

danza^e ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni

18

anno XVII, numero 18, dicembre 2025

Dipartimento delle Arti
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 8001 del 23 settembre 2009

ISSN 2036-1599

anno XVII, numero 18, dicembre 2025

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/n18-2025>

Editore: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Direttori scientifici: Elena Cervellati ed Elena Randi (Università di Bologna)

Comitato scientifico: Anna Vladimirovna Aksenova (GITIS, Mosca), Eugenia Casini Ropa (Associazione Nazionale DES), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Stephanie Jordan (University of Roehampton, London), Tiziana Leucci (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Idoia Murga (Castro Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España), Rossella Mazzaglia (Università di Bologna), Stefania Onesti (Università di Siena), Claudia Palazzolo (Université Lumière Lyon 2), Éden Silva Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Giulia Taddeo (Università di Genova)

Redazione: Marco Argentina, Rita Maria Fabris, Silvia Garzarella, Attilio Magno, Caterina Piccione, Silvia Zanta

Progetto ed elaborazione grafica: Marco Argentina, Carlo Fava, Éden Silva Peretta

Email: danzaericerca@unibo.it

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



Una politica di "open access" si applica a questa rivista, nella convinzione che un accesso libero e gratuito alla ricerca garantisca un maggiore scambio di saperi.

Tutti i testi sono pubblicati in base alla licenza Creative Commons Attribution Non-Commercial 4.0 International License. Le immagini sono pubblicate su licenza di autori e detentori del copyright, ove indicati.

Sommario

DOSSIER — DANZA E MUSICA	5
Introduzione di Elena Cervellati ed Elena Randi	7
Teoria musicale e prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: una nuova lettura di Cecilia Nocilli	11
Un ballo «colle Nacchere». Tracce nella pratica coreutica italiana, spagnola e francese di corte e di teatro tra Sei e Settecento di Gloria Giordano e Gabriele Miracle	35
«Je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit»: riflessioni per uno studio sul rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del Settecento di Stefania Onesti	65
Music of Pantomime Ballets in Spain (1787-1799) di Inés Turmo Moreno	91
Vienna Before Madrid? Rethinking the Origins of the <i>seguidillas boleras</i> Through Martín y Soler's “Una cosa rara” di Aurèlia Pessarrodona	119
Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico di Elena Randi	145

Aspects of Style, Gesture, Form, and Culture in the Music of Nineteenth-century Ballets	165
di Matilda Ann Butkas Ertz	
“Come... non si diventa coreografi”. Cronache del debutto di Nives Poli come coreografa della “Danza di Agave”	187
di Monica Castellani	
Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali	207
di Simone Marino	
STUDI	221
Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville	223
di Rita Maria Fabris	
«Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto...». Pasolini e la danza	245
di Roberto Calabretto	
L’atlante e la danza: percorsi di una ricerca coreo-drammaturgica tra il butoh di Hijikata e la filosofia delle immagini	265
di Édén Peretta	
IN MEMORIAM	287
Repairing the World: A Quest for Dignity in Dance. For Naomi Jackson, in memoriam	289
di Melissa Melpignano	
BIBLIOGRAFIE	301
Scaffale bibliografico. La danza in Italia dal secondo Novecento a oggi	303
a cura di Elena Cervellati	
ABSTRACTS	321

DOSSIER

Danza e musica

a cura di Elena Cervellati ed Elena Randi

Il dossier raccoglie la gran parte degli interventi della tavola rotonda “Danza e musica: prospettive incrociate”, oltreché altri quattro contributi coerenti con lo stesso tema, presentati al ventottesimo Colloquio di Musicologia del “Saggiatore musicale” (22-24 novembre 2024, Bologna, Dipartimento delle Arti).

Per il programma completo del Colloquio, oltre che per gli abstract degli interventi presentati nella sezione “Danza e musica: prospettive incrociate”, cfr. il sito internet del Saggiatore Musicale: <https://www.saggiatoremusicale.it/xxviii-colloquio-di-musicologia/>.

Introduzione

Ascoltate la musica con l'anima. Non sentite un essere interiore che vi si risveglia dentro? È per lui che la testa vi si drizza, le braccia si sollevano, e camminate lentamente verso la luce. Questo risveglio è il primo passo della danza come io la concepisco.

Non è un autore *new-age*: è Isadora Duncan nella *Pietra filosofale della danza* (1920). E questo scrive Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*:

Una sera Zarathustra [...] giunse a un prato verde, [dove] delle fanciulle danzavano tra loro. [...] Le fanciulle interruppero la danza; ma Zarathustra si avvicinò loro con fare amichevole e disse queste parole: "Non interrompete la danza, graziose fanciulle! [...] Io sono l'avvocato di Dio davanti al diavolo, che è lo spirito della gravità. Come potrei, voi lievi, essere ostile alle vostre danze? [...]"

Voglio cantare una canzone per la vostra danza: un canto di danza e di diletto contro lo spirito di gravità, il mio supremo e più possente demonio [...]" E Zarathustra cantò, mentre Cupido e le fanciulle danzavano insieme.

Nella prima citazione dalla musica nasce la danza, nella seconda dalla danza prende ispirazione la musica. Abbiamo scelto due passi tra gli infiniti che parlano della connessione tra le due discipline, evidente per molteplici artisti e anche probabilmente per numerosi studiosi. Il problema per questi ultimi è possedere le competenze relative a due settori che pretendono una tecnica estremamente complessa: per lo più, i ricercatori o conoscono il linguaggio coreico o quello musicale, e questo determina una difficoltà oggettiva ad integrarli negli studi.

Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face hanno però avuto l'idea di osare aprire l'edizione del 2024 di un convegno così prestigioso come quello del "Saggiatore musicale" con una tavola rotonda dedicata proprio al tema della relazione fra musica e danza, e ci hanno incaricate di trovare i relatori che potessero essere adatti a portare alla discussione un contributo significativo. Effettivamente si tratta di un'apertura importante e che speriamo dia il via a nuove collaborazioni e a ricerche fruttuose, pur consapevoli delle difficoltà dell'impresa.

Non che non esista una bibliografia in materia, ma spesso è abbastanza evidente uno sbilanciamento di competenze su uno dei due poli a detrimento dell'altro. Fra gli autori che più si sono impegnati in questo ambito di studio si possono ricordare Davinia Caddy e Maribeth Clark, curatrici

del volume miscellaneo intitolato *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives*¹. Possiamo richiamare alla mente almeno William Smith e Barbara Sparti per il Quattro e il Cinquecento², e David Buch per il *ballet de cour* fra Cinque e Seicento³. Per il XVIII secolo vale la pena nominare Carol Marsch e Rebecca Harris-Warwick⁴, e inoltre Edward Nye e Ruth Eldredge, rispettivamente coreologo e musicologa, che hanno collaborato alla ricostruzione della *Medée et Jason* di Noverre⁵. Per l'Ottocento, Marian Smith, specialista di Romanticismo⁶, Doug Fullington, esperto di ricostruzione dei balletti di repertorio⁷, e Roland John Wiley, specialista dei balletti di Čajkovskij⁸, mentre per l'ambito novecentesco non possiamo non citare almeno Stephanie Jordan, autrice di saggi sulla musica di Stravinskij per la danza⁹, figura di primo piano tra gli studiosi che fondano consapevolmente il proprio approccio di ricerca su quelle che sono state definite «choreomusical interrelations»¹⁰.

Il primo snodo del Colloquio bolognese – entro il quale si muovono, sia pure secondo prospettive diverse, Cecilia Nocilli, Elena Randi e Stefania Onesti – può essere riassunto molto sommariamente in questi termini: come mettere in relazione il testo musicale e il testo coreico dei balletti del passato e quali problematiche questo sforzo comporti.

Domenico da Piacenza è l'autore di un trattato di metà Quattrocento sull'arte della danza, che contiene una prima parte teorica e un'altra pratica, con descrizioni di balli. Il contributo di Cecilia Nocilli ha lo scopo di approfondire come egli abbia adattato la coeva teoria musicale del mensuralismo a quella – innovativa e da codificare – del movimento del corpo. Propone inoltre esempi di

1. Davinia Caddy – Maribeth Clark (Edited by), *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

2. *Fifteenth-Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, translated and annotated by A. William Smith (vol. I: *Treatises and Music*; vol. II: *Choreographic Transcriptions and Concordances of Variants*), Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1995; Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, edited, translated, and introduced by Barbara Sparti, Clarendon Press, Oxford 1999.

3. David J. Buch, *Dance Music from the Ballet de Cour 1575-1651. Historical Commentary, Source Study and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1993.

4. Carol Marsch – Rebecca Harris-Warwick, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

5. Cfr. la sezione finale (pp. 272-304) di Edward Nye, *Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

6. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of "Giselle"*, Princeton University Press, Princeton 2000.

7. Doug Fullington – Marian Smith, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg. "Giselle", "Paquita", "Le Corsaire", "La Bayadère", "Raymonda"*, Oxford University Press, Oxford 2023.

8. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "Nutcracker"*, Clarendon Press, Oxford 1985.

9. Stephanie Jordan, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, Dance Books, London 2000; Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, Dance Books, London 2007; Stephanie Jordan, *Mark Morris: Musician-Choreographer*, Dance Books, London 2015.

10. Stephanie Jordan, *Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge*, in «Dance Research Journal», vol. XLIII, n. 1, summer 2011, pp. 43-64: p. 43. Cfr., inoltre, «The World of Music (new series)», [numero monografico] *Choreomusicology I. Issues in Corporeality and Social Relations*, Guest editors: Kendra Stepputat and Elina Seye, vol. IX, n. 1, 2020. Fra gli studiosi attivi in Italia, citiamo almeno Stefano Tomassini con *Bach allo zoo. Coreografia e musica nel Novecento tra Europa e Stati Uniti. Fonti e visioni*, Scalpendi, Milano 2025.

coreografie descritte da Domenico spiegando il rapporto fra testo musicale e testo coreico.

Su problematiche analoghe, benché fondate su una notazione musicale e su una notazione coreica completamente diverse rispetto a quelle in uso nel Quattrocento, si sofferma Elena Randi, che analizza il rapporto della musica con la danza nelle notazioni coreiche Stepanov e Justamant, inventate entrambe nel XIX secolo e utilizzate per trascrivere parecchi dei capolavori del balletto cosiddetto di repertorio.

Anche Stefania Onesti cerca di capire quale nesso esista fra danza e musica, ma in casi, piuttosto frequenti, in cui un balletto non sia stato tramandato da una partitura coreica. Nella fattispecie focalizza l'attenzione sulla seconda metà del XVIII secolo e in particolare sui testi musicali rimasti di balletti di Gasparo Angiolini e di due dei Viganò (Onorato e Salvatore) su cui sia stata inclusa qualche annotazione scritta verbalmente.

Il secondo punto nodale della tavola rotonda parte dalla constatazione che la musica da ballo è stata pochissimo frequentata dai musicologi: se è stata indagata, ciò è avvenuto molto spesso quando essa è pregevole anche isolatamente, espunta dal contesto di riferimento, cioè dall'evento scenico coreico e, come tale, ossia separatamente dal dettato coreico, è stata analizzata; altri hanno evidenziato, invece, come, disgiunta dal quadro complessivo in cui viene impiegata, in molti casi la musica per danza risulti semplice, banale, stereotipata, ma come una diversa visione si possa cogliere quando la si consideri non come un'arte autonoma ed isolata, bensì accompagnata dagli altri coefficienti scenici, con i quali a teatro si integra. Attorno a questa articolazione, declinata in modi differenti, si muove Matilda Ann Butkas Ertz, secondo la quale la musica per danza dovrebbe diventare una parte rilevante di qualsiasi storiografia musicale del XIX secolo data l'importanza e la diffusione che ha avuto e che Butkas Ertz dimostra attraverso l'analisi di alcune musiche di balletto italiane, danesi e francesi ottocentesche.

Gli interventi di due dei relatori non sono contenuti in questi Atti per ragioni diverse: Massimiliano Locanto aveva analizzato le sperimentazioni ultra-moderniste sulla forma e la strumentazione musicale di Henry Cowell per accompagnare le danze *modern* di Martha Graham. Siamo di fronte ad un compositore colto, per nulla dozzinale o stereotipato, di cui viene indagata la musica composta per una delle più importanti coreografe del XX secolo. Massimiliano Greco si era soffermato sulla musica per la lezione di danza e sulla figura del Maestro al Pianoforte per la Danza.

In compenso, abbiamo inserito alcuni interventi che, pur non facendo parte della tavola rotonda specifica ma di altre sezioni del medesimo Colloquio, ci sono parsi coerenti con la tematica al centro di questo numero di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni»: *Un ballo «colle nacchere»: accompagnamento con percussioni tra Sei e Settecento*, di Gloria Giordano e Gabriele Miracle, *Music of Pantomime Ballets in Spain*, di Inés Turmo Moreno, *Martín y Soler e la corporeità ispanica: seghidiglie e tiranas nelle corti europee*, di Aurèlia Pessarrodona Pérez, *«Come... non si diventa coreo-*

*grafi» di Nives Poli, di Monica Castellani, e *Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali*, di Simone Marino.*

Probabilmente su un punto tutti i relatori qui riuniti concordano: a parte per i rarissimi studiosi che padroneggiano con agio entrambi i linguaggi, la soluzione ideale è la stretta collaborazione tra ricercatori delle due discipline.

Elena Cervellati ed Elena Randi

Cecilia Nocilli

Teoria musicale e prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: una nuova lettura

Il primo trattato di danza del Quattrocento, *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare*, di Domenico da Piacenza è ritenuto un manoscritto non autografo predisposto per l'apparato decorativo. Tuttavia, per quanto riguarda la stesura della musica ci troviamo di fronte a un idiografo, vale a dire, a un testo musicale copiato da un'altra mano (due nella fattispecie), ma sotto il controllo dell'autore stesso¹. Gli emendamenti introdotti sul manoscritto denotano una specifica competenza nel genere dei balli del compositore delle musiche e creatore di questo nuovo stile coreico. Questo aspetto sembra riscontrarsi anche nella parte teorica del trattato, poiché i capitoli dedicati alle relazioni tra tempi musicali e passi, al *fantasmata* e alle descrizioni delle varie tipologie di movimenti lasciano supporre che lo stesso Domenico abbia partecipato o almeno supervisionato direttamente la copia di questa sezione.

Il mio approccio alla figura di Domenico da Piacenza offre una nuova prospettiva sulla trasmissione della danza e della composizione della sua musica. Domenico godeva di una posizione privilegiata alla corte ferrarese, non per la sua condizione di ballerino o maestro di danza, ma per quella di cavaliere aurato, come dimostra il suo salario². Fino a oggi, la ricerca si è concentrata principalmente sull'attività di Domenico da Piacenza come maestro di danza in funzione del suo trattato, ma l'analisi del suo status alla corte estense rivela una dimensione più complessa. Sotto la protezione di Leonello e

1. L'analisi paleografica e codicologica condotta sul manoscritto di Domenico da Piacenza ha rilevato cinque amanuensi, di cui due principali per il corpo testuale più importante e tre secondari ravvisabili nelle ultime quattro. Invece, per quanto riguarda la notazione musicale intervengono due copisti (A e B). Cecilia Nocilli, *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare (1454-1455 ca.) di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione*, in «Cornucopia. Le Verger», n. 16, 2019, online: <http://cornucopia16.com/blog/2019/09/30/cecilia-nocilli-de-arte-saltandi-et-choreas-ducendi-de-la-arte-di-ballare-et-danzare-1454-1455-ca-di-domenico-di-piacenza-composizione-et-ricezione/> (u.v. 14/5/2025). L'analisi paleografica e codicologica più esaustiva in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, in stampa.

2. Si vedano le relazioni di valuta realizzate da Lewis Lockwood e riprese da Patrizia Procopio sullo stipendio di Domenico da Piacenza: Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014, pp. 17-18; Lewis Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 220-228.

Borso d'Este, Domenico figurava tra le personalità di spicco della corte, contribuendo alla costruzione dell'immagine del marchese e del duca. L'intrattenimento e la propaganda erano elementi essenziali della vita di corte, e Domenico svolgeva un ruolo chiave in questo contesto attraverso la danza.

Tuttavia, proprio l'alto status sociale di Domenico da Piacenza ostacola il reperimento di documenti che attestino la sua funzione di maestro di danza e ballerino, una categoria considerata minore per un cavaliere e per la quale Domenico non avrebbe potuto essere pagato. Inoltre, la sua carriera nella danza sembra essere un'attività secondaria. Se osserviamo l'alta posizione sociale dei tre grandi trattatisti di danza del XV secolo – Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo dopo la sua conversione) – notiamo che non si tratta di una semplice coincidenza. Antonio Cornazano proviene dalla stessa città di Domenico ed è anch'egli di famiglia nobile³. La sua formazione e produzione letteraria lo collocano tra gli esempi più noti di cortigiani e umanisti del XV secolo delle corti Sforza e d'Este. Sebbene abbia redatto un trattato basato sulle composizioni di Domenico, Cornazano si occupa della danza in modo tangenziale e, tra i suoi contemporanei, non è annoverato tra i grandi maestri. Il titolo di cavaliere ottenuto da Guglielmo Ebreo da Pesaro, salariato come ballerino ebreo alla corte degli Sforza fino alla sua conversione al cristianesimo, potrebbe essere visto alla luce di un'aspirazione personale verso una condizione sociale simile a quella di Domenico da Piacenza e Antonio Cornazano. Tuttavia, non fu la conversione a garantirgli il titolo di cavaliere, ciononostante il suo status di cavaliere aurato gli permise di ottenere una posizione privilegiata, al pari di Domenico e Cornazano.

Cornazano e Guglielmo riconoscono esplicitamente nei loro trattati l'eredità di Domenico come loro maestro, il cui trattato si configura come il modello archetipico per i manuali di danza del XV secolo. Antonio Cornazano lo definisce «lo Re dell'arte, mio solo maestro et compatriota misser Dominichino da Piacenza, cavagliero aurato per la sua perfecta et famosissima virtute»⁴; Guglielmo Ebreo si vanta di essere stato «divotissimo discipulo et fervente imitatore del dignissimo cavaliere messer Domenico da Ferrara nell'arte preditta del danzare doctissimo et singulare»⁵. Secondo le mie recenti indagini su Domenico da Piacenza, il suo contributo più significativo non risiede solo nella creazione di un nuovo repertorio di danza destinato a diffondersi nelle corti italiane, ma soprattutto nell'elaborazione di una «doctrina» o canone strutturato per la composizione musicale e coreografica del nuovo stile. Pertanto, il presente contributo si colloca sulla scia degli studi pionieristici di Ingrid

3. Sulla discendenza nobile di Domenico da Piacenza si veda Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

4. Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, manoscritto, 1455-1465 ca., f. 28v, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, Codice Capponiano 203 (I-Rvat C 203). Nel corso del presente saggio le sigle abbreviate tra parentesi verranno adottate per i manoscritti citati, al fine di rendere la lettura più agevole.

5. Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, manoscritto, 1463, f. 4r, conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Richelieu, collocazione Ital-973 (F-Pn G 973).

Brainard e Barbara Sparti, che per prime hanno aperto il campo della ricerca sulla danza del Quattrocento, contribuendo in modo decisivo a definire la rilevanza storica e culturale delle fonti coreiche⁶. Tuttavia, la mia analisi dialoga anche con quelle più recenti di Alessandro Pontremoli e Patrizia Procopio, che hanno saputo restituire la figura di Domenico da Piacenza in una prospettiva più articolata e complessa⁷. Il mio approccio si differenzia, in particolare, per l'attenzione rivolta non tanto al grado di centralità della danza nella società cortigiana, quanto al ruolo innovativo di Domenico quale ideatore di un sistema inedito che integra organicamente musica e danza.

In questo senso, il cuore della mia ricerca risiede nell'analisi del cosiddetto *mensuralismo corporeo*, indagato come principio strutturante della pratica coreico-musicale del Quattrocento. A tal riguardo, propongo per la prima volta una trascrizione musicale dei balli di Domenico con valori originali, fondata sui criteri del mensuralismo quattrocentesco e orientata a restituire la complessità del rapporto tra tempo musicale e movimento corporeo⁸.

Il nuovo canone della danza italiana del Quattrocento

Il trattato di Domenico da Piacenza trasmette il repertorio del ballo nobile – composto sostanzialmente da balli e bassedanze – accompagnato dalla sua musica in forma di *tenor* o intonazione melodica. Il genere della bassadanza è costituito da un unico tempo o *misura*; quello del ballo, invece, può contenere anche i quattro tempi canonici della danza: Bassadanza, Quaternaria, Saltarello e Piva. Domenico da Piacenza stabilisce due tipologie di movimenti corporei che si identificano anche

6. Il lavoro di Ingrid Brainard resta di taglio descrittivo e le sue conclusioni sono spesso discutibili. Barbara Sparti offre, invece, analisi più approfondite sulla dimensione della danza nelle corti quattrocentesche: Ingrid K. Brainard, *The Art of Courty Dancing in the Early Renaissance*, I. G. Brainard, West Newton 1981; Barbara Sparti, *The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts*, in «Dance Research», vol. XIV, n. 1, 1996, pp. 42-61; Barbara Sparti (edited by), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. "De pratica seu arte tripudii" / "On the practice or art of dancing"*, Clarendon Press, Oxford 1993.

7. Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit. Si veda anche 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. 23-32; Marina Nordera, *La Réduction de la danse en art (15^e-18^e siècles)*, in Pascal Dubourg Glatigny – Hélène Vérin (sous la direction de), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2008, pp. 269-292; Marina Nordera, *Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e-XVI^e siècle)*, in Liliane Hilaire – Pérez Valérie Nègre – Koen Vermeir – Delphine Spicq (sous la direction de), *Le livre technique avant le XX^e siècle. À l'échelle du monde*, CNRS, Paris 2017, pp. 95-108.

8. Mi appoggio agli studi di Margaret Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in Cristle Collins Judd (edited by), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York-London 1998, pp. 15-59; Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993; Anne Stone, *Measuring Measurable Music in the Fifteenth Century*, in Anna Maria Busse Berger – Jesse Rodin (edited by), *Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 563-586; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013.

con i passi di danza: *naturali* e *accidentali*⁹. Nove sono i movimenti *naturali*: *sempio, doppio, ripresa, continenza, riverenza, mezzavolta, voltatonda, movimento*¹⁰ e *salto*; e tre quelli *accidentali*: *frappamento, scorsa* e *cambiamento*¹¹. I primi procedono secondo la natura del corpo e il ritmo della musica, i secondi, invece, «se acquistano per accidentia perché non sono neccessari secondo natura»¹² e, pertanto, vanno contro l'andamento naturale del corpo e della musica. Domenico da Piacenza equipara altresì l'esecuzione dei passi *naturali* e *accidentali* ai concetti musicali del battere e del levare attraverso la similitudine del pieno e del vuoto:

Li nove naturalli operati sono in lo pieno e li tri accidentali operati sono in lo vuodo. E perché bene dica el Philosopho che non se pò dare vuodo, dico vuodo el tacere e pieno l'oldire¹³, dico vuodo tra uno tempo e l'altro, dico pieno in nel tempo instanti e per conseguente façando noto a ti la natura e acidentia de quisti motti.¹⁴

Per Domenico da Piacenza, i movimenti *naturali*, da eseguirsi in battere, corrispondono ai passi di base della danza, mentre i movimenti *accidentali*, in levare, sono quelli più complessi e ornamentali.

I concetti di battere («pieno») e levare («vuodo») ritornano tra le regole stabilite da Domenico per l'interpretazione della musica per danza in corrispondenza con l'esecuzione dei passi:

Nota ti sonatore, quando comenci a sonare una misura de bassadanza sempre comenza el sovrano piutosto che la bota del tenore: quello sovrano che tu comenci sie 'l vodo e la bota del tenore sie lo pieno. E in la quadernaria, la quale è de menor imperfecto, farae el contrario: che tu sonadore sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sovrano tucto insieme. [...] E tu dançatore, nota che quando voi comenzare una bassadanza, sempre fai uno movimento in suso in lo tuo esser, inanti che lo passo faci la prompta del pede: quello movimento sie el vuodo e lo passo cum la prompta de lo pede sie lo pieno. E in la quadernaria è lo contrario: che tu recomenci cum lo passo promptando lo tuo pede, e questo è lo pieno; l'altro passo che siegue è lo vuodo. Questa è la differentia del modo del sonare e del danzare de la bassadanza e de la quadernaria.¹⁵

Quando Domenico fa riferimento al “sovrano” e al “tenore”, allude chiaramente alla prassi musicale quattrocentesca: il tenore, con i suoi valori larghi (come nella Bassadanza), funge da sostegno strutturale a un soprano o *superius* più o meno elaborato contrappuntisticamente. Tale principio è ben

9. Poiché la terminologia dei tempi mensurali coincide spesso con quella dei passi di danza, si adotta la convenzione di indicare i tempi musicali in maiuscola e i passi di danza in corsivo.

10. Più che un passo, il *movimento* o *scozzo* è un gesto caratteristico dello stile italiano del XV secolo, tuttavia, mai descritto dai trattatisti. Ne sono ricche le descrizioni coreografiche, in particolare nel *ballo*, per concludere la danza, come avviene nei balli *Lionzello vechio* e *Lionzello novo*.

11. Cornazano include *contrapassi* e *scambi* tra i movimenti *naturali* e «trascorse, frappamenti et piçigamenti» tra quelli *accidentali* in I-Rvat C 203, f. 6v. A tal proposito, cfr. anche William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, 2 voll., Pendragon Press, New York 1995, vol. I, p. 88.

12. Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, manoscritto, 1454-1455 ca, f. 2v, conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Richelieu, collocazione Ital-972 (F-Pn D 972).

13. «Oldire» = udire. Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et choreas ducendi” di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 166.

14. F-Pn D 972, f. 2v.

15. F-Pn D 972, ff. 3v-4r.

esemplificato nei *bicinia*, composizioni didattiche a due voci pensate per esercitare la prassi contrapuntistica e trova una realizzazione particolarmente significativa nel celebre brano *Falla con misura* sul *tenor* del *Re di Spagna*¹⁶.

Nella musica e nella danza, i tempi di Bassadanza e di Saltarello iniziano in levare, e quelli di Quaternaria e di Piva in battere. Pertanto, la musica deve accompagnare il movimento in levare o in battere del piede del ballerino: «quello movimento sie el vuodo e lo passo cum la prompta de lo pede sie lo pieno»¹⁷. Di conseguenza, il musico dovrà provvedere a suonare o aggiungere il levare qualora la musica ne fosse sprovvista. Questa prassi musicale, sebbene non registrata nella notazione nella maggior parte del repertorio italiano dei *tenores* dell'epoca, si osserva in alcune danze e fonti musicali quali la celebre *Alta* di Francisco de la Torre, le *basse danse* franco-borgognone *Filles à marier* e *Danse de Clèves*, il *Fundamentum organisandi* di Conrad Pauman, il Buxheimer Orgelbuch e il Codex Faenza 117¹⁸.

Come si evince dal ballo *Belreguardo* di Domenico da Piacenza, il *tenor* di Bassadanza si caratterizza per la presenza di levare all'inizio e all'interno della stessa sezione, rappresentando un chiaro esempio di prassi esecutiva scritta legata alla danza quattrocentesca. Non sembra una coincidenza che, proprio nel primo ballo del codice di Domenico, i levare siano indicati esplicitamente nella notazione, contrariamente alle altre sezioni di Bassadanza (fig. 1):

16. Ms 431, conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, segnatura I-Pg Bca 431 (G 20). Per un'analisi di questo duo, si veda Cecilia Nocilli, «Diversità di cose». *Composizione e improvvisazione nella musica per danza del Quattrocento*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», numero monografico *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music / Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento*, edited by / a cura di Julie E. Cumming, Jess Rodin and / e Massimiliano Locanto, vol. XXIII, n. 2, 2017, pp. 59-82.

17. I-Pg Bca 431 (G 20), f. 4r. Sulla «prompta de lo pede» si veda il glossario di Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 167.

18. Ms II-1335, conservato nella Biblioteca del Palacio Real di Madrid; Ms 9085, conservato nella Bibliothèque Royale de Belgique di Bruxelles; Mus. Ms 3725 (Buxheimer Orgelbuch), conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco; Ms 117, conservato nella Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza. Si veda lo studio comparativo di Frederick Crane sul *tenor* della *basse danse Roti boulli* e del ballo *Rostiboli*: Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Institute of Medieval Music, New York 1968, p. 99. Anche John Anthony Caldwell e Keith Polk si sono occupati di questo repertorio: Keith Polk, *Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500*, in Timothy J. McGee (edited by), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Western Michigan University, Kalamazoo 2003, pp. 98-114; John Anthony Caldwell, *Early Keyboard Tablatures and Medieval Dance Theory*, in Angelo Pompilio – Donatella Restani – Lorenzo Bianconi – F. Alberto Gallo (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, 3 voll., EDT, Torino 1990, vol. III, pp. 681-686.

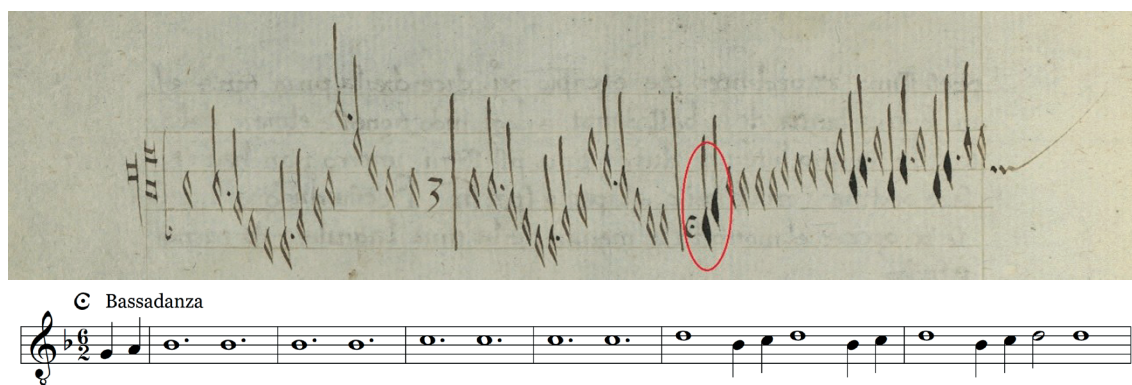


Figura 1. *Belreguardo*, f. 7v. Trascrizione del levare del *tenor* in Bassadanza¹⁹.

Le due semiminime segnate all'interno del cerchio della fig. 1 indicano il levare e corrispondono sia a quello del musico, che anticipa il tempo forte, sia al movimento corporeo del danzatore che solleva il piede nello stesso istante. Entrambi coincidono sul tempo forte successivo, ossia sulla prima semibreve della Bassadanza, determinando una perfetta coincidenza tra struttura mensurale e movimento corporeo. Sebbene la scrittura dei levare sia sporadica, risponde piuttosto alla convenzione pratica tacitamente acquisita dal musico nella realizzazione dei *tenores*. Domenico, nel suo impegno di spiegare ogni aspetto della musica per danza, lascia le tracce di una prassi esecutiva non scritta molto rilevante non solo nella teoria, ma anche nella pratica tramite l'inclusione delle indicazioni del levare nel *tenor*.

Un certo parallelismo tra teoria coreica e teoria musicale si ravvisa nell'impostazione teorica di Domenico. Anche se tardivamente rispetto al *De arte saltandi et choreas ducendi*, Johannes Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti* dichiara che gli intervalli consonanti della teoria musicale antica secondo le opinioni di Boezio e Macrobio – *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, *diatessaron sopra il diapason*, *diapente sopra il diapason* e *doppio diapason* – vanno collocati nel tempo forte della musica; le dissonanze, invece, nelle «ultime parti» della musica, ossia nel tempo debole²⁰:

Queste piccole dissonanze non suonano all'udito in modo tanto veemente come se fossero poste sulle prime parti delle note, poiché sono poste sulle loro ultime parti. In effetti, i suoni musicali procedono da un moto violento. Perciò, giacché il moto violento è tale che va calando verso la fine, ne consegue che le seconde parti delle note non suonano in modo tanto veemente quanto le prime.²¹

19. I levare nei *tenores* di Domenico risultano, in modo fuorviante per il nostro attuale sistema musicale, sempre all'interno delle sezioni di danza e, pertanto, la trascrizione dovrà provvedere alla loro giusta collocazione al di fuori della battuta nel nostro sistema.

20. Johannes Tinctoris, *Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, a cura di Gianluca D'Agostino, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2008, p. 143.

21. *Ivi*, p. 355.

Questo parallelismo tra teoria coreica e teoria musicale è ulteriormente confermato da alcune caratteristiche che Domenico da Piacenza attribuisce ai movimenti *accidentali*. Come le dissonanze nel contrappunto di Tinctoris, i passi accidentali non si eseguono in battere, ma in levare, vale a dire, sui tempi deboli della musica, e la loro durata dev'essere, più specificamente, in «uno quarto de tempo, tuttavolta operandone uno per tempo e non più»²². Con l'espressione *quarto di tempo* si intende la suddivisione in parti uguali della pulsazione principale del tempo di base. Il passo accidentale occupa, quindi, solo l'ultima frazione (il quarto) del tempo, collocandosi immediatamente prima del battere successivo, analogamente alle dissonanze nella pratica contrappuntistica. In sintesi, la teoria coreica di Domenico da Piacenza opera un collegamento tra l'ambito della danza e quello della musica. Mediante l'equivalenza tra i movimenti *naturali* e *accidentali* della danza e i concetti musicali del battere e del levare legati al movimento corporeo, Domenico intreccia la teoria con la pratica e la musica con la danza.

Sulla formazione musicale teorica e pratica di Domenico da Piacenza non si ha finora alcun indizio, ma è ragionevole presumere che suonasse qualche strumento utile a comporre la musica per le proprie danze. Il cavaliere aurato piacentino dimostra di conoscere la teoria musicale e, al contempo, una competente applicazione pratica del sistema mensurale convenzionale, come emerge dall'analisi dei *tenores* di danza da lui composti. Ad oggi, la prima parte del trattato di Domenico da Piacenza è stata impropriamente ritenuta un manuale teoretico intriso di regole e citazioni speculative di stampo aristotelico poco coerenti con la successiva parte pratica. Questa convinzione ha generato una sorta di dicotomia tra teoria e pratica estranea al pensiero del trattatista, che ha portato a una disgiunzione nell'ambito interpretativo tra *testo* e *prassi*²³. Inoltre, un'analisi delle musiche presenti nel trattato di Domenico da Piacenza che non consideri la stretta interrelazione tra struttura musicale e funzione coreica rischia di generare interpretazioni riduttive. Alcuni approcci musicologici contemporanei, infatti, hanno valutato i *tenores* esclusivamente secondo parametri di raffinatezza musicale, trascurando il fatto che essi non erano concepiti per competere con le elaborazioni polifoniche fiamminghe, ma rispondevano a una logica funzionale alla danza²⁴. Il valore dell'opera di Domenico risiede proprio nella capacità di creare e plasmare una linea melodica chiara, caratteristica della musica destinata al ballo, con un linguaggio coreutico innovativo, che richiedeva anche agli aristocratici un certo grado di preparazione teatrale e mimica.

22. F-Pn D 972, f. 3r.

23. Margaret Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, cit., pp. 35-39; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, cit., vol. I, pp. 13-17.

24. In occasione del XXVIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024), Lorenzo Bianconi sollevò, con acutezza, la questione della «semplicità» della musica di danza rispetto al repertorio musicale coevo: un'osservazione che, pur se formulata estemporaneamente, ben riflette una posizione largamente condivisa dalla musicologia contemporanea.

L'ambiente musicale di Ferrara contribuisce a consolidare il pensiero teorico musicale di Domenico da Piacenza tramite la presenza di Ugolino da Orvieto (ca. 1380-1452), uno dei teorici musicali italiani più influenti del primo Quattrocento. Ugolino, autore della *Declaratio musicae disciplinae*, promosse uno studio della musica che combinava matematica e filosofia aristotelica. Pur non sapendo se Domenico conoscesse direttamente l'opera di Ugolino, l'uso delle proporzioni musicali e il mensuralismo nelle sue composizioni indica una sensibilità affine. Il pensiero di Domenico da Piacenza, quindi, si affianca a quello di Ugolino da Orvieto, ma con una sostanziale differenza: la disamina della relazione tra musica e danza, tra metrica musicale e movimento corporeo, non ha precedenti. Per la prima volta, il complesso discorso matematico legato alle proporzioni musicali proposte dai teorici e messo in atto dai musicisti, è posto al servizio della comprensione del movimento corporeo.

Esempi del nuovo *mensuralismo corporeo*

Questa riflessione sulle diverse problematiche teorico-musicali legate alla danza del XV secolo ha lo scopo di approfondire come Domenico da Piacenza abbia adattato la coeva teoria musicale del mensuralismo a quella coreica – innovativa e da codificare – del movimento del corpo. Tale processo di adattamento del mensuralismo teorico al movimento corporeo è esemplificato nei cinque capitoli del suo trattato dedicati alla meticolosa delucidazione su come eseguire i passi di danza *naturali* nei tempi di danza *accidentali* e viceversa. Domenico offre una spiegazione per ogni tempo di danza, illustrando le possibili combinazioni e mettendo in evidenza la loro complessità in relazione con la *accidentia*:

Nota e intendi a fine che de ignorantia non me increpi, advisandote che questa a lo intender è subtilissima, vogliando lui che tu sapi e revolvi tutte le mexure a tuo modo cum ragione, per natura o per accidentia. Nota, per natura, dare el suo ordine a ciascaduna mexura de la sua distantia, cioè de largeza e de presteza di tempo; per accidentia, saper separare tutte le mexure, cioè de dui tempi de Piva farne uno de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza tempi dui de Piva, e de dui tempi de Saltarello uno tempo de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza dui tempi de Saltarello, e de uno tempo de Saltarello uno tempo de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza uno tempo de Saltarello.²⁵

Ogni ballo concepito da Domenico da Piacenza si fonda sul rapporto *naturale e accidentale* del tempo musicale e del movimento corporeo, un'interazione complessa che richiede un'analisi articolata sia sul piano della metrica musicale sia a livello coreico. In particolare, si osserva come Domenico adotti

25. F-Pn D 972, f. 5r.

un principio di compensazione tra passi e tempi: quando la danza prevede l'uso di passi *accidentali*, egli impiega tempi *naturali* (quelli propri della Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva); viceversa, ricorre a tempi accidentali, ovvero estranei alla teoria mensurale canonica, quando il ballo si articola attraverso passi naturali. Questa strategia permette di creare una tensione tra la ternarietà della musica e la binarietà della danza, e viceversa.

Domenico distingue inoltre diverse tipologie mensurali all'interno dello stesso tempo, persino nello stesso ballo, specificando nelle descrizioni coreografiche (e solo in queste) quale tempo adottare tra Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva, e quali passi da eseguire siano *naturali* o *accidentali*. Nei *tenores*, invece, la guida per il musico è data unicamente dal segno mensurale. Tuttavia, ritengo che i *tenores* nel trattato di Domenico non siano stati annotati per essere letti come una normale partitura. I suonatori, ma anche i ballerini, si avvalevano di una specifica prassi strumentale che permetteva loro di riconoscere e memorizzare le melodie e i tempi studiati e acquisiti durante le sessioni di prova.

In virtù di questa complessità teorica e pratica, un primo approccio analitico al suo sistema mensurale può risultare spiazzante: i *tenores* dei suoi balli sembrano infatti contraddire le regole del mensuralismo italiano quattrocentesco. L'interpretazione delle fonti ha talvolta condotto a ritenere limitata la competenza musicale di Domenico e dei suoi seguaci, oppure a imputare ai copisti numerosi errori di trascrizione, come vedremo più avanti. Tuttavia, un'analisi attenta rivela come, al contrario, il pensiero di Domenico si esprima in modo consapevole proprio attraverso le strutture musicali da lui impiegate, testimoniando la difficoltà, ma anche la necessità, di adattare le speculazioni teoriche musicali alle esigenze della pratica coreica e coreutica.

Le formulazioni mensurali originali di Domenico per i tempi di danza, furono riprese, talvolta semplificate o modificate, dai suoi discepoli. Di fatti, problemi analoghi si riscontrano anche in Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro/Giovanni Ambrosio, confermando la complessità di trasmissione di un sapere che si muove tra teoria e prassi. La disamina filologico-musicale dei *tenores* dei balli di Domenico consente dunque di riflettere sulle scelte compiute dall'autore in merito all'organizzazione del tempo di danza, alla luce delle descrizioni coreografiche e in confronto con gli altri testimoni manoscritti, che spesso presentano significative deviazioni rispetto alla lezione originale.

La trattazione teorica delle combinazioni tra passi e tempi – siano essi *naturali* o *accidentali* – trova un riscontro diretto nell'impiego dei segni mensurali all'interno dei *tenores* delle danze. Non sorprende, dunque, che si trovino segni mensurali non convenzionalmente associati ai tempi di Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva, né in passi che si discostano dalla loro esecuzione “naturale”, secondo i canoni consueti. Un esempio della combinazione tra tempi *accidentali* e passi *naturali* riguarda la prima sezione del ballo *Iupiter* in Quaternaria “accidentale”, ossia *tempus perfectum* O, invece del consueto *tempus imperfectum* C. Questo esempio è in accordo con tutte le altre fonti musicali (fig. 2).

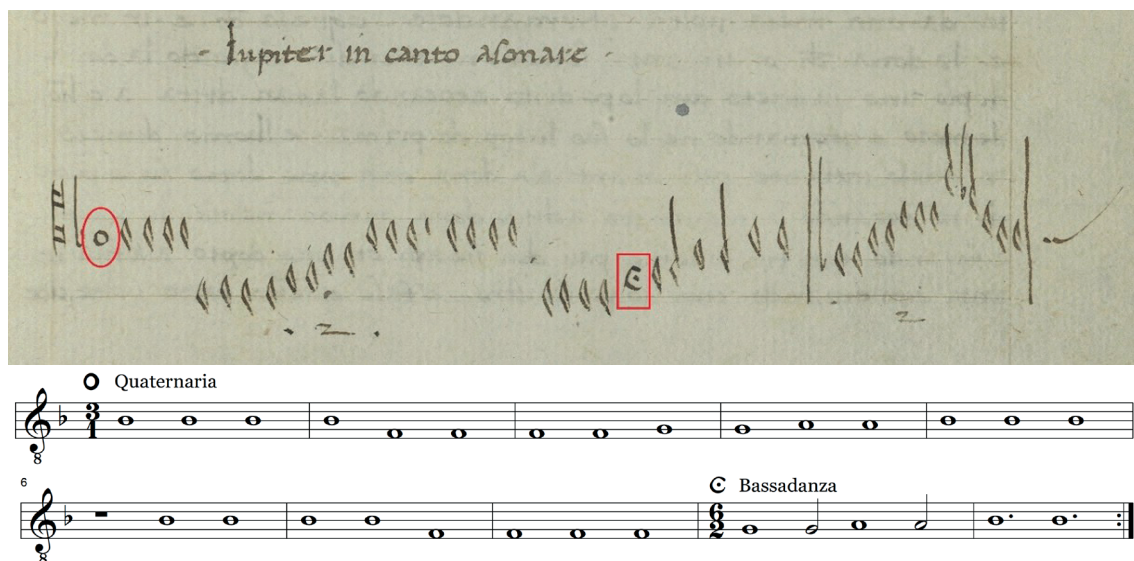


Figura 2. Tenor del ballo *Iupiter* in F-Pn D 972, f. 17r. Quaternaria iniziale indicata dal cerchio e Bassadanza concepita come coda della sezione precedente indicata dal rettangolo²⁶.

Nella descrizione del passo di *saltarello* da realizzarsi nel ballo *Iupiter*, il copista corregge con dei tratteggi proprio la parola «saltarello», chiarendo la differenza semantica tra *moto* e *misura*, tra passo e tempo²⁷. Tuttavia, nella descrizione del ballo, Domenico specifica l'esecuzione di un passo di *quaternaria* e non di *saltarello*, precisandone la sequenza: «passi tre et uno afrapamento uno poco in traverso»²⁸. Qui è fondamentale distinguere la *quaternaria* come passo (una figura, in questo caso, caratterizzata da tre movimenti e un «frapamento» [colpetto del piede]) dalla *quaternaria* come tempo musicale che, in questo caso, è accidentalmente ternaria, come se fosse un *saltarello*. Domenico, infatti, propone di realizzare un passo tipico di *quaternaria* (per sua natura binario) all'interno di un tempo ternario, quello del Saltarello in *tempus perfectum* O. Questa apparente incongruenza terminologica e ritmica viene chiarita dai suoi discepoli Cornazano e Guglielmo/Ambrosio, i quali sintetizzano la spiegazione di Domenico con l'espressione «tre tempi di saltarello tedesco», utilizzando un termine equivalente per indicare il passo di *quaternaria*²⁹. In realtà, il passo descritto da Domenico – «uno doppio cum uno frapamento» – coincide pienamente con il *saltarello tedesco* impiegato anche da Cornazano e Guglielmo/Ambrosio. L'unica lieve variante di esecuzione, «uno poco in traverso»,

26. Le trascrizioni con valori originali dei *tenores* di Domenico da Piacenza sono mie. Cfr. Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

27. Nella prassi amanuense, il tratteggio di una parola segnala un errore o un termine inappropriato, consentendone la correzione senza cancellare il testo originale. Questo elemento non solo attesta che il manoscritto è un idiografo rivisto sotto la supervisione di Domenico, ideatore del nuovo stile di danza e musica, ma rivela altresì la consapevolezza dei suoi contemporanei circa l'ambiguità terminologica tra passo e tempo musicale.

28. F-Pn D 972, f. 17v.

29. I-Rvat C 203, f. 4v.

rappresenta una sfumatura stilistica che non altera né la struttura ritmica né la natura del passo.

Nonostante Cornazano e Guglielmo/Ambrosio concordino sul segno mensurale O del tempo iniziale del ballo *Iupiter*, il *tempus perfectum* originale di Domenico è stato trascritto dalla maggior parte degli studiosi e delle studiose odierne come una Quaternaria ordinaria in C per la sua relazione con il passo di *quaternaria*³⁰ (fig. 3).



Figura 3. Esempio di trascrizione moderna con la riduzione dei valori originali e la trascrizione binaria della prima sezione di Quaternaria.

Come è evidente, la riduzione dei valori originali nelle trascrizioni moderne complica ulteriormente l'interpretazione dell'*accidentalità* musicale voluta da Domenico, generando spesso una deviazione interpretativa fuorviante. Eppure, la concordanza delle fonti musicali conferma la volontà di Domenico: la musica deve essere eseguita in tempo ternario, come un Saltarello, in *tempus perfectum* O. Per questo motivo, nella mia trascrizione ho mantenuto la ternarietà del *tempus perfectum* nella Quaternaria, al fine di evidenziarne il carattere *accidentale* in relazione al passo *naturale* (fig. 4). Di conseguenza, anche la trascrizione musicale del ballo *Iupiter* deve rispettare il significato dei tempi indicati da Domenico, i quali, del resto, sono confermati anche dalle fonti coeve, vale a dire, il *tempus perfectum* della Quaternaria segnala sia l'*accidentia* del tempo musicale, sia la *natura* del passo di danza³¹:

30. Mauro Lo Monaco, *Danzare con misura. Indicazioni per un'esecuzione consapevole di musiche e coreografie dei balli di Domenico da Piacenza*, Piretti, Bologna 2024, p. 353; Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 108; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, pp. 229-230; Barbara Sparti (edited by), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. "De pratica seu arte tripudii" / "On the practice or art of dancing"*, cit., p. 188.

31. Si rimanda all'approfondimento sul ballo *Iupiter* in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e*

Iupiter ff. 17r-v

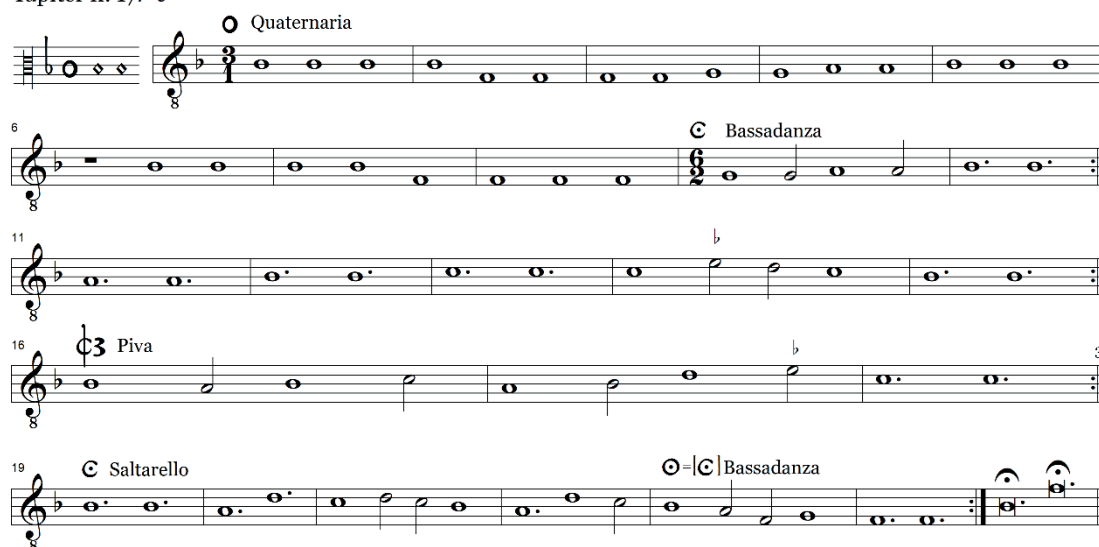


Figura 4. Mia trascrizione con valori originali e la trascrizione ternaria della prima sezione di Quaternaria.

Nelle trascrizioni da me proposte secondo gli attuali criteri musicologici, la *semibreve* della notazione di Domenico corrisponde alla semibreve della notazione contemporanea o nota intera. Questa equivalenza è fondamentale per evitare confusioni: le durate non vanno intese in senso assoluto, ma regolate dal *tactus*, la pulsazione che scandisce in maniera costante il fluire dei tempi e determina la percezione della durata delle singole note in rapporto agli altri valori che compongono il *tenor*.

Nel ballo *Iupiter*, Domenico utilizza un altro segno di proporzione: il *tempus diminutum* con *tripla* $\text{C}\text{3}$. Nella teoria musicale e nella pratica vocale, il *tempus diminutum* era un'indicazione di aumento di velocità, anche se non necessariamente del doppio rispetto al tempo precedente. Per esempio, la messa *Ecce ancilla domini* (1463–1464 ca.) di Guillaume Du Fay è un esempio tra tanti di impiego del *C diminutum* dopo il *tempus perfectum* *O*; così pure la *chanson Malheureulx cuer que vieulx tu faire* del 1455 ca. propone questo segno per differenziare il secondo e terzo verso melodico del *rondeau*³². Tuttavia, per Domenico la proporzione nel ballo *Iupiter* ha un significato chiaro in relazione con il tempo di Bassadanza anteriore in *tempus imperfectum prolatio maior* C (battute 9-15) e con quello di Saltarello successivo alla Piva (battute 19-22), anch'esso in C . Ognuna di loro ha una velocità diversa (fig. 4). La relazione tra Bassadanza e Piva è evidente, essendo questa la metà più veloce della Bassadanza³³. Il *tempus diminutum* segnala, quindi, la velocità di questa sezione rispetto

ballerino, cit.

32. L'utilizzo del *tempus imperfectum diminutum* nella messa *Ecce ancilla domini* si evince tra il Kyrie e il Christe e tra le sezioni del Gloria, del Sanctus e dell'Agnus Dei.

33. F-Pn D 972, f. 3v: «Più stretta de la bassedanza tri sesti che contene la mitade».

alla Bassadanza. Il segno di proporzione 3, invece, indica la quantità di semibreve rispetto alla sezione precedente, tre al posto di una, nonché la sua perfezione. Il *tactus* rimane stabile dalla Bassadanza fino alla fine del ballo, la proporzione, tuttavia, altera il rapporto della semibreve in modo da permettere alla Piva di aumentare la velocità della danza. In questo caso, la proporzione $\text{♩}3$ di Domenico, copiata anche da Cornazano, è molto più scrupolosa e descrittiva metricamente di quella di Guglielmo/Ambrosio che omettono il segno mensurale.

In sostanza, le proporzioni musicali in Quaternaria e in Piva si impiegano come indicazione agogica tra un tempo e l'altro, come avviene in *Iupiter*. Domenico si serve del mensuralismo in un modo del tutto nuovo, a volte persino poco ortodosso se confrontato con il canone del repertorio vocale coevo, creando un linguaggio musicale utile sia per la metrica della musica che per quella della danza. La contrapposizione tra *accidentalità* e *naturalità* dei tempi e dei passi raggiunge la massima espressione nella nuova pratica musicale e coreica, derivata dalla teorizzazione musicale legata al movimento corporeo.

Per completare l'analisi della musica per danza, occorre soffermarsi sul *tenor* del ballo *La Fia Guielmina*, l'unico derivato da una composizione preesistente. Nel trattato *De arte saltandi et choreas ducendi* si attesta che Domenico da Piacenza è l'autore delle coreografie di due balli su questa melodia di origine francese: «Questa è una dança chiamata La Fia Guielmina la quale foe facta el canto suo in Franza e suso dicto canto messer Domenego gli fece balli dui»³⁴. Effettivamente, oltre ai trattati di Domenico e di Cornazano, il *tenor* della *Fia Guielmina* si trova in altri quattro codici quattrocenteschi nell'anonima *ballade* politestuale a tre voci *A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre*:

Fonti coreiche

Domenico da Piacenza: F-Pn D 972, ff. 18v-19r (1454-1455).

Antonio Cornazano: I-Rvat C 203, ff. 22r-23r (ca. 1455-1465).

Fonti vocali

El Escorial: E- E IV.a.24, ff. 60v-62r (1460-1474).

Castellani-Nicolini Chansonier: D-Bkk 78.C.28, ff. 33v-34r, 35v-36r (ca. 1465-1475).

Pixérécourt Chansonier: F- Pnm 15123, ff. 5v-6r (ca. 1480-1484).

Montecassino: I-MC 871, f. 3v (ca. 1480-1500; repertorio ca. 1430-1480)³⁵.

Da questo elenco si evince che la lezione di Domenico è la più antica, mentre quella di Monte-

34. F-Pn D 972, f. 19r. Sullo stesso *tenor* della *Fia Guielmina*, per due coppie di uomo e donna, troviamo una seconda versione intitolata *L'Altra fia Guielmina*, per una coppia di uomo e donna. Lo stesso *tenor* poteva essere utile per più versioni coreografiche.

35. Le fonti vocali sono: Ms IV.a.24, conservato nella Biblioteca y Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial di Madrid; Ms 78.C.28 (Chansonier di Margherita Castellani e Bernardino Niccolini), conservato nel Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz di Berlino; Français 15123 (Pixérécourt Chansonier), manoscritto, conservato nella Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris; Ms 871, conservato nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino.

cassino 871 è la più recente, sebbene il suo repertorio musicale risalga al periodo 1430-1480. Le due fonti di danza (F-Pn D 972 e I-Rvat C 203) riportano solo il *tenor* della *ballade* originale a tre voci. È interessante notare che in tutte le versioni vocali il *superius* e il *contratenor* impiegano lunghe e brevi; il *tenor*, invece, brevi e semibrevis³⁶. Tale riduzione dei valori nel *tenor* richiama il dimezzamento dei valori di lunga e breve riscontrato nella prassi della danza italiana del Quattrocento dove la semibreve era considerata l'unità di *mensura* dei balli. Pertanto, ho dimezzato il valore originale del *tenor* presente nelle versioni vocali per facilitare la *collatio* e identificare meglio le varianti melodiche, ritmiche e di tradizione del ballo *La Fia Guielmina*³⁷.

La concordanza tra le quattro versioni vocali è evidente, ad eccezione dello Chansonnier Pixérécourt che indica *tempus imperfectum diminutum* all'inizio della prima sezione del *tenor* della *ballade* e di un evidente errore di pausa di semibreve nello Chansonnier Castellani-Nicolini. Domenico è l'unico a indicare i tempi delle sezioni del ballo come nelle precedenti danze. Pertanto, i quattro tempi mensurali impiegati nel *tenor* della *ballade* corrispondono nell'ordine a Quaternaria, Bassadanza, Quaternaria, Saltarello e Piva³⁸.

Ingrid Brainard, nell'edizione del codice Montecassino 871 curata da Isabel Pope e Masakata Kanazawa, ha confrontato unicamente le lezioni di Domenico e di Cornazano³⁹. Secondo Brainard, Cornazano prende come modello Domenico. In realtà, la mia collazione dei testimoni mette in risalto alcune varianti ritmiche e melodiche, oltre a errori non trascurabili sia tra i codici coreici, sia tra questi e quelli vocali. In base alle argomentazioni di Ingrid Brainard, la collocazione della chiave di Fa in terza linea (Fa₃) in Domenico e Cornazano è un errore, come dimostra il confronto con la versione corretta di Montecassino 871, unica fonte concordante da lei conosciuta⁴⁰. La studiosa offre due spiegazioni a questo errore: da un lato, se si accettasse la versione di Domenico, la *musica ficta* sarebbe eccessiva e diverrebbe incoerente con la prassi del periodo; dall'altro, la corrispondenza della melodia di Domenico con quella di Montecassino è talmente palese da rendere improbabile l'esistenza di due tradizioni diverse. Tuttavia, Brainard riduce con eccessiva semplicità il contributo di Domenico, descrivendolo come poco esperto nella composizione musicale e, di conseguenza, incline all'errore. Nel manoscritto di Domenico, la chiave di Fa₃ trova un uso limitato a solo due balli – *Belreguardo*

36. Per una valutazione sulle varianti delle chiavi e dell'armatura si rimanda all'analisi della *Fia Guielmina* in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

37. Cfr. l'Appendice a questo saggio.

38. Il tempo di Saltarello viene considerato tale solo nella versione per due coppie della *Fia Guielmina*, mentre in quella per una coppia è considerato come Piva.

39. Isabel Pope – Masakata Kanazawa (edited by), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late 15th Century*, Clarendon Press, Oxford 1978, e, in particolare, l'Appendix I di Ingrid Brainard alle pp. 531-533. Si veda anche Dragan Plamenac, *Quodlibet in the Seville Chansonier*, in Gustav Reese – Rose Brandel (edited by), *The Commonwealth of Music*, The Free Press of Glencoe, New York 1965, pp. 163-181.

40. Anche Procopio legge chiave di Fa₄ in conformità con W. Thomas Marrocco, *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti*, The Congress on Research in Dance, New York 1981, p. 82.

e *Belfiore* – ed è sempre collocata impropriamente, dove dovrebbe indicare invece la chiave di Do in terza linea (c_3). Questi errori non sono mai stati corretti nel manoscritto di Domenico, a differenza di altri emendamenti. La prassi di annotare la chiave di Fa_3 in modo errato potrebbe aver indotto questo tipo di confusione nella trascrizione del *tenor* della *ballade*. Secondo Brainard, la chiave di Fa_4 colloca la musica nella stessa linea di Montecassino e degli altri quattro testimoni vocali aggiunti all'elenco e, pertanto, la si ritiene corretta. Sorprendentemente, Cornazano copia la chiave di Fa_3 del ballo *La Fia Guielmina* proposta in Domenico senza avvertire l'errore, dimostrando ancora una significativa dipendenza dal codice ferrarese.

Le prime due sezioni (Quaternaria e Bassadanza) del *tenor* della *ballade* coincidono anche in Domenico e Cornazano, sebbene siano presenti alcune varianti ritmiche rispetto ai codici vocali nelle battute 4-5, 9-10, 13, 15, 18-20, 34-36, 38 e 40. Nella versione di Domenico prevale la ripetizione delle semibreve laddove nel *tenor* vocale è presente una longa o una breve, una prassi più adatta al *tactus* della danza, soprattutto della Bassadanza. Nella prima parte della *ballade*, Cornazano aderisce pienamente alla lezione di Domenico più che alle versioni vocali.

Al fine di mantenere una certa coerenza con le caratteristiche di un *tenor* di danza, Domenico introduce una variante melodica ogni qualvolta le fonti vocali prevedano una pausa. Le pause dei *tenores* di danza di Domenico sono sempre funzionali al tipo di passo o movimento coreografico. Alla battuta 5 del ballo *La Fia Guielmina*, Domenico aggiunge la nota *do* semibreve al posto della pausa presente in tutte le altre fonti. Nella versione a quattro (due uomini e due donne), si richiedono passi «a guisa de saltarello», mentre in quella a due (uomo e donna), «passi tri sempi e due continentie». In entrambi i casi, la pausa di semibreve non sarebbe utile alla danza. Cornazano preferisce conservare la pausa di semibreve delle versioni vocali che, tuttavia, non ha una correlazione con la sua descrizione coreografica. In questo modo, dimostra sia una minore competenza musicale e coreica, sia l'allontanamento momentaneo dalla lezione del suo maestro. Nel manoscritto di Domenico, tuttavia, possiamo rilevare anche una traccia della pausa originale in una correzione del copista incaricato di trascrivere *La Fia Guielmina* (fig. 5):

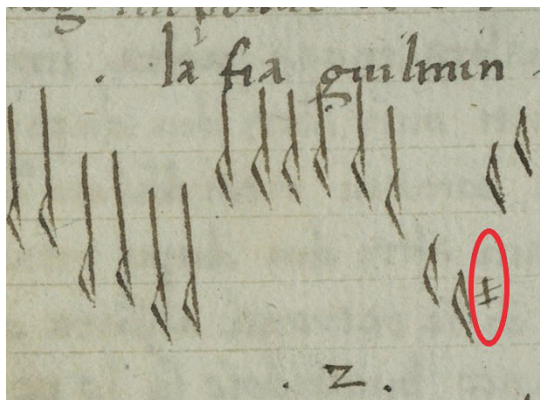


Figura 5. F-Pn D 972, f. 18v. Correzione della pausa di semibreve.

Il copista trascrive la semibreve *do* aggiunta alla melodia, ma riporta anche la pausa. Il revisore, o lo stesso Domenico, potrebbe avere individuato l'errore e cancellato la pausa di troppo. La variante melodica di Domenico è, infatti, coerente con la caratteristica di un *tenor* di danza che, come in altri balli, segue ritmicamente il numero e il movimento corporeo dei passi. Con questa variante melodica e le altre varianti ritmiche, Domenico lascia nel suo manoscritto una traccia piuttosto evidente dell'adattamento di un originale vocale a un *tenor* utile alla danza, dimostrando, inoltre, competenze musicali che Cornazano sembra non possedere. Infatti, nel suo trattato Cornazano afferma di ricorrere spesso alla memoria: tale indicazione potrebbe suggerire che le sue competenze siano più quelle di un uomo di corte avvezzo al ballo che quelle di un compositore come il suo maestro.

Un'altra traccia significativa della relazione del *tenor* di Domenico con la versione vocale originale della *ballade* riguarda la conservazione di un numero importante di pause. Nelle odierne trascrizioni del *tenor* di Domenico e di Cornazano sono state eliminate le pause di longa dopo la Bassadanza e prima della Quaternaria (battute 21-22), nonostante siano chiaramente indicate⁴¹. Nelle quattro versioni vocali della *ballade*, queste pause di longa sono dovute all'intreccio imitativo con le altre voci. Per quanto riguarda il ballo, le pause sono ingiustificabili persino dalla descrizione di Domenico che implica un'esecuzione «incontinente», subitanea: «qui se fa mexura Quadernaria, in la quale li homini e le done incontinente se butano sul pè drito in tempo vuodo»⁴². Nella mia collazione ho volutamente mantenuto le pause di Domenico in quanto denotano un possibile legame con i testimoni vocali o con una lezione perduta non molto discosta da questi; invece, nella trascrizione del ballo le ho eliminate in quanto inutili alla danza. Se nel *tenor* della *Fia Guielmina* Domenico ha restituito le pause di

41. Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 110; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, p. 224.

42. F-Pn D 972, f. 19r.

longa anche se superflue alla danza, la lezione scelta come canto o melodia preesistente è sicuramente vocale. Da notare che Cornazano, che copia le pause di Domenico, è l'unico a posizionare il segno mensurale del *tempus imperfectum* dopo le pause di breve, contraddicendo anche le altre fonti vocali. Non è chiaro il motivo per cui Domenico non cancella qui queste pause e invece ne cancella una nel passo illustrato nell'esempio precedente (fig. 3). Si può ipotizzare, da una parte, che Domenico non si sia accorto dell'incongruenza tra danza e musica, e dall'altra che le pause di breve dopo il segno mensurale siano state lasciate come indicazione del *tactus* binario di Quaternaria rispetto al precedente ternario di Bassadanza. Al momento, queste pause di breve si presentano come un indizio a favore dell'ipotesi che l'esemplare che Domenico ha tra le mani è una fonte vocale, ma non necessariamente una delle quattro pervenute. Inoltre, Domenico sembra essere stato il primo a prendere in prestito questa melodia, a trascriverla e a comporvi sopra due balli.

Occorre analizzare l'ultima parte della *ballade*, dove le fonti coreiche si allontanano chiaramente dalla versione vocale. Nella sezione di Quaternaria, Cornazano mantiene una pausa di breve alla battuta 25 in consonanza con le lezioni vocali, sfasando la linea melodica di Domenico. Cornazano creerebbe una sospensione melodica particolare che, però, non trova una sua giustificazione nella descrizione coreografica. La conservazione di questa pausa potrebbe mettere in dubbio che il modello di Cornazano sia quello di Domenico e dimostrare che ci potremmo trovare di fronte a una variante melodica sostitutiva, inserita sulla base di una danza concepita da Cornazano più sinteticamente rispetto al suo maestro. Il dubbio si scioglie confrontando la linea melodica di Domenico con quella chiaramente errata di Cornazano⁴³.

In questa parte del testo musicale, Domenico non copia solo il *tenor* della *ballade* come per le precedenti sezioni, ma opera una sorta di lettura «alla bastarda» *ante litteram*⁴⁴. Come nella prassi esecutiva vocale e strumentale cinquecentesca, Domenico «salta» tra le voci del *contratenor* e del *tenor*, creando così una linea melodica continua ed efficace che combina materiale proveniente dalle parti vocali che sono in stile imitativo: elimina le pause nel *tenor* delle fonti vocali (non pertinenti alla danza) e incorpora le imitazioni o risposte tematiche per impiegarle come linea melodica del ballo (fig. 6):

43. Francesco Rocco Rossi, a proposito dell'errore trasmesso da Cornazano nel *tenor* del ballo *Filia Guilielmino*, ha giustamente definito questa versione «inutilizzabile per la danza». Francesco Rocco Rossi, «Vergine bella» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla *res facta*, in Andrea Chegai – Cecilia Luzzi (a cura di), *Petrarca in musica. Atti del Convegno internazionale di studi: VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 83-99, in particolare p. 88.

44. Nel Cinquecento, l'espressione «alla bastarda» contraddistingueva l'esecuzione di una linea melodica unica attingendo in modo alternato e continuo a materiale tratto da diverse voci di una composizione polifonica. Si veda la voce «viola bastarda» in *Grove Music Online*: Lucy Robinson, *Viola bastarda*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*, online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>. Silvestro Ganassi in *Regola Rubertina* (1542) e in *Lectione seconda* (1543) descrive l'atto di combinare più voci in una sola linea come pratica tipica della «viola bastarda».

Quaternaria

2. Tenor

4. Tenor

6. Tenor

1. Contratenor

3. Contratenor

5. Contratenor

Figura 6. F-Pn D 972, f. 18v. Lettura «alla bastarda» della *ballade A Florence la joieuse cite / Helas la Fille Guillemine / En ma chambre* in F- Pnm 15123, ff. 5v-6r.

Se osserviamo le battute 27-30 delle versioni vocali in *Appendice*, il *tenor* è costituito da brevi motivi melodici seguiti dalle relative pause in corrispondenza dei motivi imitativi del *contratenor*. Le pause di breve mantenute dopo il segno mensurale, quindi, sono un ulteriore indizio del processo di trasformazione operato da un originale vocale a un *tenor* di danza e, allo stesso tempo, fungono da segnale di un cambiamento mensurale, da ternario a binario, da Bassadanza a Quaternaria.

Successivamente, Cornazano copia il *tenor* di Domenico, ma incorre nell'errore di conservare la pausa di breve del *tenor* della *ballade* alla battuta 25 sfasando, come si è detto, la linea melodica. Inoltre, tramite un *tenor* fallace, la descrizione coreografica alquanto approssimativa del ballo *La Fille Guilielmina* di Cornazano rende la ricostruzione ardua, se non impossibile. L'errore più evidente del copista del codice di Cornazano si osserva alle battute 32-33, dove si elimina una porzione del

tenor sia di Domenico sia delle fonti vocali a causa di un salto di lettura⁴⁵. La sezione di Saltarello di Domenico che inizia alla battuta 33 in Cornazano è in Piva. Tale variante, invece, ha un riscontro nella danza di Cornazano. Probabilmente Cornazano avrebbe voluto introdurre una versione coreografica più semplice, ma le sue competenze musicali e coreiche, almeno in questo ballo, non gli permisero di restituire un *tenor* adeguato. Come è stato osservato, Cornazano non figura come creatore né di danze né di musiche per danza.

La *ballade* politestuale a tre voci *A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre* ebbe una diffusione piuttosto ampia durante il Quattrocento. Non sono in grado, tuttavia, di individuare la fonte consultata da Domenico per la stesura del suo *tenor*, la quale certamente non dovrebbe discostarsi molto dalle fonti vocali conservate. Infatti, le varianti vocali rispetto alla versione di Domenico sono talmente irrilevanti che non si riesce a ipotizzare un'altra tradizione rispetto a quella analizzata. Il ballo *La Fia Guielmina* rappresenta un esempio piuttosto eloquente del processo di trasformazione e adattamento di un *tenor* vocale preesistente idoneo alla pratica della danza. Domenico dimostra di conoscere con competenza il linguaggio musicale legato al movimento corporeo non tanto per aver creato due balli aderenti alla musica preesistente, quanto per aver impiegato una tecnica compositiva musicale di un *tenor* che richiede di una pulsazione mensurale coerente con la danza. Sorprendentemente, le relazioni tra Quaternaria e Bassadanza, e tra Saltarello e Piva non presentano nessun problema di lettura mensurale come in altri balli composti da Domenico da Piacenza e il mensuralismo originale della *ballade* francese si adatta perfettamente ai tempi della danza quattrocentesca analizzati.

Conclusioni

L'analisi del trattato di Domenico da Piacenza e delle sue pratiche coreico-musicali consente di rivedere criticamente i presupposti interpretativi che hanno guidato l'attuale storiografia e musicologia nella ricostruzione del repertorio di danza quattrocentesco. L'approccio di Domenico rivela che la relazione tra musica e danza non è secondaria né decorativa, ma strutturale e funzionale al movimento corporeo. La semplicità apparente dei *tenores* non va intesa come povertà musicale, ma come un'efficace strategia di sintesi tra esigenze ritmico-mensurali e corporee alla portata di una nobiltà che

45. Ingrid Brainard e William Smith avevano già individuato tale problematica nel confronto musicale tra il *tenor* di Domenico e quello di Cornazano, evidenziando le lacune corrispondenti alle battute mancanti. Ingrid Brainard, *Appendix I*, cit., p. 532; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, pp. 224-225. Anche nel prezioso e tuttora insuperato lavoro di collazione coreografica di questo studioso, si può notare lo zelo descrittivo di Domenico e la sobrietà di Cornazano nelle versioni a quattro e a due. Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 99-105.

si voleva sempre più partecipe del linguaggio mimico-teatrale della rappresentazione. È opportuno ricordare che i *tenores* trasmessi nei trattati non sono composizioni compiute, ma strutture musicali di riferimento necessarie all'esecuzione della danza. Queste linee melodiche costituivano in realtà un canovaccio che i musicisti – soprattutto nella raffinata atmosfera della corte estense di Ferrara – elaboravano polifonicamente e arricchivano con diminuzioni e abbellimenti. In questo modo, il *tenor*, che nei trattati si presenta come lineare e apparentemente semplice, assumeva una veste sonora complessa e ricercata nella prassi esecutiva, affidata ai più stimati strumentisti che da tutta Italia e dall'Europa convergevano a Ferrara⁴⁶.

Proprio questa capacità di coniugare danza, musica e teatralità, norma e variazione, costituisce la vera innovazione pedagogica e artistica del canone di Domenico da Piacenza, ancora spesso frainteso da una musicologia incline a valutare la musica per la danza secondo criteri puramente estetici. Alla luce di queste considerazioni, più che di un canone in senso stretto, si può parlare di un controcanone, capace di coniugare le esigenze teorico-musicali con quelle del movimento corporeo; tale creazione si sviluppa lungo una linea di continuità tra Domenico e i suoi discepoli che segna la nascita di una nuova estetica della danza, destinata a influenzare profondamente le corti italiane ed europee del Rinascimento.

L'analisi condotta in questo studio ha permesso di mettere in evidenza diversi aspetti cruciali dell'opera di Domenico da Piacenza e della sua fortuna. In primo luogo, le tracce lasciate nei balli documentano una prassi che trova riscontro nella teoria musicale coeva e nella speculazione mensurale del Quattrocento fondata su concetti del battere e del levare, che, in questo caso, devono realizzare il musico e il danzatore insieme. A tale pratica musicale, si collega la costruzione di un nuovo canone fondato sulla dialettica tra *naturale* e *accidentale*, tanto nei tempi quanto nei passi, attraverso combinazioni che sfidano la rigidità delle regole teoriche per adattarle al movimento corporeo. Ogni ballo di Domenico nasce dall'intreccio fra tempi e passi che, lungi dall'essere casuale, diventa il vero motore della pratica coreico-musicale quattrocentesca. La mia proposta di trascrizione con i valori originali mira a restituire questa complessa rete di relazioni mensurali, conservando la coerenza dei tempi della danza e opponendosi a una riduzione modernizzante che rischierebbe di oscurare la specificità del pensiero del piacentino-ferrarese.

Allo stesso tempo, la prassi di adattare repertori vocali preesistenti, come nel celebre caso della *Fia Guglielmina*, rivela un approccio creativo capace di trasformare "altri" materiali in *tenores* di danza pienamente funzionali al nuovo sistema. Alla luce di tale adattamento, si comprende come Domenico non solo inauguri un modello teorico e stilistico originale, ma getti le basi per un canone della danza

46. Si veda in particolare la tradizione musicale dei pifferi a Ferrara. Cfr. Lewis Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, cit.

quattrocentesca che, pur con variazioni e semplificazioni, sarà ripreso dai suoi discepoli. Cornazano e Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio si muovono infatti lungo una linea di continuità che, con maggiore o minore fedeltà, conserva i principi fondanti introdotti dal maestro.

In questo quadro si inserisce la lettura di Alessandro Pontremoli, che colloca Domenico nel clima di passaggio del «gotico internazionale», sottolineando invece in Guglielmo la svolta rinascimentale, percepibile sia nella riflessione teorica di matrice neoplatonica, sia nel metodo “scientifico” degli *experimenta*⁴⁷. Tale distinzione coglie un aspetto importante della trasformazione stilistica, ma rischia di ridurre la portata innovativa del maestro piacentino-ferrarese. La mia ricerca vuole dimostrare come la figura di Domenico, nobile cavaliere aurato e autore di un trattato fondativo, vada compresa già in chiave rinascimentale: egli elabora un sistema della danza che, pur attingendo a tradizioni precedenti, le riorganizza in una sintesi nuova e coerente, poi ripresa (e in parte semplificata) dai suoi seguaci.

Gli *experimenta* di Guglielmo, in questa prospettiva, non fanno che sistematizzare i cinque capitoli che Domenico dedica alla combinazione tra *naturale* e *accidentale*, senza superarne realmente la concezione di fondo. Non è un caso che Giovanni Ambrosio recuperi alcune delle scelte mensurali di Domenico, a conferma non solo della solidità della sua impostazione teorica, ma anche del fatto che, ancora nel 1474 circa, il manoscritto del maestro circolava a Milano e si trovava verosimilmente nelle mani di Ambrosio che lo utilizzava come punto di riferimento diretto. La differenza materiale fra i manoscritti accentua ulteriormente questa linea: il trattato riccamente decorato di Guglielmo, destinato all'esibizione e al prestigio nella biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia, contrasta con quello sobrio di Domenico e con la copia di Ambrosio, privi di apparati ornamentali ma concepiti come strumenti funzionali alla pratica.

Ne emerge dunque l'immagine di Domenico non come anello “gotico” di una catena evolutiva, ma come vero fondatore di uno statuto della danza rinascimentale, capace di unire *natura* e *accidentia*, teoria e prassi, musica e movimento corporeo. Guglielmo/Giovanni Ambrosio ne perpetuano l'eredità, confermando la centralità di Domenico come autore di un canone che ha plasmato la cultura coreico-musicale delle corti italiane ed europee.

47. Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit., p. 57.

Appendice

Collazione dei *tenores* del ballo *La Fia Guielmina* in F-Pn D 972, ff. 18v-19r e I-Rvat C 203, ff. 22r-23r e quelli della *ballade A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre*⁴⁸.

F-Pn D 972 Quaternaria

I-Rvat C 203 Quaternaria

E-E IV.a.24

D- Bkk 78 C 28

F- BNF F 15123

I-MC 871

9 Bassadanza

48. Per presentare una *collatio* più chiara, ho adattato il valore delle pause delle versioni vocali al *tenor* del ballo. Inoltre, nelle versioni di Domenico da Piacenza e Antonio Cornazano, ho integrato il *sib* nel relativo sistema.

16 Quaternaria

24

33 Saltarello/Piva Piva

Piva

* D- Bkk 78 C 28 è l'unico manoscritto con una pausa di semibreve al posto della breve.

Gloria Giordano, Gabriele Miracle

Un ballo «colle Nacchere». Tracce nella pratica coreutica italiana, spagnola e francese di corte e di teatro tra Sei e Settecento

Il saggio propone una panoramica sul ballo «colle Nacchere»¹, o castagnette, praticato a corte e a teatro tra Sei e Settecento², con un *focus* sulla situazione italiana. Ancora poco indagato dalla storiografia coreutica e musicale, si intende leggere il fenomeno da varie angolazioni che, a nostro avviso, potranno offrire spazi di confronto e spunti di riflessione per ulteriori ricerche e approfondimenti³.

Nell'arco cronologico preso in esame, la compresenza sul territorio italico delle tre tecniche coreutiche – italiana, spagnola e francese – praticate da maestri, nobili ballerini e ballerini professionisti, pone anche questioni riguardanti l'uso delle castagnette nella didattica, nella pratica scenica, nella caratterizzazione “alla spagnola” o *à l'espagnole*, nella distinzione del “carattere nazionale”. Si tratta di aspetti che emergono in parte anche da fonti indirette – documenti contabili, giustificazioni di spesa o altra documentazione archivistica, librettistica, ecc. riferita a famiglie e a colleghi nobiliari – e che, viceversa, trovano riscontri solo parziali nella trattatistica musicale e coreutica, nelle descrizioni e nelle notazioni coreografiche, nell'iconografia e nella librettistica. Infatti, a fronte di una corposa mole di fonti iconografiche che testimonia l'utilizzo delle nacchere o castagnette nel ballo teatrale e di fonti archivistiche che ne attestano l'uso con buone probabilità anche nella lezione di ballo, i

1. [Pietro Bonaventura Savini], *Il genio alle belle arti ravvivato dal benefico aspetto di quindici stelle*, Zenobi, Roma 1716, p. 8, online: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00050279-9> (u.v. 11/5/2025).

2. Il presente saggio è diviso in tre parti: la prima parte, dal titolo «*Battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate*», è a cura di Gloria Giordano, la seconda, «*Battendosi le Nacchere, risvegliaronsi gli altri stromenti*», di Gabriele Miracle e la terza, «*Accompagnò così il metro del suono come il tempo del ballo col tocco delle castagnette*», comprensiva della scheda analitica del *Couplet de Folie d'Espagne*, pagina riassuntiva degli elementi della notazione Beauchamp-Feuillet (Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700, p. 102; ristampa *facsimile* Broude Brothers, New York 1968), è stata elaborata da entrambi, secondo le specifiche competenze.

3. Per quanto riguarda eventuali riferimenti all'ambito etnomusicologico ed etnecoreologico si rimanda agli specialisti del settore.

trattati, fatta eccezione per la *Chorégraphie* di Raoul-Auger Feuillet⁴, non riportano esempi ritmici, tantomeno associati ai passi. Persino i trattati spagnoli⁵, che pure riferiscono di balli accompagnati con le *castañuelas*, non danno esempi ritmici o indicazioni su come fossero impugnate e suonate. Una carenza questa che si riflette nella pratica odierna, con il conseguente ricorso a prassi esecutive e ritmi desunti, in particolare, dal flamenco, il più delle volte fuori contesto e stridenti con tecniche e stili coreutici sei e settecenteschi.

Riguardo alla musica, le castagnette, almeno nel caso delle danze di origine ispanica testimoniate attraverso gli esempi riportati nella *Chorégraphie*, presentano un legame con la notazione musicale e coreografica diverso per modalità e per tipologia di giochi ritmici dall'usuale pulsazione sottolineata da altri tipi di percussione.

«Battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate»⁶

“Nacchere” o “naccare”, “castagnette” o “castagnole” sono termini che nei documenti archivistici e librettistici tra Sei e Settecento, riferiti alle famiglie e ai collegi nobiliari, sono talvolta utilizzati come sinonimi, senza che, almeno a livello terminologico, siano evidenziate particolari differen-

4. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit.

5. Juan De Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Juan Gómez de Blas, Sevilla 1642, online: <http://www.pbm.com/~lindahl/navarro/> (u.v. 3/5/2025); Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque*, manoscritto, 1680 ca., conservato nella Biblioteca Nacional de España di Madrid, collocazione MSS 17718, online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=00000684658&page=1> (u.v. 3/5/2025); Domingo González, *Escuela por lo bajo*, manoscritto, 1650 ca., conservato nella Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, collocazione A-1736, cc. 36r-63r; Pablo Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa*, Autor, Madrid 1737, p. 53, online: <https://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000161354>, u.v. 10/5/2025). Sulle opere di Minguet si suggeriscono le recensioni di Soledad Sánchez Bueno sull'“*Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras...*” de Pablo Minguet e irol [Yrol], pubblicata il 28/8/2012 e disponibile online su *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, online: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2012/08/28/arte-de-danzar-a-la-francesa-adornado-con-quarenta-figuras-de-pablo-minguet-e-irol-yrol/> (u.v. 3/5/2025) e sull'“*Arte de danzar español. Chorégraphie. A-1736 (1708)*”, pubblicata il 25/6/2017 e disponibile online su *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, online: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2017/06/25/arte-de-danzar-espanol-choregraphie-a-1736-1708/> (u.v. 3/5/2025).

6. *Il Teatro dell'Honore. Accademia mista D'essercitij Letterari, e Cauallereschi solita celebrarsi sù 'l fine dell'Anno in Collegio de' Nobili di Parma per rimunerare quei Signori Convittori che nello studio delle Lettere, e dell'arti Caualleresche si sono sopra gli altri segnalati, tenuta quest'Anno 1673, li 20 Agosto e dedicata all'Altezza Serenissima di Ranuccio II Duca di Parma*, Mario Vigna, Parma 1673, p. 41 (nelle prossime citazioni il titolo di questo tipo di documento è riportato nella forma abbreviata: *Il Teatro dell'Honore*, per non appesantire il corpo delle note). Si rimanda, inoltre allo studio dell'autrice *Il Teatro dell'Honore «all'italiana», «alla francese», «alla spagnola». I balli dei convittori del Collegio dei Nobili di Parma tra il 1670 e il 1694*, in «ActaLauris», n. 4, 2018, pp. 9-77, online: <http://ilgentillauro.com/wp-content/uploads/2021/11/AdL4-Giordano-DEF3.pdf> (u.v. 3/5/2025). Questa sezione del saggio fa in parte riferimento a dati raccolti nell'ambito della ricerca che l'autrice ha condotto, tra il 2016 e il 2022, per il programma europeo *PerformArt* (Consolidator Grant dell'European Research

ze organologiche⁷. Come scrive il gesuita romano Filippo Bonanni (1638-1725) nel suo *Gabinetto Armonico* (1722), il suono è «una leggiera agitazione dell'Aria» che si «rompe nelle Nacchere»⁸. Erudito, interessato alla fisica, alle scienze e anche alla musica, Bonanni specifica che lo strumento comunemente adoperato in Italia è detto «*Castagnole*, forse dalla figura simile alla Castagna»⁹. Nel descrivere e illustrare la collezione di strumenti musicali presente nel Collegio Romano, incentra un capitolo, il XCIII, sulle Castagnole, rimarcando ancora l'intercambiabilità dei termini: «*Naccare* le nominò il Ferrari¹⁰, ed il Suggerio, li Spagnuoli le dicono *Castagnetas*, e tutte furono comprese col nome *Acetabulum*»¹¹. Descrive lo strumento «di mole molto più piccola»¹² dei cimbali, anch'essi raffigurati nei gruppi marmorei dell'antichità.

Altri le dissero *Gnaccare*, ò a quelle, che usano li Spaguoli, nominate *Castagnetas*, composte di due quasi Scudellini di busso [bosso], uno delli quali si adatta al pollice, l'altro al dito medio della mano, e nel ballare si percuotono assieme.

Se si cerca l'origine di tal'Istromento, certo è, che procede dagl'Antichi Cimbali [...]. Altri aggiungono, che fossero trasferiti in Italia dalle Fanciulle Gaditane. Tanto disse Petronio: *Gaditane mulieres crotalistrie hunc sonitum edebant*, e Giovenale.

Expectas, ut Gaditana canoro

Incipiat prurire choro.

E molti sono di parere, che si cominciasse tal suono con battere assieme Conchiglie raccolte nella Spiaggia del Mare, onde poi si tramandò il costume alli Fanciulli di fare strepito con altri simili Stromenti.¹³

Council, finanziato all'interno del programma europeo di ricerca e di innovazione Horizon 2020 – Grant Agreement n. 681415, online: <http://performart-roma.eu>, u.v. 14/7/2023) diretto da Anne-Madeleine Goulet e coordinato da Michela Berti, all'interno del quale ha ricoperto il ruolo di unica referente per la danza. La ricerca dell'autrice all'interno del progetto, si è inserita nel percorso dottorale diretto da Anne-Madeleine Goulet e co-diretto da Alessandro Pontremoli, dal titolo *Danzare nella Roma aristocratica tra Sei e Settecento. Tecniche e stili attraverso la documentazione del Seminario Romano e degli archivi familiari* (Université de Tours, 2022), in corso di pubblicazione per Classiques Garnier. Nel corso del presente testo sono citate alcune delle schede presenti nel *database PerformArt*, rintracciabili sul sito <https://performart.huma-num.fr/> (u.v. 26/4/2025), delle quali sono riportati il codice corrispondente e gli autori. Un particolare ringraziamento a Chiara Pelliccia e Ana Yepes per i fruttuosi scambi di opinioni su alcuni aspetti trattati in questa parte del testo.

7. Il termine nacchera figura nell'accezione di «strumento fanciullesco di legno» fin dalla prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (Giovanni Alberti, Venezia 1612, p. 549), mentre castagnetta «Strumento, che si lega alle dita, e si suona percuotendolo insieme, simile alle nacchere de' fanciulli», si trova solo alla fine del Seicento nella terza edizione (Stamperia dell'Accademia della Crusca, Firenze 1691, vol. II, p. 299). Si rimanda alla seconda parte del presente saggio per un approfondimento sulle differenze tecniche ed esecutive.

8. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico Pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati dal Padre Filippo Bonanni Della Compagnia di Gesù*, Giorgio Placho, Roma 1722, p. 4, online: <https://archive.org/details/gabinettoarmonico0000buon/page/n9/mode/2up> (u.v. 23/5/2025). Si tratta del primo trattato in lingua italiana che prende in considerazione gli strumenti della musica d'arte occidentale, ma anche strumenti popolari, richiami di caccia, strumenti giocattolo e strumenti musicali di altra provenienza. Secondo un ampio studio sulla metodologia di Bonanni firmato dalla storica ed etnomusicologa Cristina Ghirardini, basato sulla propria tesi di dottorato, il testo del capitolo XCIII sulle castagnette si fonda su dizionari a lui contemporanei. Cfr. Cristina Ghirardini, *Filippo Bonanni's "Gabinetto armonico" and the Antiquarians' Writings on Musical Instruments*, in «Music in Art», vol. XXXIII, nn. 1-2, 2008, pp. 168-234, online: <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Ghirardini2008.pdf> (u.v. 23/5/2025).

9. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, cit., p. 131.

10. Si riferisce a Ottavio Ferrari autore della voce «gnaccare» nel dizionario etimologico *Origines linguae Italicae* (Mariae Frambotti, Patavii 1676, *ad vocem*, pp. 162-163).

11. Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, cit., p. 129.

12. *Ibidem*.

13. *Ivi*, p. 131.

Una delle prime testimonianze librettistiche in cui è attestato che le “castagnole” sono suonate in scena da un danzatore, risale al 1639. Nel primo atto della favola boscareccia *La sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire* (libretto di Ottaviano Castelli di Spoleto, musica di Angelo Cecchini), allestita a Roma nel palazzo di François-Annibal marchese di Cœuvres, in occasione della nascita di Luigi XIV, si rappresenta una tenzone tra Trascurato e Ardire per stabilire «qual sia più utile al viver'humano la Sincerità, o la Simulatione»¹⁴. Una volta conclusa la tenzone, con maggior lode della prima, la scena si chiude con il godimento e il trionfo della Sincerità che «va ballando, e facendo le castagnole»¹⁵.

Oltre al caso della *Sincerità trionfante* e a fronte di una documentazione d'archivio, di cui si darà conto più avanti, che attesta l'uso delle castagnette nella Penisola almeno dalla fine degli anni Quaranta del Seicento, non se ne trova esplicita conferma nei trattati¹⁶ e nei testi dedicati ai balli in forma di *mutanza*¹⁷ pubblicati dai maestri di ballo italiani fino al 1630¹⁸, neanche come accessorio di colore, nonostante l'influenza esercitata, fin dal Cinquecento, dalla musica e dalla danza ispaniche sul vocabolario tecnico e sul repertorio coreografico e musicale colto italiano. D'altronde, riferimenti alle *castañuelas* sono presenti solo in alcuni dei testi spagnoli dell'epoca, ancorché fosse già ben definita la distinzione tra il *bayle* con *castañuelas* e la *dança* senza *castañuelas*¹⁹. Esquivel e Jaque non ne parlano, mentre Domingo González nell'*Escuela por lo bajo*, risalente alla metà del Seicento, fa riferimento alle *castañuelas* in sette dei nove balli da lui descritti, ma senza riportare esempi ritmici²⁰. Più tardi,

14. [Ottaviano Castelli], *La sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire*, Vitale Mascardi, Roma 1640, p. 20, online: https://books.google.it/books?id=26OGjnl0pw0C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (u.v. 3/5/2025).

15. *Ibidem*.

16. Si pensi in particolare ai trattati di Caroso e Negri: Fabritio Caroso, *Il ballarino*, Francesco Ziletti, Venezia 1581 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York 1967); Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame*, il Muschio, Venezia 1600 (ristampa *facsimile* Forni, Bologna 1970; trad. ingl.: *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the "Nobiltà Di Dame" (1600)*, Translated and Edited by Julia Sutton, Music Transcribed and Edited by F. Marian Walker, Oxford University Press, Oxford 1995; Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Eredi Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, Milano 1602 (ristampe *facsimile*: Broude Brothers, New York, 1969 e Forni, Bologna 1969; trad. ingl.: Yvonne G. Kendall, *"Le Gratie d'Amore" 1602 by Cesare Negri: Translation and Commentary*, PhD, Stanford University, Stanford 1985).

17. In particolare: Livio Lupi, *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canari*, Gio. Francesco Carrara, Palermo 1600 (II ed. *Libro di Gagliarda, Tordiglione*, Palermo 1607) e Prospero Lutij, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passaggi di gagliarda*, Pietropaolo Orlando, Perugia 1589. Per la trascrizione del trattato di Lupi si rimanda al saggio di Lucio Paolo Testi, «Fidelitas Panormi gloria». *Le danze di Livio Lupi da Caravaggio*, in Id. (a cura di), «E finita poi la rifacino da chapo». *La danza curtense tra generazioni e ri-generazioni*, Massimiliano Piretti, Bologna 2023, pp. 235-274.

18. Dopo la ristampa di *Nobiltà di dame* di Caroso nel 1630 con il nuovo titolo *Raccolta di varii balli* (Guglielmo Facciotti, Roma), in Italia si registra un periodo di “buio” nell'editoria coreutica fino al 1728 con il *Trattato del Ballo Nobile* di Giambatista Dufort (Stamp. Felice Mosca, Napoli 1728; ristampa *facsimile*: Gregg, Farnborough 1972). La trascrizione del *Trattato* è presente in Carmela Lombardi (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*. G.B. Dufort, “*Trattato del Ballo Nobile*”, Napoli 1728. G. Magri, “*Trattato teorico-prattico di ballo*”, Napoli 1779. F. Sgai, “*Al signor Gennaro Magri*”, Napoli 1779, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 2001, pp. 63-127.

19. Sulla ricezione della danza spagnola si veda Cecilia Nocilli, *Retóricas en la danza española del siglo XVII*, in Beatriz Martínez del Fresno (editora), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2011, pp. 89-115.

20. Per rintracciare i riferimenti alle *castañuelas* nei testi spagnoli sono state preziose le indicazioni ricevute da Ana Yepes, autrice insieme ad Anna Romaní del volume *Introducción al Danza del siglo de oro español y su relación con la danza francesa e italiana*, Compagnie Outre Mesure / Label COM, Tiffauges, in corso di pubblicazione. I balli in cui Domingo González

nel 1737, Pablo Minguet accenna alle *castañuelas* nella descrizione della *Pavana* affermando che «La Pavana viene danzata (cioè) mentre viene danzata non vengono suonate nacchere»²¹ e ancora nella descrizione della *Españoleta*²², ponendo attenzione al movimento delle braccia in relazione all'uso delle *castañuelas*. Le nomina ancora nel *Villano*, indicando il momento in cui eseguire il «colpo di nacchere»²³, alla fine della prima *mudanza* di *Imposibles*²⁴ e all'inizio della *Hermosa*, in cui spiega che delle otto *mudanzas* «quattro [sono] danzate con il cappello nella mano sinistra e altre quattro ballate con le nacchere»²⁵.

Che i maestri di ballo, talvolta, tralasciassero informazioni circa consuetudini talmente diffuse da ritenersi scontate è un fatto appurato, non è quindi da escludere che la mancanza di riferimenti alle castagnette nella trattatistica italiana sia l'esito di tale abitudine. D'altronde, è anche possibile che fosse una pratica non condivisa da tutti i maestri, nonostante l'uso sulla scena. Non si può altresì escludere che fossero usate anche durante la lezione di ballo con finalità didattiche, come ausilio per insegnare a marcare il tempo, a sviluppare capacità ritmiche necessarie all'esecuzione dei passi, o forse a sollecitare i musicisti a mantenere il tempo regolare e la velocità costante²⁶.

Documenti contabili come quello datato 22 giugno 1648 che attesta tra le uscite della famiglia Lante della Rovere 1 scudo e 20 baiocchi per l'acquisto di tre paia di «castagnole», sono d'ausilio proprio per far luce su pratiche di cui altrimenti non saremmo a conoscenza. La duchessa Maria Cristina Altemps fece comprare le tre paia di castagnole «dal maestro di ballo»²⁷, presumibilmente lo stesso che quell'anno e almeno fino alla metà del seguente impartiva lezioni ai «signori paggi et signorina»²⁸, lasciando aperta l'ipotesi che fossero appunto destinate ai tre allievi dell'ignoto maestro.

Dal documento Lante della Rovere emerge anche un fattore di genere, attestando che nella penisola italiana, a questa altezza cronologica, le castagnette erano suonate indifferentemente da uomini e donne della nobiltà ed erano utilizzate, con buone probabilità, anche per quei balli che seguivano le

nel suo ms. *Escuela por lo bajo* cita le *castañuelas* sono: *Españoleta* (c. 40r); *Villano* (c. 42r); *Jácara* (cc. 44r-v, 45v, 46r); *Mariona* (cc. 49v, 50v, 52r); *Torneo* (cc. 55r, 58v); *Gaita gallega* (c. 61v); *Canario* (c. 62r) e in *La Escuela de mujer* (c. 63r).

21. «La Pavana es danzada (esto es) no se toca castañuela mientras se danza» (Pablo Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa*, cit., p. 53).

22. *Ivi*, p. 62.

23. «Golpe de la castañuela» (*ivi*, p. 65).

24. *Ivi*, p. 67.

25. «Quatro danzas con el sombrero en la mano izquierda, y otras quatro baylas con castañuelas» (*ivi*, p. 70).

26. Gloria Giordano, *Danzare nella Roma aristocratica*, cit., pp. 477-485. Sul tema anche Gloria Giordano, *Il Teatro dell'Honore*, cit., pp. 9-77.

27. Il documento è conservato nel fondo Archivio Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma, alla collocazione I-Ras, Archivio Lante della Rovere, b. 988, c. 68r. Il documento è censito nel *database PerformArt*, scheda D-003-502-243 a cura di Orsetta Baroncelli e Anne-Madeleine Goulet.

28. Il documento è conservato nel fondo Archivio Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma, alla collocazione I-Ras, Archivio Lante della Rovere, b. 988, c. 63r, e censito nel *database PerformArt*, scheda D-003-492-252 a cura di Orsetta Baroncelli e Anne-Madeleine Goulet.

regole della tecnica italiana di matrice cinquecentesca. Che il *naccherare*, ovvero «sonar le nacchere»²⁹, fosse una consuetudine nella pratica della danza maschile, nella lezione di ballo e in teatro, è confermato nelle fonti archivistiche di collegio, a cui si accennerà più avanti, ma che l'uso, nei medesimi contesti, si estendesse anche alle donne è un dato finora testimoniato solo dall'iconografia più tarda e in particolare dai bozzetti dei costumi teatrali.

Se Bonanni, nell'incisione della *Baccante con Nacchera* (fig. 1), si ispira alle baccanti raffigurate nella *Miscellanea erudita antiquitatis* di Jacob Spon³⁰, è ai bozzetti dei costumi teatrali francesi del Sei e Settecento che si farà cenno per trovare più numerosi e variegati riferimenti³¹.

Elemento riservato prevalentemente ai ballerini, le castagnette non di rado sono associate anche ai cantanti³². Nei bozzetti connotano indifferentemente personaggi maschili e femminili, ma nell'interesse di questo studio sono almeno due gli aspetti sui quali si intende focalizzare l'attenzione. L'uno riguarda i personaggi, che, da quanto emerge, non risultano necessariamente connessi con soggetti legati alla tradizione ispanica. L'altro, le modalità di rappresentare le castagnette nelle mani dei personaggi stessi. Infatti, pur con la prudenza che l'analisi iconografica sempre richiede, certi dettagli sembrano rivelare una relazione tra il modo in cui le castagnette erano impugnate e quindi suonate e l'estrazione sociale dei personaggi.

I personaggi che indossano le castagnette sono i più diversi tra loro e non esclusivamente connessi alla tradizione ispanica. Jean Berain (1640-1711) nei disegni per gli abiti maschili di *Le Triomphe de l'amour* (1681)³³ fornisce di *castagnettes* gli Indiani al seguito di Bacco (fig. 2) e le Ninfe al seguito di Orizia (fig. 3)³⁴.

29. *Naccherare*, in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Tip. Galileiana di M. Cellini, Firenze 1863-1923, *ad vocem*, vol. XI, p. 2.

30. Jacob Spon, *Miscellanea erudita antiquitatis*, Sumptibus Auctoris, Lugduni [Lione] 1685, p. 21.

31. Per l'apparato iconografico dell'epoca si ricordano i capisaldi di Marie-Françoise Christout: *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Picard, Paris 1967; *Le ballet de cour au XVIIe siècle*, Minkoff, Genève 1987.

32. Su questo tema si suggerisce la consultazione dei saggi di Mikaël Bouffard che ha dedicato gran parte del suo lavoro a selezionare e analizzare immagini riferite alla danza di *Ancien Régime* come fonte per comprenderne aspetti tecnici. Sul tema si segnala in particolare Mikaël Bouffard – Jérôme De la Gorge, *The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV: Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre*, translated by Margaret M. McGowan, in «Dance Research», vol. XXXIV, n. 1, 2016, pp. 1-29, online: <http://www.jstor.org/stable/26357846> (u.v. 23/5/2025); in particolare p. 15 a proposito delle *castagnettes* come attributo dei ballerini nell'iconografia.

33. L'*opéra-ballet Le Triomphe de l'Amour* (1681) fu commissionata da Luigi XIV a Lully e Quinault. Pierre Beauchamp vi collaborò per le coreografie. Sull'analisi dei bozzetti si suggerisce Flavia Pappacena, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012, pp. 40-41.

34. Su *Le Triomphe de l'Amour* e più in generale sull'influenza della danza indiana in Europa si suggeriscono, tra gli altri, i lavori di Tiziana Leucci: *The Curiosity for the "Others". The Interest for Indian Dances and Oriental Customs (& Costumes) in Europe (1663-1821)*, in Uwe Schlottermüller – Howard Weiner – Maria Richter (herausgegeben von), *All'Ungaresca – al español. Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820. 3. Rothenfelser Tanzsymposion vom 6.-10. Juni 2012. Tagungsband*, "fa-gisis" Musik-und Tanzedition, Freiburg 2012, pp. 109-131, online: <https://www.fagisis.de/allUngaresca-pdfs/Leucci.pdf> (u.v. 19/8/2025); *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes* (1666) & *Le Triomphe de l'Amour* (1681): *Two French court ballets as examples of King Louis XIV's politics at play, in a play within a play*, in Barbara Segal – Bill Tuck (editors), *Bal-room, Stage & Village Green: Contexts for Early Dance, Early Dance Circle*, London 2015, pp. 115-130, online: <https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/12-Tiziana-2-cols.pdf> (u.v. 19/8/2025).



Figura 1. Filippo Bonanni, *La Baccante con Nacchera*, incisione. *Gabinetto Armonico*, cit., tav. XCIII-129. Collezione Gloria Giordano. Reperibile al link: <https://archive.org/details/gabinettoarmonico0000buon/page/233/mode/1up> (u.v. 23/5/2025).



Figura 2. Jean Berain, *Habit d'Indiens du balet du "Le Triomphe de l'Amour"*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (59), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406288z.item> (u.v. 19/4/2025).



Figura 3. Jean Berain, *Habit des Nymphes de la suite d'Orithie du ballet "Le Triomphe de l'Amour"*, incisione. Fonte: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, The New York Public Library Digital Collections, 1681, *MGZFA-17 Ber J Tri 1, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/d21a7360-9b14-0130-17e2-58d385a7bbd0> (u.v. 19/4/2025).

Entrambi i personaggi sono rappresentati nello stesso atteggiamento: con il peso del corpo su una sola gamba e l'altra indietro con il ginocchio appena piegato, con la punta a terra o appena sollevata in una sorta di *attitude*, le braccia à *l'opposition* e la testa in un leggero *abandon*. Le *castagnettes*, semi nascoste nella mano del braccio sollevato, sono più visibili nell'altra mano, leggermente ruotata verso l'osservatore, lasciando intravedere il nastrino legato intorno al pollice. Dello stesso Berain è anche il bozzetto per i costumi femminili delle Ninfe, in cui è riproposto lo stesso atteggiamento della figura maschile e con le medesime caratteristiche. In particolare, nel bozzetto del costume per i demoni travestiti da ninfe, ruolo femminile per l'opera *Armide*, è di nuovo visibile, nella mano a favore dell'osservatore, il laccetto legato al pollice³⁵, così come nella *Terpsichore* (fig. 4), disegnata da Robert Bonnart (1652-1733) e realizzata da Nicolas Bonnart (1637-1718), o ancora in un'incisione che raffigura *Mademoiselle Du Fort dansant a l'Opera* (fig. 5) di Antoine Trouvain (1652-1708).

Questo dettaglio è fondamentale dal punto di vista della tecnica esecutiva dello strumento, che differisce nel modo di suonarlo se legato al pollice oppure all'indice o al medio³⁶. Tenute nel palmo della mano e suonate percuotendone con le dita la parte esterna, se legate al pollice producono, di solito, un suono singolo con la mano sinistra (*tan*)³⁷, mentre con la destra si può generare ugualmente un suono singolo, contemporaneamente alla sinistra (*tian*), o in alternanza (*pi*), oppure tamburellare sulla nacchera, producendo una sequenza di quattro suoni (*rian* o *ca-rre-ti-lla*). Un altro suono singolo (*cin* o *posticeo*), diverso dal *tian*, si ottiene facendo collidere le due nacchere una contro l'altra. Quando si indossano legate all'indice o al medio, invece, il suono provocato sempre dallo scontrarsi tra loro delle due metà dello strumento, è prodotto non solo dal movimento di chiusura delle dita (in particolare indice, medio, anulare), ma anche dal movimento di flessione ed estensione del polso.

Proprio Berain nel disegnare un *Habit de Paysanne* femminile (fig. 6), sposta il laccetto delle *castagnettes* alla base dell'indice, volendo forse evidenziare il diverso modo di suonarle, riferito alla tradizione popolare, più consono al personaggio³⁸.

35. Il bozzetto di Jean Berain è visibile nel volume di Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 185, online: <https://www.olyrix.com/articles/olyrix/78/le-costume-a-lopera-3-sa-signature> (u.v. 19/4/2025).

36. Per la spiegazione delle differenti impugnature e tecniche esecutive si rimanda alla seconda e alla terza parte del presente saggio.

37. Si tratta di una terminologia convenzionale basata sul *Metodo para tocar las castañuelas*, elaborato da Lucero Tena, ballerina e strumentista di *castañuelas*. Parte del metodo è sovente allegato a corredo nelle confezioni di *castañuelas*, come guida per i ritmi da eseguire con lo strumento.

38. Sul tema delle nacchere nel repertorio francese associate alle danze dei *paysans* si veda Hubert Hazebroucq, *Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils? La danse des "fêtes galantes" à la lumière des sources chorégraphiques du début du XVIIIe siècle*, in Valentine Toutain-Quittelier – Chris Rauseo (sous la direction de), *Watteau au confluent des arts: esthétiques de la grâce*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 297-313 e p. 304 ss.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4. Robert Bonnat, *Terpsichore, troisième Muse*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, VM PHOT MIRI-4 (103), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84275594.item>. Si trova anche al [link](https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020577553): <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020577553>, e, a colori, al [link](https://jeannepompadour.tumblr.com/post/67097068951/terpsichore-troisieme-muse-by-robert): <https://jeannepompadour.tumblr.com/post/67097068951/terpsichore-troisieme-muse-by-robert> (u.v. 19/4/2025).



Figura 5. Antoine Trouvain, *Mademoiselle du Fort dansant a l'Opera*, incisione. Fonte: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. The New York Public Library Digital Collections, 1690-1699, *MGZFA-17 Trou A 5, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/242c52d0-882a-0130-6e61-58d385a7bbd0> (u.v. 3/5/2025).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 6. Jean Berain, *Habit de Paysanne*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406248f#> (u.v. 19/4/2025).

Altrettanto si può osservare nell'*Homme en habit de Ballet* (fig. 7) di Jean Lepautre (1618-1682), l'incisore che collaborava con Jean Berain per la realizzazione dei suoi bozzetti. Il danzatore è rappresentato con le *bras droit* poco più alte delle spalle; le *castagnettes*, ben visibili in entrambe le mani, sono legate al dito medio e suonate con il quarto dito di una mano, mentre l'altra è con le dita aperte, forse per mostrare l'alternanza del gioco ritmico prodotto dalle due mani.

Va evidenziato che le castagnette, a differenza del tamburello³⁹, altro strumento in uso nel repertorio coreutico teatrale⁴⁰, di cui un esempio è l'incisione che rappresenta una leggera e dinamica figura maschile in *Habit de Baccantes* (fig. 8) di Jean Dolivar (1641-1692), permettono al danzatore un libero uso delle braccia e la possibilità di effettuare *port de bras* coordinati con i differenti passi, tanto nella danza francese⁴¹, quanto in quella spagnola⁴².

Che le castagnette fossero uno degli elementi identificativi della danza spagnola è espresso molto chiaramente dal maestro francese Giambattista Dufort nel suo *Trattato del ballo nobile*, in cui fornisce una spiegazione storico-tecnica, affermando che gli spagnoli aggiunsero alla danza italiana «il suono delle castagnette»⁴³. D'altronde, la tematica rientra tra i motivi ricorrenti anche della letteratura dell'epoca. Nelle pagine dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, troviamo la descrizione di una giovinetta che si appresta a rappresentare il ballo spagnolo danzando in coppia una *sarabanda* e una *ciaccona* e facendo schioccare tra le dita «due castagnette di sonoro bosso»⁴⁴.

39. Una delle prime attestazioni sul tamburello, in un trattato di danza, se non addirittura la prima, si trova nell'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau, alla fine del Cinquecento. È descritto come uno strumento che viene tenuto sospeso con la mano sinistra e percosso con le dita della destra, costituito da una cornice di legno rivestita di pelle su un solo lato e con piccoli sonagli che «rendants un bruit agreable» (rendono un rumore gradevole). Cfr. Thoinot Arbeau [*alias* Jean Tabourot], *Orchésographie*, Imprimé audit Lengres par Jehan des preyz Imprimeur & Libraire, Lengres 1589, p. 22r (ristampa *facsimile*: Minkoff, Genève 1972; trad. ingl.: [Thoinot Arbeau], *Orchesography*, Translated by Mary Stewart Evans, with a new introduction and notes by Julia Sutton and a new labanotation section by Mireille Backer and Julia Sutton, Dover, New York 1967).

40. Sull'uso del tamburello nella danza teatrale dell'epoca in esame si rimanda, a titolo di esempio, alla tavola n. 17, *Satjro*, del trattato di Gregorio Lambranzi, in cui il Satjro, dopo aver eseguito una serie di *ballonnés*, inizia a suonare il flauto, mentre la sua compagna, danzando, suona il «cimbano», che nell'incisione è chiaramente un tamburello. Cfr. Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul: deliciae theatrales*, Johan Jacob Worlab, Nürnberg 1716, p. 2 e tav. 17. Anche Noverre fa cenno nelle sue *Lettres* a «sfide al tamburello» in balli animati da Ninfe, Grazie, Amorini. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, LIM, Lucca 2011, p. 203; Barbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli, Massimiliano Piretti, Bologna 2015, pp. 419-448; i saggi di Rebecca Harris-Warrick (*The French Connection*) e Carol G. Marsh (*Putting Together a Pantomime Ballet*) presenti in Rebecca Harris-Warrick – Bruce Alan Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2005, rispettivamente alle pp. 173-198 e 231-278; infine, Bruce Alan Brown, *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759-60)*, in Arianna Beatrice Fabbriatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, Aracne, Roma 2020, pp. 51-74.

41. Pierre Rameau, *Le maître à danser*, Chez Jean Villette, Paris 1725 (ristampa *facsimile*: Broude Brothers, New York 1967).

42. Nicolás Rodrigo Noveli, *Chorégraphie figurativa y demostrativa del arte de danzar en la forma española*, Madrid 1708, cc. 24-26, conservato nella Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, collocazione A-1736.

43. Giambattista Dufort, *Trattato del Ballo Nobile*, cit., 1728, p. [X].

44. Giovan Battista Marino, *L'Adone poema del cavalier Marino con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale et l'allegorie di Don Lorenzo Scoto*, Sarzina, Venezia 1626, p. 534.



Figura 7. Jean Lepautre, *Homme en habit de Ballet*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (50), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405082g.r=Jean%20Lepautre,%20Homme%20en%20habit%20de%20ballet?rk=21459;2> (u.v. 19/4/2025).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 8. Jean Dolivar, *Habit de Baccantes*, incisione. Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406234d?rk=579402;0> (u.v. 19/4/2025).

Il concetto di castagnette come emblema di ispanico, sempre più radicato nell'immaginario collettivo dell'epoca e alimentato da quanto proposto sulle scene, era legato evidentemente alla necessità di dar vita a un *tópos* pittoresco che, tuttavia, andrebbe letto con una certa cautela⁴⁵. I libretti delle accademie tenute presso i collegi nobiliari confermano in parte questa tendenza. Al Seminario Romano, le nacchere⁴⁶ – nei libretti è usato solo questo termine – sono associate esclusivamente alla danza spagnola, talvolta identificando il tipo di ballo, come nel caso della «follia colle Nacchere all'usanza Spagnola»⁴⁷ danzata da otto convittori e talvolta abbinandole a generiche definizioni, come il «ballo alto»⁴⁸ in sedici alla Spagnola con le Nacchere»⁴⁹.

Tuttavia, l'abbinamento nacchere o castagnette e danza spagnola non è l'unica chiave di lettura. Alla metà del XVII secolo sulle scene fiorentine si rappresentò il *Ballo delle Donzelle di Samo* alla fine del I atto dell'*Ercole in Tebe* (1661)⁵⁰, in cui i dodici cavalieri, che impersonano le Donzelle, eseguono un *canario* con passi battuti e *capriole*. Ancorché il *canario* sia una danza di origine ispanica, in questo caso si ritiene che fosse danzato secondo la “vecchia” tecnica italiana e che il carattere spagnolescante fosse impresso appunto dal ritmo delle castagnette:

Sull'aria d'un gentil canario sciolsero il piede ad un aggiustatissimo ballo, accompagnando alla Spagnuola l'ordine de' passi col suono delle castagnette: quindi con piè leggiero si videro percuoterne il suolo, o sì vero con altissime cavriole l'aria fenderne, e fermando spesse fiate il moto in proporzionate distanze varie figure rappresentarono.⁵¹

A rafforzare l'ipotesi che l'uso di questo strumento fosse una consuetudine anche nei balli “all'italiana” sono le descrizioni presenti nei libretti delle accademie parmensi di *Il Teatro dell'Honore* degli anni Settanta del Seicento. Da questi documenti emerge un fenomeno di trasversalità e una non casuale utilizzazione dei termini “nacchere” e “castagnette”, che va di pari passo a quello della

45. Ignacio Rodulfo Hazen, *La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII*, in «E-Spania», n. 41, 2022, online: <https://doi.org/10.4000/e-spania.43455> (u.v. 3/5/2025). Si rimanda inoltre allo studio dell'autrice del presente saggio *Il repertorio coreutico «all'usanza Spagnola» in territorio italiano. Prime indagini nelle rappresentazioni teatrali di collegio tra Sei e Settecento*, in «E-Spania», n. 41, 2022, online: <http://journals.openedition.org/e-spania/43721> (u.v. 11/5/2025).

46. Si fa notare che in una nota delle spese sostenute dagli allievi del Seminario Romano per le attività teatrali del 1656 (maestro di ballo, attrezzeria, costumi, palco, ecc.), sono utilizzati indifferentemente i termini “naccare” e “castagnole” (il documento è conservato nel fondo Roma presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu di Roma, alla collocazione I-Rarsi, Roma, b. 155, fasc. I, cc. 241r-246v, ed è censito nel *database PerformArt*, scheda D-000-301-146 a cura di Gloria Giordano), mentre nei libretti consultati, solo il termine “nacchere”.

47. Pietro Bonaventura Savini, *Il genio alle belle arti*, cit., p. 8.

48. Con “ballo alto” si intendevano quei balli saltati, come *gagliarda* e *canario*, in cui gli uomini si distinguevano in capriole e passi virtuosistici, al limite dell'acrobazia.

49. *L'idea d'un animo ben regolato. Accademia di Lettere, e d'armi fatta da' Signori Convittori del Seminario Romano*, Zenobi, Roma 1721, p. 14.

50. La festa teatrale in musica *Ercole in Tebe* (libretto di Giovanni Andrea Moneglia, musica di Jacopo Melani) fu rappresentata a Firenze nel 1661. Sui balli dell'opera si suggerisce Barbara Sparti, *Dance, Dancers*, cit., pp. 357-399.

51. Giovann'Andrea [Giovanni Andrea] Moniglia, *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia. Parte prima*, Vincenzio Vangelisti, Firenze 1689, p. 144.

convivenza delle tecniche canoniche: italiana, spagnola e francese. Quando nelle descrizioni o nei titoli non sono specificati i tipi di danze, per i balli definiti italiani e spagnoli, emerge una preferenza per il termine “castagnette”, mentre per quelli francesi è consuetudine l’uso del termine “nacchere”. Nell’edizione del 1673 un nutrito gruppo di convittori esegue un «Balletto all’italiana, battendo nello stesso tempo le Castagnette con agilità eguale alle lodi riportate»⁵², mentre nel corso dell’accademia del 1675 il convittore Ottavio Valenti Gonzaga eseguì un ballo “alla francese” con le nacchere:

Doppo qualche cortese renitenza acconsentì egli, regolandosi nelle danze con atteggiamento francese, & insieme accompagnando con le nacchere il concerto composto con i propri stromenti da sudetti Cavaglieri, quali all’impresa s’accinsero con vivezza, proseguironla con bizzari, e terminarono con encomio.⁵³

Nel 1674, invece, il termine castagnette è adottato per un ballo «misto d’Italiano, e Francese»⁵⁴:

Accordaronsi à formare un balletto misto d’Italiano, e Francese, l’Aria del quale esprimendosi sulle prime dal coro de’ stromenti, veniva ripigliata dal suono di trè Chitare, e varie Castagnette, toccate tutte da quegl’istessi Signori, che formavano il ballo, senza punto inframmetterlo, mentre trè d’essi con le Chitare, gli altri trè con le Castagnette accompagnavano, egli altri stromenti assordati, e come sotto voce lor servivano.⁵⁵

Al fine di mostrare «quella maestria, che dalle quotidiane istruzioni havevano riportata»⁵⁶, nell’accademia del 1675, dopo un leggiadro ballo francese danzato da due convittori:

In altra forma di ballo, poichè Italiano, dalli Signori D[on]. Annibale Visconti, Gio[vanni]: Battisia Zanchini, e Co[n]te: Giuseppe Carandini, quali tutti e trè con le castagnette al metodo del suono concordandosi praticando con aggiustatezza la funtione, furono sì come accolti con lode, così ammirati con diletto.⁵⁷

Dimostrato, attraverso i documenti di collegio, che non si ricorreva alle castagnette esclusivamente nei balli spagnoli e “alla spagnola”, ma anche in quelli italiani e francesi, la questione aperta è se in essi fossero impiegate solo come richiamo a un carattere nazionale – “alla spagnola” o *à l’espagnole* – o se assolvessero anche ad altre funzioni, oltre a quelle di tipo tecnico e didattico già esposte in riferimento alla lezione di ballo. Per quanto riguarda il repertorio francese si ritiene che l’uso delle *castagnettes* fosse connesso con la necessità di imprimere un carattere *à l’espagnole*, mentre nel contesto italiano si intravedono anche altre sfaccettature.

52. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1673, p. 41.

53. *Il Teatro dell’Honore*, Mario Vigna, Parma 1675, p. 39.

54. Sull’espressione «misto» o «misto dell’uno, e dell’altro» si rimanda a Gloria Giordano, *Il Teatro dell’Honore*, cit., pp. 9-77.

55. *Il Teatro dell’Honore*, Mario Vigna, Parma 1674, pp. 43-44.

56. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1675, pp. 44-45.

57. *Ibidem*.

Nel corso delle accademie tenute nei Collegi, talvolta gli allievi si incitavano a vicenda suonando le castagnette, segnando il tempo durante l'esecuzione di balli ed esercizi virtuosistici e militari (con armi e attrezzi di vario genere, picche, spade e spadoni, bandiere, archibugi, fiocchi, ecc.), scanditi dalla musica⁵⁸, molto probabilmente in tempo di *gagliarda*. Le fonti a disposizione mettono in luce anche quanto le castagnette fossero d'ausilio alla "varietà di invenzione" musicale, realizzata alternando frasi suonate con chitarre, chitarriglie e tiorbe e ritornelli battuti con le castagnette dai ballerini⁵⁹, nonché alla concertazione dei ballerini tra loro e con i musicisti, concordandosi «con le castagnette al metodo del suono»⁶⁰.

«Battendosi le Nacchere, risvegliaronsi gli altri stromenti»⁶¹

In questa sezione del testo si vuole analizzare il tema dal punto di vista del percussionista che oggi si pone di fronte ai rarissimi esempi di ritmi storici di castagnette eseguiti dai ballerini in balli di corte e di teatro tra Sei e Settecento. Sebbene, come si è visto, le castagnette associate alla danza rimandino per lo più al contesto spagnolo, è alla trattatistica coreutica francese che si deve fare riferimento per rintracciare alcuni esempi associati ai tempi di danza. In particolare, la *Chorégraphie* di Feuillet, pubblicata nel 1700 a Parigi, offre importanti spunti d'indagine attraverso tre esempi di *chaconne* di cui è data la linea melodica e la linea delle *castagnettes* e una pagina di *Folies d'Espagne*, comprensiva anche della partitura coreografica in notazione Beauchamp-Feuillet, di cui si tratterà nella terza parte del saggio.

Nella descrizione di Giulio Facchin dal suo libro *Le Percussioni*, le castagnette:

Sono formate da due gusci di legno duro (ebano, palissandro, granadiglia) a forma di conchiglia, collegati da una cordicella che passa attraverso appositi fori praticati nelle appendici superiori. Le parti interne, incavate, sono rivolte una verso l'altra. La loro grandezza media va da 5 x 8 cm a 7 x 10 cm. Emettono il caratteristico suono crepitante quando i due gusci vengono battuti uno contro l'altro.⁶²

Una preziosa testimonianza, risalente all'epoca di nostro interesse, invece, ci viene da Mersenne che nel *Livre septiesme des instrumens de percussion* del suo *Harmonie Universelle* le descrive come uno strumento di legno di prugno, di faggio o di qualsiasi altro legno risonante, la cui impugnatura avviene attraverso il laccetto che si lega ai pollici di entrambe le mani in modo tale che le due facce

58. *Il Teatro dell'Honore*, Mario Vigna, Parma 1677, p. 11.

59. *Il Teatro dell'Honore*, Mario Vigna, Parma 1678, p. 13.

60. *Il Teatro dell'Honore*, cit., 1675, p. 44.

61. *Il Teatro dell'Honore*, cit., 1674, p. 44.

62. Guido Facchin, *Le Percussioni*, EDT, Torino 1989, p. 133.

concave si ritrovino una di fronte all'altra. Mersenne scrive anche del loro utilizzo in Spagna, dove si danzano le *sarabandes* al suono delle castagnette insieme con ogni sorta di strumento, la chitarra in maniera particolare. Egli precisa che «anche se producono diverse dissonanze, non si percepiscono, a causa della grande differenza che c'è tra la qualità del loro suono e quella del suono degli strumenti a corda»⁶³; infatti le nacchere agiscono in un range di frequenze attorno ai 4000 Hz⁶⁴, che in termini di suono non crea conflitti con altri strumenti (si consideri che la maggior parte degli strumenti non supera i 2.000 Hz)⁶⁵.

Prima di addentrarci nell'analisi dei ritmi di *chaconne* descritti da Feuillet, vale la pena evidenziare che, più in generale, l'interesse per le percussioni nell'accompagnamento alla danza è testimoniato nell'*Orchésographie*⁶⁶ di Thoinot Arbeau già dalla fine del Cinquecento. Egli dedica una sezione alla *Tabulature contenant toutes les diversités des battements du tambour*, con oltre settanta variazioni su un ritmo di marcia e più avanti riporta una *Pavane à quatre parties* sulla *chanson Belle qui tiens ma vie*⁶⁷ e la *Basse-dance appelée: Louyissance vous donneray*⁶⁸ entrambe «con i ritmi e i colpi del tamburo»⁶⁹. Da questi esempi emerge che la funzione del tamburo nell'accompagnamento dei balli, così come nella musica non a uso per la danza, consiste nello scandire il ritmo e la velocità in maniera regolare, secondo le necessità dei ballerini: «Il tamburo, con il suo ritmo regolare, è di grande aiuto nel portare i piedi nella posizione corretta richiesta dai movimenti della danza»⁷⁰. Le ricerche effettuate al momento non hanno evidenziato altre partiture di questo tipo nelle quali sia riportata anche la parte delle percussioni. Per trovare testimonianza di cosa suonasse il percussionista in brani afferenti a tempi di danza, anche se non necessariamente legati a una coreografia di corte o di teatro, bisogna attendere la fine del XVII secolo, con la diffusione di danze di origine ispanica, come la *zarabanda* e la *chacona*⁷¹. Ai fini del presente lavoro ci si soffermerà su quest'ultima, i cui primi esempi si trovano in una raccolta

63. «Encore qu'elles fassent plusieurs dissonances, on ne les apperçoit pas, à raison de la grande difference qui est entre la qualité de leur son, et celle du son des instruments à cordes» (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Sebastien Cramoisy et Pierre Ballard, Paris 1636-1637, livre VII, p. 48).

64. Kenji Ishikawa – Kohei Yatabe – Yasuhiro Oikawa, *Seeing the sound of castanets: Acoustic resonances between shells captured by high-speed optical visualization with 1-mm resolution*, in «The Journal of the Acoustic Society of America», vol. CXLVIII, n. 5, 2020, pp. 3171-3180.

65. John R. Pierce, *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 33.

66. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, cit.

67. *Ivi*, pp. 30r-32v.

68. *Ivi*, pp. 33v-37v. Di questa danza sono dati anche i passi.

69. «Avec les mesures & battemens du tambour» (*ibidem*).

70. «Le tabourin ayde merueilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements» (*ivi*, p. 33v).

71. Danze di origine ispanica come il *canario* e la *Pavana di Spagna* o *Pavaniglia*, ad esempio, sono descritte già dalla fine del Cinquecento nei trattati dei maestri di ballo italiani e francesi, Fabritio Caroso e Cesare Negri, oltre che dallo stesso Arbeau, che ne rielaborarono i passi e le coreografie secondo le diverse tecniche, senza mai alcun riferimento alle castagnette o ad altre percussioni. Cfr. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, cit., pp. 95v-96r, 96v-97r; Fabritio Caroso, *Il ballarino*, cit., Parte Seconda, pp. 37r-39v, 181r [*sic*, ma 179r]-180v; Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, cit., pp. 132-135, 157-159, 198-202.

per chitarra spagnola del cantante e compositore pugliese Girolamo Montesardo⁷². La *chacona* nel corso del Seicento sarà fonte di ispirazione anche per molti compositori attivi alla corte di Luigi XIV, come Lully, Rebel e Philidor, ai quali in particolare si farà riferimento, che ne elaboreranno il ritmo e le armonie adattandole “alla francese” con la tipica nota puntata.

I *Pieces de trompettes et timballes*⁷³ di Philidor contengono tre *chaconnes* – *Chaconne du Palais Royal*⁷⁴, *Chaconne de Polichinel*⁷⁵ e *Chaconne Dauphine*⁷⁶ (figg. 9, 10, 11) – nelle quali i timpani sono utilizzati in una maniera che rimanda al modo di usare il tamburo descritto da Arbeau nell'*Orchésographie*. I timpani di Philidor sottolineano (seppur con alcune variazioni) la struttura ritmica del tempo in 3/4 con un inizio in doppio levare, tipico di questa danza, scandendo principalmente il pattern ritmico composto da semiminima puntata, due semicrome e semiminima, quasi sempre in omoritmia con la tromba bassa.

Nella *Fantaisie* di Jean-Féry Rebel del 1729, nel cui frontespizio si legge «il contrabbasso, le trombe e i timpani impreziosiscono notevolmente questo brano»⁷⁷, la parte dei timpani non è data; tuttavia, la scrittura non lascia adito a dubbi, i timpani possono essere aggiunti, contribuendo alla buona riuscita della composizione, soprattutto nella *Chaconne* e nel *Tambourin*. Il continuo alternarsi di accordi di tonica e dominante all'interno dei due brani, in un contesto estremamente ritmico, ben si presta all'aggiunta di fiati e percussioni. Nella *Chaconne*, in particolare, è presente una fortissima componente percussiva, quasi parossistica, dove per molte battute l'accordo viene ripetuto con una suddivisione ritmica incalzante che rimanda a quella sfrenata sensualità caratteristica di questo tipo di danza, che tanto scalpore destò negli spettatori sin dai tempi della sua prima apparizione in Spagna alla fine del XVI secolo⁷⁸.

72. Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note. Per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*, appresso Christofano Marescotti, Firenze 1606.

73. André Danican Philidor, *Pieces de Trompettes et timballes à 2, 3 & 4 Parties. Premiere livre*, Par Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, Paris 1685.

74. *Ivi*, pp. 24-27.

75. *Ivi*, pp. 130-135.

76. *Ivi*, pp. 170-177.

77. «La contrebasse, Trompettes et Timballes embellissent fort cette piece» (Jean-Féry Rebel, *Fantaisie*, L'Auteur, Ruë St. Vincent vis-avis St. Roch, et à la Porte de l'Opera. Le Sr. Le Clerc, Md. Ruë a la Croix D'or, Paris 1729).

78. «Que dire del halconear cō los ojos: del reboluer las ceruizes, y andar coleando los cabellos, y dar bueltas a la redōda, y hazer visages: como acaee en la çarabāda, poluillo, chacona, y otras danças: sino que todos estos son verdaderos testimonios de locura, y que no estan en su seso los dançātes?» («Che cosa dirò del fendere con gli occhi, del roteare le caviglie e far muovere i capelli da una parte all'altra, girare in tondo e fare smorfie: come accade nella *zarabanda*, *poluillo*, *chacona* e altre danze: se non che tutte queste sono vere testimonianze di follia e che i danzatori non sono nel pieno possesso delle loro facoltà mentali?»). Fray Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mujeres*, Iuan Gracian, Alcalá de Henares 1599, p. 468r-v, online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049195> (u.v. 13/5/2025).



Figura 9. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Première dessus* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 130-131). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f67.item> (u.v. 7/8/2025).



Figura 10. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Second dessus* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 132-133). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f68.item> (u.v. 7/8/2025).

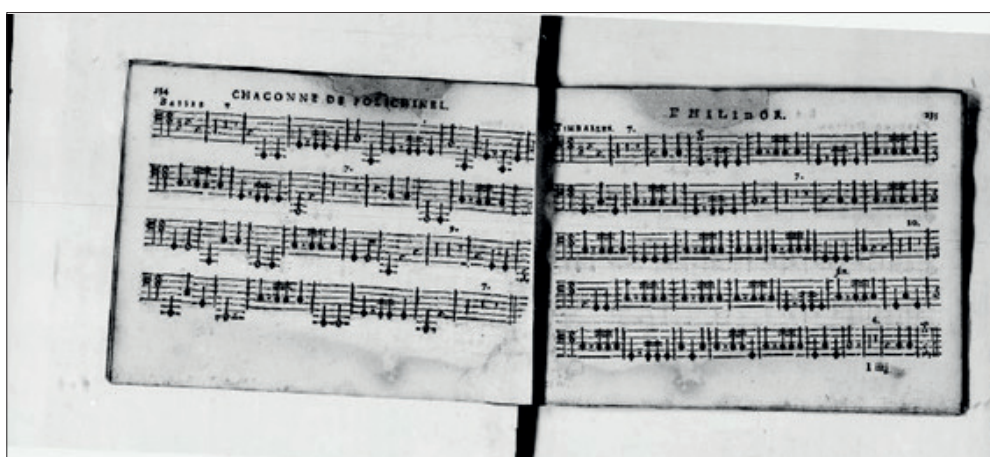


Figura 11. André Danican Philidor, *Chaconne de Polichinel, Basses e Timballes* (*Pieces de Trompettes*, cit., pp. 134-135). Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-920, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108627343/f69.item> (u.v. 7/8/2025).

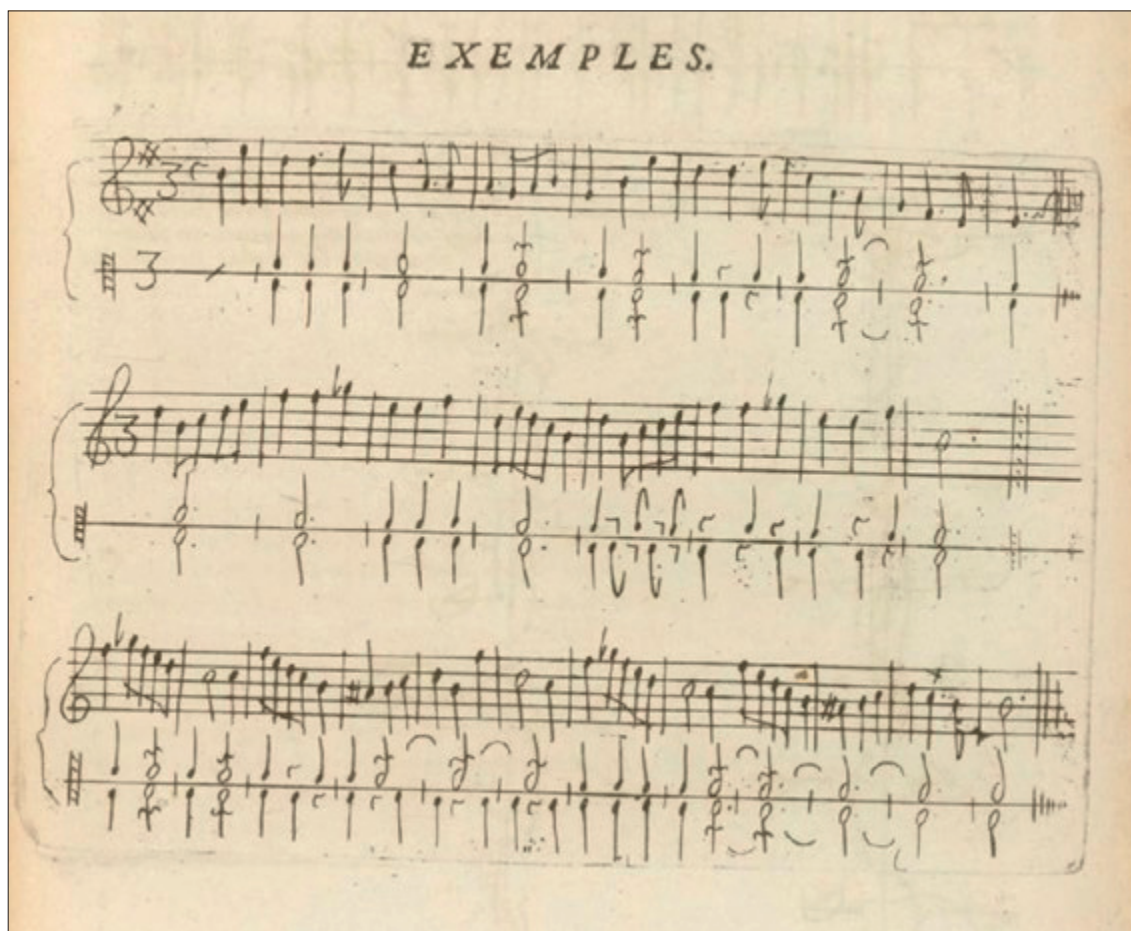


Figura 12. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h?rk=107296;4> (u.v. 23/6/2025).

Se le partiture di Philidor permettono dei paragoni con gli esempi di Arbeau, seppure con le dovute precauzioni, evidenziando che i timpani erano suonati da uno strumentista, che evidentemente seguiva la partitura come avviene per un qualsiasi altro strumento, non disponiamo, invece, di partiture con la linea delle castagnette da mettere a confronto con gli esempi riportati da Feuillet nella *Chorégraphie*. Tale prassi confermerebbe che le castagnette, come attestato anche da Mersenne, erano appannaggio dei ballerini: i musicisti eseguono le quattro o cinque parti della musica, mentre per la composizione dei ritmi delle castagnette «il che sarebbe molto piacevole nei balli [...] lascio l'invenzione ai maestri di ballo, che conoscono la proporzione che devono mantenere tra questi strumenti per suonare insieme»⁷⁹.

Si ritiene, quindi, che gli esempi presenti nella *Chorégraphie* di Feuillet vadano considerati

79. «Ce qui seroit fort agreable dans des danses [...] ie laisse l'invention aux Maistres des Balets, qui sçavent la proportion qu'ils doivent garder entre ces instruments pour en faire des concerts» (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, cit., Livre VII, pp. 47-48).

come dei suggerimenti utili ai ballerini capaci di suonarle, i quali, in una relazione che potremmo definire di “concordanza” e di “contrasto” con i *pas*, applicavano quello stesso principio di “improvvisazione”, tipico dei balli in forma di *mutanza*, paragonabile all’ornamentazione nella musica, che all’epoca implicava l’utilizzazione di sequenze note. D’altronde anche le fonti iconografiche sembrano avvalorare questo aspetto, giacché non sono state rinvenute immagini in cui sia ritratto un suonatore (o una suonatrice) di castagnette all’interno di un gruppo di strumenti intenti ad accompagnare la danza.

A oggi, le linee di *castagnettes* di Feuillet, a quanto è dato sapere, rappresentano l’unico esempio di ritmi storici legati alla danza. Se, da un lato, le partiture ritmiche del trattato di Arbeau lasciano supporre un ruolo di “motore” per il tamburo, il cui compito è quello di scandire con precisione e continuità il ritmo su cui si basano determinate danze, dall’altro, le *castagnettes* di Feuillet sorprendono per la varietà delle combinazioni in relazione alla musica e ai *pas*, e rappresentano un punto fermo dal quale partire per chi voglia dedicarsi ad un’esecuzione storicamente informata.

«Accompagnò così il metro del suono come il tempo del ballo col tocco delle castagnette»⁸⁰

Come si è visto nel corso del testo, affinché la trattatistica coreutica rivolga una qualche attenzione alle castagnette riportando esempi ritmici collegati a linee melodiche specifiche, bisogna aspettare il XVIII secolo. A prescindere dall’opera pubblicata da Juan Fernández de Rojas con lo pseudonimo di Francisco Agustín Florencio che, nonostante le intenzioni espresse nel titolo *Instruccion cientifica del modo de tocar las castañuelas*⁸¹, si presenta come una satira sui costumi dell’epoca e una parodia dei trattati scientifici e filosofici dell’Illuminismo, è alla *Chorégraphie*⁸² di Raoul-Augur Feuillet che

80. *Il Teatro dell’Honore*, cit., 1674, p. 18.

81. Francisco Agustín Florencio, *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas. Instruccion cientifica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero, y poder facilmente, y sin necesidad de Maestro, acompañarse en todas las mudanzas, de que está adornado este gracioso Bayle Español*, Imprenta Real, Madrid 1792. Cfr. Monroe Z. Hafter, *Toward a History of Spanish Imaginary Voyages*, in «Eighteenth-Century Studies», vol. VIII, n. 3, 1975, pp. 265-282 e la voce *crotalogía* in *Diccionario técnico de la música*, a cura di Felipe Pedrell, Isidro Torres Oriol, Barcelona 1897, p. 123 (ristampa facsimile: Maxtor, Valladolid 2009).

82. Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie*, cit., pp. 100-102. Molto interessante l’osservazione di Marie Glon riguardo alle traduzioni in inglese della *Chorégraphie*, che se a prima vista sembrano molto simili alla fonte francese (del 1700 e del 1701), rivelano precise scelte editoriali, come ad esempio l’esclusione del capitolo sulle *Castagnettes*. Nelle traduzioni di Weaver e Siris tale scelta può essere spiegata con il preciso intento dei maestri d’oltremania di dedicarsi esclusivamente ai passi della danza di società e di teatro di genere *noble*, epurando il testo da quelle sezioni riconducibili a pratiche più esotiche o *grotesques*. Cfr. Marie Glon, *Les lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d’un phénomène éditorial (1700-1760)*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l’EHESS en histoire et civilisations, 2 voll., École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2014, vol. I, p. 341.

dobbiamo più accurate informazioni sul rapporto tra le *castagnettes*, la musica e la danza.

Nel breve paragrafo *De la batterie des Castagnettes*, presente fin dalla prima edizione del 1700, Feuillet utilizza figure e valori musicali posti su una linea al di sotto del pentagramma, per indicare i ritmi delle *castagnettes*. I simboli musicali riferiti alla mano sinistra sono posti al di sopra e quelli della mano destra al di sotto della linea, delimitata dal segno di battuta, in corrispondenza delle battute della linea melodica regolarmente scritta sul pentagramma con la chiave di Sol sul primo rigo, come di prassi nella musica francese. Sulla linea delle *castagnettes* è posta un «tipo di chiave»⁸³ che servirà, come specifica Feuillet, solo per indicare l'inizio e porre poi i segni di misura dell'*aria* e il tempo. A titolo di esempio mette in relazione tre linee melodiche in tempo di *chaconne* con i relativi ritmi per le *castagnettes*, di esse è stata identificata solo la prima quale *incipit* della *Chaconne de Phaeton* di Lully⁸⁴ (fig. 12).

Il ritmo di base della melodia di *chaconne* riportato da Feuillet presenta il tipico schema di un metro in 3/4 suddiviso in semiminima, semiminima col punto, croma (fig. 13).

Si osserva immediatamente che le *castagnettes* non aderiscono mai a questa scansione ritmica, elemento di grande interesse che denota quanto la loro funzione non sia riconducibile a quella tipica degli strumenti a percussione, ovvero marcare la figurazione ritmica sulla quale si sviluppa la composizione. La loro funzione è piuttosto quella di accompagnare i *pas* in “concordanza” o in “contrasto”, come si deduce dall'esempio di *Folie d'Espagne*⁸⁵ presente nella medesima pubblicazione e analizzata qui di seguito nella scheda dedicata.

In entrambe le composizioni c'è un pattern ritmico di tre battute che si ripete in determinati momenti della composizione, dove persino l'alternanza tra la mano destra e sinistra è identica (fig. 14).

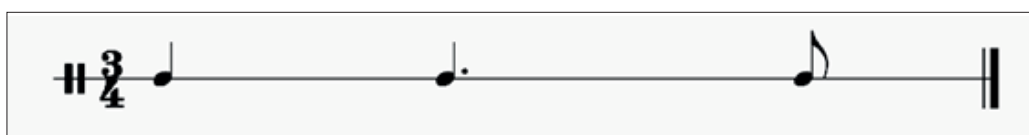


Figura 13. Ritmo del primo esempio di *chaconne* di Feuillet (Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101).

83. «Espece de Clef» (Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 100).

84. Le coreografie si trovano in Raoul-Augur Feuillet, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures Entrées de Ballet de Mr. Pécour*, Chez le Sieur Feuillet, Paris 1704, pp. 10-19 e pp. 185-194. Sulla versione femminile di questa coreografia si veda Régine Astier, “Chaconne pour une femme”: “Chaconne de Phaéton”. A performance study, in «Dance Research», vol. XV, n. 2, Winter 1997, pp. 150-169, in particolare p. 151.

85. Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 102. In questa sezione si fa riferimento esclusivamente a questa versione di *Folie d'Espagne* e non alle pagine di *Folie d'Espagne pour femme* di Raoul-Augur Feuillet o di *Folie d'Espagne pour un homme* di Guillaume Louis Pécour, in Raoul-Augur Feuillet, *Recueil de dances composées par Mr. Feuillet. Recueil de dances composées par Mr. Pécour*, Chez l'auteur e chez Michel Brunet, Paris 1700, pp. 33-38 e pp. 221-224 (ristampa facsimile: Broude Brothers, New York 1968).

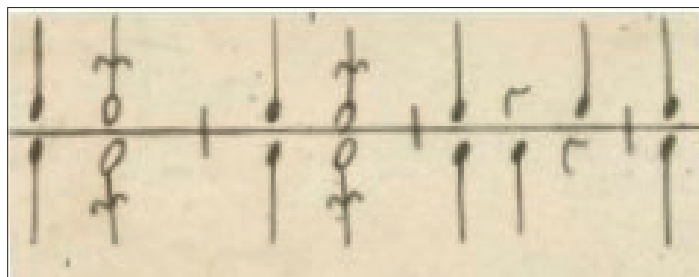


Figura 14. Raoul-Augur Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 101, dettaglio pattern ritmico.

Nella *chaconne* lo troviamo alle battute 4, 5, 6 della prima riga e poi ancora alle battute 1, 2, 3 della terza riga. Nella *Folie d'Espagne* alle battute 5, 6, 7. Questo pattern di tre battute risolve sempre allo stesso modo, con un colpo di entrambe le *castagnettes* (*tian*) sul primo tempo della battuta successiva (fig. 14) e inoltre il ritmo non coincide, come abbiamo visto, con quello di base della *chaconne*. Questa figurazione non solo è l'unica che si ripete all'interno della stessa danza, ma la ritroviamo identica, seppur una volta soltanto, nella *Folie d'Espagne*. Va peraltro evidenziato che le battute coreografiche corrispondenti a questo pattern nella *Chacone pour femme* (fig. 15a) e *pour homme* (fig. 15b) e nella *Folie d'Espagne* (fig. 16), non presentano gli stessi passi: nella prima si ha una sequenza di *coupé battu*, *coupé à deux mouvements* e *coupé battu*, nella seconda un *pas de bourrée emboîté* e due *pas grave*, mentre nella *Folie* si ha un *pas de bourrée en présence*, un *coupé-glissé* e un *contretemps*.

C'è un passaggio nella partitura ritmica della *chaconne*, alle battute 4, 5 e 6 della terza riga, dal quale possiamo capire che per suonare le *castagnettes* in queste danze era necessaria una certa destrezza e una tecnica avanzata. Infatti, la mano destra scandisce il primo e il terzo tempo della battuta, mentre la mano sinistra è impegnata in un *rian* che, come spiega Feuillet, deve essere continuo «sans frapper» ovvero senza sottolineare una scansione ritmica.

Agli esempi di *chaconne*, segue una pagina riassuntiva dei simboli della notazione e comprensiva di melodia e ritmi per le *castagnettes*, significativamente intitolata: *Couplet de Folie d'Espagne avec les bras et la batterie des Castagnettes, pour faire connoître comme on doit pratiquer les regles precedente* (fig. 16), analizzata nella scheda comparativa.

Non può sfuggire che entrambi i tempi di danza scelti per le esemplificazioni siano balli di origine ispanica, *chacona* e *folia*, peraltro gli stessi documentati anche in Italia.

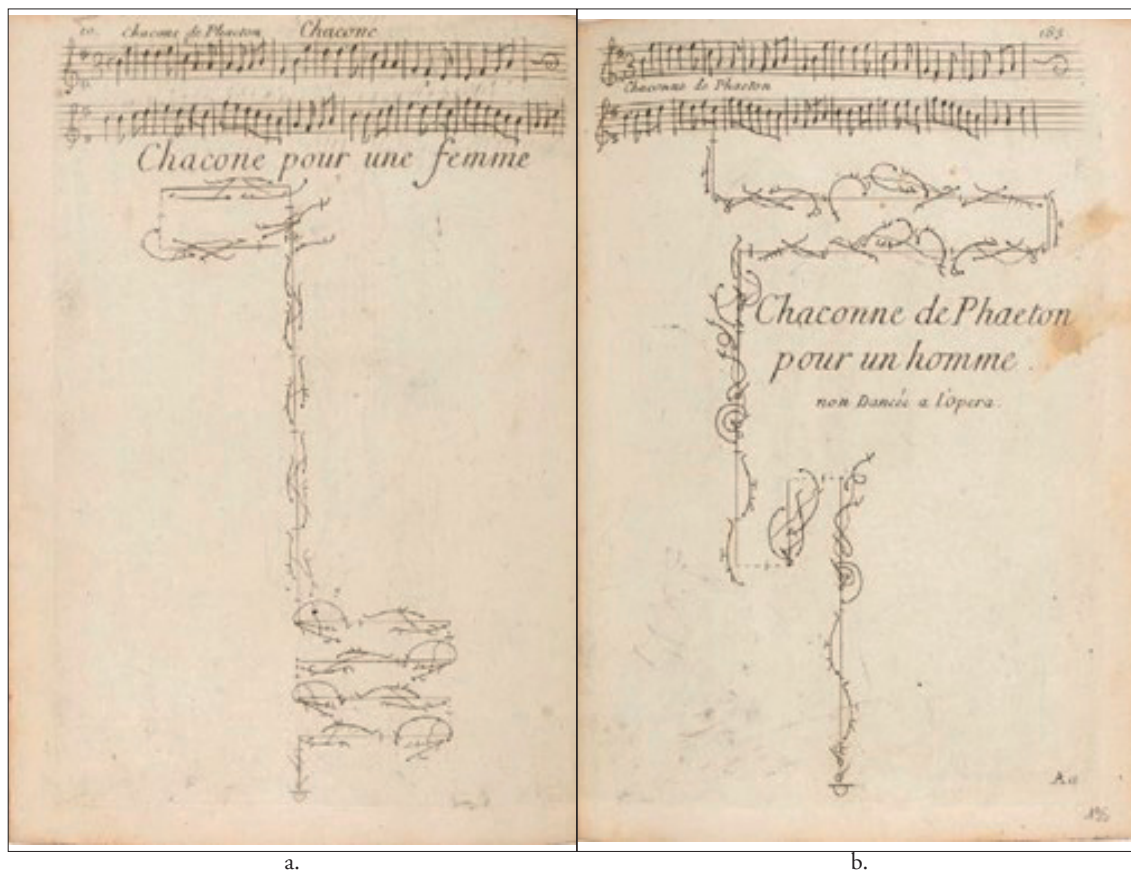


Figura 15. Raoul-Augur Feuillet, *Recueil de dances*, cit.: a) *Chaconne pour femme*, p. 10; b) *Chaconne de Phaeton pour un homme*, p. 185. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, RES-661, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682?rk=600861;2> (u.v. 23/6/2025).

Analisi del “Couplet de Folie d’Espagne”

Si nota che le *castagnettes* vengono suonate sempre con entrambe le mani, eccetto che nelle misure 7, 13 e 15, in cui si alternano.

Per la nomenclatura dei suoni delle castagnettes sono state adottate abbreviazioni convenzionali⁸⁶:

tan = suono singolo della mano sinistra;

pi = suono singolo della mano destra;

tian = suono singolo di entrambe le mani;

rian o *ca-rre-ti-lla* = sequenza di quattro suoni prodotti dalle dita della mano destra (dal mignolo all'indice).

86. Cfr. la nota 36 del presente saggio.

Nella tecnica delle *castañuelas* (e presumibilmente anche delle *castagnettes* storiche), il *rian* si ottiene grazie ad una rapida successione delle dita mignolo, anulare, medio e indice. Il pollice è il dito al quale è legata la fettuccia con cui sono incernierate le due parti concave delle castagnette e non partecipa all'esecuzione dei ritmi. Se al dito mignolo abbiniamo il numero 1, all'anulare il numero 2 ecc., il *rian* si ottiene eseguendo senza soluzione di continuità la successione 1234-1234, ecc., in un movimento del tutto simile a quando si tamburella con le dita su un tavolo. Questa tecnica specifica e il fatto di tenere le nacchere legate al pollice è la grande differenza che distingue le *castañuelas* dalle castagnette italiane. Queste ultime vengono di solito legate attorno al dito medio e tutte le dita (a eccezione del pollice) contemporaneamente si muovono in modo da far battere insieme le due metà. Il ritmo prodotto è continuo, ipnotico, scandisce la pulsazione del brano come un battito cardiaco e non si utilizza (almeno nella stragrande maggioranza dei casi) la tecnica del *rian*.

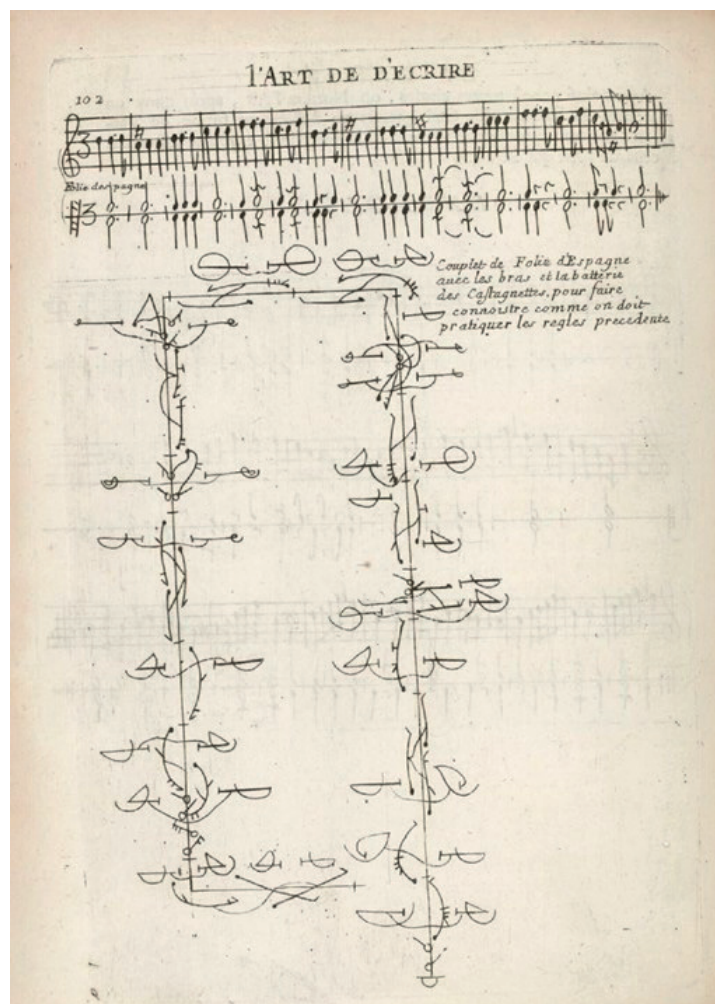


Figura 16. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit., p. 102. Fonte: Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, 4-S-4592 (1), online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h?rk=107296;4> (u.v. 23/6/2025).

Tabella 1. *Couplet de Folie d'Espagne* – Tavola comparativa.

Misura	<i>Castagnettes</i>	Passi	Commento
1	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-contretemps</i>	il <i>tian</i> sottolinea il battere, che corrisponde alla discesa dal <i>relevé en sautant</i> del <i>demi-contretemps</i>
2	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-contretemps</i>	il <i>tian</i> sottolinea il battere, che corrisponde alla discesa dal <i>relevé en sautant</i> del <i>demi-contretemps</i>
3	tre <i>tian</i> semiminime	<i>pas de bourrée</i>	i tre <i>tian</i> sottolineano il <i>demi coupé</i> e i <i>pas marchés</i> che compongono il <i>pas de bourrée</i>
4	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas grave</i>	il <i>tian</i> con il punto sottolinea l' <i>élevé</i> del <i>pas grave</i>
5	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima, con entrambe le nacchere	<i>pas de bourrée en presence</i>	le <i>castagnettes</i> eseguono la stessa figura ritmica della musica. Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> e il <i>rian</i> ai due <i>pas marché</i> del <i>pas de bourrée</i>
6	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima, con entrambe le nacchere	<i>pas coupé</i> con <i>glissé</i>	il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> e il <i>rian</i> al <i>glissé</i> del <i>coupé</i>
7	<i>tian-pi-tan</i> tre semiminime	<i>contretemps</i>	il <i>tan</i> (con la nacchera di sinistra) corrispondente al braccio <i>à l'opposition</i>
8	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas de bourrée en-boîte</i>	il <i>tian</i> sottolinea la cadenza aperta sulla dominante della musica. Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> del <i>pas de bourrée</i>
9	tre <i>tian</i> semiminime	<i>contretemps</i>	i tre <i>tian</i> sottolineano i tre appoggi del <i>contretemps</i>
10	<i>tian</i> semiminima <i>rian</i> minima con entrambe le nacchere	<i>contretemps</i>	il <i>rian</i> continuo va a unire il <i>contretemps</i> con il passo composito successivo
11	prosecuzione del <i>rian</i> con entrambe le nacchere	<i>assemblé, glissé</i> in IV posizione, <i>sauté</i> finito <i>pied en l'air</i>	
12	<i>tian</i> minima con il punto	<i>assemblé</i>	il <i>tian</i> corrisponde all' <i>assemblé</i> , sottolineando la cadenza coreografica
13	<i>tian-pi</i> due semiminime pausa di semiminima	<i>pas de bourrée</i>	Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> , il <i>pi</i> al primo <i>pas marché</i> e la pausa di semiminima al secondo <i>pas marché</i> del <i>pas de bourrée</i> , con un effetto di sospensione
14	<i>tian</i> minima con il punto	<i>demi-coupé</i>	<i>tian</i> con il punto sottolinea la sospensione di movimento data dal <i>demi coupé</i>
15	<i>tian</i> croma <i>pi</i> croma <i>tan</i> semiminima pausa di semiminima	<i>jeté-sissonne</i>	le <i>castagnettes</i> sottolineano l'andamento ritmico della musica. Il <i>tian-pi</i> corrisponde allo <i>jeté</i> e il <i>tan</i> all' <i>assemblé</i> della <i>sissonne</i>
16	<i>tian</i> minima con il punto	<i>pas de bourrée</i>	Il <i>tian</i> corrisponde al <i>demi-coupé</i> del <i>pas de bourrée</i>

Conclusioni

La ricerca fin qui condotta in ambito coreutico e musicale sull'impiego delle castagnette nel ballo di corte e di teatro tra Sei e Settecento ha evidenziato, ancora una volta, il contributo delle fonti indirette alla storia della tecnica della danza. Il valore di tale contributo emerge, tanto più, quando sono messe in luce pratiche che i trattati tralasciano e di cui, in mancanza di documentazione tecnica, non si avrebbe testimonianza.

Documenti d'archivio, libretti teatrali e soprattutto i libretti delle accademie di collegio hanno permesso di delineare un quadro delle prassi esecutive coreutico-musicali diffuse nel territorio italico, aggiungendo elementi riferiti alla didattica coreutica e all'attività performativa di nobili ballerini e ballerini professionisti, in un arco di tempo (1630-1728), in cui nella penisola non furono pubblicati trattati di danza.

In questo particolare contesto, in cui si registra la compresenza di diversi modi di ballare – italiano, spagnolo e francese – ciascuno con proprie peculiarità tecnico-stilistiche, le castagnette sono impiegate in maniera trasversale, mostrando varie sfaccettature legate essenzialmente alle diverse tecniche e al relativo repertorio. Se in quello spagnolo le castagnette sono previste in specifiche tipologie di *bayles*, in quello francese caratterizzano per lo più balli *à l'espagnole*, ancorché dai bozzetti dei costumi emerga che vengono altresì associate a personaggi teatrali che non presentano relazioni con la tradizione culturale ispanica. Per quanto riguarda il repertorio italiano, se ne registra l'uso in balli di origine ispanica danzati secondo le regole della tradizione cinque e seicentesca. Tuttavia, l'elemento più innovativo, emerso dalle impronte coreografiche di questo elaborato *movementscape* storico, è l'uso, oltre che nella lezione di ballo, anche in tipi di balli, come la *gagliarda*, in cui agilità, leggiadria e virtuosismo al limite dell'acrobazia erano accompagnate e misurate dal naccherare dei ballerini.

Stefania Onesti

«Je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit»: riflessioni per uno studio sul rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del Settecento

Il rapporto fra danza e musica nel ballo pantomimo è stato oggetto di diversi studi negli ultimi anni¹. In ambito italiano, risulta pionieristico il prestigioso lavoro, edito nel 1994 all'interno della collana *Drammaturgia Musicale Veneta*, che riproduce in facsimile una riduzione per clavicembalo di Alessio Rasetti per alcuni lavori del coreografo Giacomo Brighenti (Torino, 1748-1749)², le musiche di Rocco Gioannetti per tre balli di Gasparo Angiolini (sempre Torino, ma 1756-1757)³ e una non meglio specificata partitura di Onorato Viganò per *Castore e Polluce* (Padova, 1776)⁴. L'opera, suddivisa in due tomi, include nel primo un saggio introduttivo di José Sasportes e l'utilissimo *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859* curato da Elena Ruffin e Giovanna Trentin. Molti studiosi che si sono confrontati con questi temi hanno consultato con grande profitto questi materiali. Tra il 1996 e il 2019 escono i cinque volumi della collana *Ballet music for the Mannheim court*. Il primo della serie accoglie un saggio di Sybille Dahms sulla riforma del ballo pantomimo settecentesco con un affondo sulla corte di Mannheim e altri testi di carattere generale. Ogni pubblicazione contiene, oltre alla partitura, dei testi introduttivi, il programma del ballo quando

1. Rimandiamo alla bibliografia che abbiamo raccolto in calce a questo articolo.

2. Si tratta dei tre balli dati all'interno dell'opera in musica *Andromaca*, nell'ordine: *Di giardinieri*, *Il trionfo di Bacco e Di nazioni diverse* (cfr. *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Saggio introduttivo di José Sasportes. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia a cura di Elena Ruffin, Giovanna Trentin*, 2 voll., Ricordi, Milano 1994, vol. II, pp. [1-88]).

3. I tre balli sono, rispettivamente, *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo*, *Di contadini fiamenghi*, *Di vari caratteri con il gioco della gatta cieca*, offerti all'interno del melodramma *Antigono* (cfr. *ivi*, vol. II, pp. [89-165]). Segnaliamo che i balli di Rasetti e Gioannetti sono stati oggetto di studi più approfonditi nel volume curato da Flavia Pappacena, *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, LIM, Lucca 2019, in particolare le appendici 2.1, 2.2, 2.3 curate da Gloria Giordano.

4. Il ballo viene proposto all'interno dell'opera in musica *Calliroe* in occasione della Fiera del Santo del 1776 (cfr. *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò*, cit., pp. [167-298], al primo, segue un secondo ballo senza titolo). Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova e a catalogo risultano sia la partitura che alcune parti staccate, ma non sono presenti ulteriori specifiche.

possibile ed eventuali altri approfondimenti. Anche in questo caso si tratta di materiali quanto mai preziosi⁵.

Sulle fonti, tuttavia, il lavoro da fare è ancora ingente perché, contrariamente a quanto si può pensare, di musica per danza ne è sopravvissuta parecchia. Il cosiddetto manoscritto di Varsavia ne è una prova. Si tratta di undici volumi donati nel 1766 da Jean-Georges Noverre a Stanislao II Augusto Poniatowski, re di Polonia, che includono una raccolta di *Musique des Ballets composée d'après les Programmes de M^r Noverre*⁶. Una prima schedatura del manoscritto è stata presentata da Marie-Thérèse Mourey in occasione del convegno internazionale *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, organizzato per il bicentenario della morte dell'artista⁷. Nello stesso anno, in due diversi convegni, Bruce Alan Brown ha posto all'attenzione della comunità scientifica l'archivio musicale della famiglia Schwarzenberg nel castello di Český Krumlov⁸ in Repubblica Ceca, che custodisce numerose fonti musicali di balletti noverriani ancora tutte da esplorare.

Oltre a scoprire o ri-scoprire le fonti, tuttavia, nell'ultimo ventennio sono apparsi anche diversi

5. Sul sito della casa editrice è possibile, per ogni titolo, vederne i contenuti e la copia di una pagina di esempio delle trascrizioni compiute. Cfr. <https://www.areditions.com/collections/ballet-music-of-the-mannheim-court.html> (u.v. 11/6/2025).

6. Si tratta dei tomi III, IV, V, VI che contengono undici balletti noverriani: *Médée et Jason*, *La mort d'Hercule*, *Psyché et l'amour* (vol. III); *Les Jalousies du Sérail*, *Orphée et Euridice*, *Hypermnestre* (vol. IV); *Alceste*, *Renaud et Armide*, *Les fêtes d'Himénée* (vol. V); *Enée et Lavinie*, *Alexandre* (vol. VI). Tutto il *dossier* manoscritto, che si configura come una grande candidatura preparata da Noverre per sponsorizzare il suo lavoro presso il neo-eletto sovrano, è custodito alla Biblioteca Universitaria di Varsavia, ormai interamente digitalizzato e consultabile al seguente *link*: <https://crispa.uw.edu.pl/objects/search?searchValue=noverre> (u.v. 25/10/2025). Cfr. Marie-Thérèse Mourey, *La tentation de la Pologne: le «manuscript de Varsovie»* (1766), in «Musicorum», [numéro monographique] *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direction de Marie-Thérèse Mourey e Laurine Quentin, n. 10, 2011, pp. 133-141; pp. 133-136.

7. Gli atti del convegno sono pubblicati all'interno della rivista «Musicorum»: *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, cit. Anche Flavia Pappacena segnala il manoscritto all'interno della sempre molto utile appendice bibliografica che correda l'edizione in facsimile delle *Lettres* noverriane: Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1803), edited by Flavia Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012, pp. 61-64; p. 61 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1803, seguito dal numero di pagine) e nella traduzione italiana edita sempre per LIM: Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, LIM, Lucca 2011 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettere*, 1803, seguito dal numero di pagine). Sempre nel 2010, l'*Oxford Dance Symposium* dedica al coreografo francese il suo convegno annuale (<https://www.new.ox.ac.uk/12th-annual-oxford-dance-symposium>, u.v. 21/10/2025) e nel 2014 esce una pubblicazione che prende le mosse dai lavori del simposio, ovvero la prima edizione moderna, con commento, della traduzione inglese settecentesca delle *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Il volume è completato da otto saggi su Noverre, firmati da Bruce Alan Brown, Michael Burden, Kathleen Kuzmick Hansell, Adeline Mueller, Edward Nye, Samantha Owens, Anna Karin Ståhle e Jennifer Thorp (Michail Burden – Jennifer Thorp (edited by), *The Works of Monsieur Noverre translated from the French: Noverre, his circle, and the English "Lettres sur la danse"*, Pendragon Press, New York 2014).

8. Bruce A. Brown, *Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg de Český Krumlov*, in «Musicorum», [numéro monographique] *Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, cit., pp. 293-314. I due convegni a cui abbiamo fatto riferimento sono quello parigino dell'ottobre 2010, cui è seguita la pubblicazione appena citata, e quello inglese dell'aprile 2010 dedicato sempre a Noverre (l'*Oxford Dance Symposium*). In quel caso non è stato pubblicato un volume di atti ma è possibile leggere l'abstract dell'intervento di Bruce A. Brown a questo *link*: <https://www.new.ox.ac.uk/node/1120> (u.v. 21/10/2025).

contributi che si interrogano sulla natura del legame tra danza e musica nel secondo Settecento e, fra questi, quelli redatti a quattro mani (o che comunque vedono la collaborazione tra studiosi delle due discipline) sono certamente i più interessanti. Vanno in questa direzione gli studi di Carol G. Marsh e Rebecca Harris Warrick all'interno del volume dedicato a Gennaro Magri e uscito nel 2005⁹, l'analisi del balletto *Medée et Jason* realizzata da Edward Nye e Ruth D. Eldredge, che si trova all'interno della monografia a firma dello stesso Nye sul ballo pantomimo (2011)¹⁰ e, in anni ancora più vicini, i capitoli dedicati alla danza e curati da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic nel più ampio volume edito da Flavia Pappacena sui balli a Torino tra il 1748 e il 1762 (2019)¹¹. Infine, sebbene leggermente arretrata cronologicamente rispetto al periodo che qui intendiamo trattare, è doveroso ricordare la sezione dedicata alla musica all'interno dell'imponente volume *La Danse française et son rayonnement (1600-1800)* uscito nel 2023 e curato da Marie Françoise Bouchon, Rebecca Harris Warrick e Jean-Noël Laurenti. I saggi di ambito strettamente musicologico che racchiude sono maggiormente concentrati sul passaggio tra Sei e Settecento, ma riteniamo che il volume si ponga come un punto di riferimento per gli studi di settore anche dal punto di vista metodologico e in questo senso lo segnaliamo¹².

Come continuare, allora, a riflettere sul rapporto tra musica e danza nel secondo Settecento? Tematica che, indubbiamente, è stata toccata da ormai diversi studiosi ma che, forse, manca ancora di sistematicità o, semplicemente, necessita di studi maggiormente organici. Fra i possibili percorsi di indagine in materia, abbiamo scelto di affrontarne tre, che ci paiono stimolanti e fecondi. 1. Cosa rappresenti la musica, a livello teorico, per i due principali teorizzatori del genere Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre; 2. Come questa musica venisse utilizzata nello spettacolo; 3. Quanta musica per danza sia effettivamente rimasta. Sono certamente tre piste di indagine che qui possiamo solo abbozzare. Ciascuna meriterebbe, probabilmente, una trattazione monografica, ma proveremo comunque a svilupparle, nelle loro linee essenziali, attraverso qualche esempio.

Approfondendo il pensiero di Angiolini e Noverre, è subito chiaro che il rapporto con la musica è fondante nel balletto, non tanto perché senza di essa nel Settecento non è concepibile danzare, ma perché la composizione musicale deve aiutare a rendere il significato del gesto danzante.

9. Carol G. Marsh – Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce A. Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his world*, Winsconsin University Press, Madison 2005, pp. 231-278.

10. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

11. Cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, cit., in particolare i due capitoli dedicati alle musiche della raccolta, redatti da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic, alle pp. 141-221; alle pp. 245-352 le ricche appendici con le schedature dei brani musicali a cura di Gloria Giordano.

12. Rimandiamo alla bibliografia raccolta in calce a queste pagine per ulteriori approfondimenti sugli studi in materia di musica per balletto nella seconda metà del Settecento.

Angiolini e Noverre, su questo punto, concordano, sebbene in modalità diverse e solo apparentemente contrastanti. A preoccupare entrambi non è tanto la corrispondenza meccanica tra passo e suono, ma la loro corrispondenza a livello semantico. Più precisamente, negli scritti dei due teorici del ballo pantomimo traspare la necessità di una melodia appropriata all'azione che il danzatore compie sulla scena, in grado di trasmetterne i significati e funzionale alla comprensione del plot. Il punto cruciale è l'intelligibilità della *fabula* che passa attraverso il passo animato dalla partitura sonora.

Su questo concetto Angiolini insiste sin dal programma del *Festin de pierre* (1761), talora dando alla musica addirittura un maggiore peso semantico rispetto a quello attribuito alla gestualità: essa «è essenziale alle Pantomime: è lei che parla; noi non facciamo che i gesti [...]». Ci sarebbe quasi impossibile farci intendere senza la Musica e più questa è appropriata a ciò che vogliamo esprimere, più ci rendiamo intellegibili»¹³.

Per Angiolini, essa è fondamentale soprattutto per l'espressione delle passioni, come scrive (coadiuvato da Ranieri de' Calzabigi)¹⁴ nel programma della *Citera assediata* (1762): «Il sublime della Musica (mi si permetta un picciolo dettaglio, avendolo altrove promesso, ed essendo questo uno de' primi oggetti dell'Arte Pantomima) è di commuovere gl'Affetti, e di svegliarci le passioni a qualunque grado»¹⁵. In questo testo, il coreografo italiano sottolinea anche come sia importante per il compositore conoscere le possibilità espressive di tutti gli strumenti musicali e tutte le loro qualità sonore, per poterli utilizzare sapientemente:

Per isvegliar terrore o pur coraggio in vano adoprarsi i flauti, i violini, i violoncelli. È lo strumento, e non la nota che produce l'effetto. La Melodia, la Modulazione, ed i variati moti devon concorrervi, ma senza la giusta, e variata applicazione degl'Istrumenti mai non si spera in un particolare effetto.¹⁶

La musica, al pari della danza, non deve esagerare nei virtuosismi che distraggono lo spettatore e rendono la composizione, musicale o coreutica che sia, vuota, priva di significato, fine a se stessa¹⁷:

13. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, Trattner, Vienne 1761, [p. 8r/v]. Le traduzioni dal francese si devono a chi scrive (cfr. Stefania Onesti (a cura di), *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Kinetès, Benevento 2022, pp. 31-36: p. 36). Riportiamo il passaggio in francese per intero: «La Musique est essentielle aux pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes; semblables aux anciens Acteurs des Tragédies & des Comédies qui faisoient déclamer les vers de la Pièce, & se bernoient eux mêmes à la partie de la gesticulation. Il nous seroit presque impossible de nous faire entendre sans la Musique, & plus elle est appropriée à ce que nous voulons exprimer, plus nous nous rendons intelligibles».

14. È noto come ci sia una questione controversa sull'autorialità dei programmi viennesi, ce ne siamo occupati all'interno del saggio *Riflessioni a margine della "Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens" di Gasparo Angiolini*, in Stefania Onesti (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, Esedra, Padova 2019, pp. 63-74: pp. 63-64.

15. Gasparo Angiolini, *Citera assediata*, Ghelen, Vienna 1762, [p. 4v].

16. *Ivi*, [p. 4 r/v].

17. Cfr. *ibidem*.

Sono vent'anni che gl'orecchi, di chi non conosce la meccanica [*sic*] della musica, non trovano la minima varietà nell'infinita musica che i nostri maestri tutto [il] giorno fanno: e per che questo? Non è già che le loro produzioni manchino di cantilena, di modulazione, d'armonica, d'estro, di scherzi, e di variati moti; ma ciò deriva per le ragioni suddette, e per quell'estremo abuso di trilli, di volate, e di tutte le gorgheggiate, congiunte con quella eterna monotomia [*sic*] di violini, viole, violoncelli, e bassi, i quali formano un pigolio eterno negl'orecchi, e non producono tutto al più che una sensazione aggradevole per pochi momenti, ed una opposta quando dura un certo tempo. Lo stesso arriva delle nostre capriole, piroette, attitudini, concatenazioni &c. I gesti, le azioni, i costumi, e le passioni degl'uomini sono gli oggetti dell'arte pantomima, e benché ella abbia fatto ai nostri giorni non piccoli progressi, molto ancora le manca (come si disse nel programma di D. Giovanni) per arrivare al punto di perfezione che in altri tempi è conseguito. Il ballo materiale tanto ammirato, e da noi perfezionato, non è che un'appendice dell'arte pantomima.¹⁸

Dove la distinzione tra ballo materiale e arte pantomima riguarda, appunto, la capacità di esprimere attraverso il gesto, di raccontare i contrasti delle passioni e muovere gli affetti oltre che compiacere il gusto estetico di chi guarda lo spettacolo. Nella *Dissertazione* del 1765 Angiolini ribadisce il concetto:

La Musica è la Poesia dei Balli Pantomimi. Noi possiamo tanto poco privarcene, quanto un Attore può fare a meno delle parole. Simili agli Attori Antichi che talvolta eseguivano sulla scena i gesti di un Personaggio, mentre un declamatore ne recitava i versi dalla quinta, noi mettiamo i passi, i gesti, gli atteggiamenti e le espressioni ai Personaggi che interpretiamo, sulla Musica proveniente dall'Orchestra. Una musica simile è tanto difficile da comporre quanto è difficile mettere in versi il soggetto di una tragedia, tutto deve parlare in questa musica: deve aiutarci a farci comprendere, ed è una delle nostre principali risorse per scuotere le passioni.¹⁹

Nelle *Lettere* del 1773 aggiunge una dichiarazione audace: compositore e coreografo devono coincidere nella stessa persona. Detto altrimenti, danza e musica non solo devono nascere insieme, ma dovrebbero essere generate dalla stessa mente creatrice: «Quanti balli sono estranei alla musica? e quanta musica è contraddittoria al caso, al gesto, all'idea del ballo tutto! Le arti che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessaria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovare sempre congiunte nella stessa persona»²⁰.

Non sempre (anzi, di rado), però, compositore e coreografo sono la stessa persona. Se non

18. *Ivi*, [pp. 4-5].

19. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, Trattner, Vienne 1765, pp. [26v-27r]. L'intera *Dissertation* è stata tradotta in italiano da chi scrive in Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». Gasparo Angiolini e la «Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi», in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, 2009, pp. 1-34: pp. 18-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 9/6/2025).

20. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano 1773, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, p. 80, ma vedi anche p. 79: «Il pretendere che un compositore di balli pantomimi impari la composizione della musica è un suggerirgli quello che gli abbisogna, un volerlo perfetto nella sua carriera. Purità di lingua, bella versificazione e quantità d'immagini abbisognano al bravo poeta; musica, danza, perfetta cognizione de' gesti della natura e viva immaginazione indispensabilmente bisognano al compositore *pantomimo*». Corsivo del testo.

coincidono, secondo Angiolini, occorre almeno che la partitura sonora sia composta sulla base del «piano del ballo» concepito dal coreografo, che obbedisca, cioè, alle sue indicazioni.

Qualora, infine, si crei il balletto su una musica preesistente, questa va rimaneggiata al fine d'essere adattata alle intenzioni del coreografo. Uno degli errori nella creazione della *Citera assediata* coreografata da Angiolini stesso – e tratta dall'omonima *opéra-comique* composta da Gluck su libretto di Favart nel 1759 – sarebbe stato proprio di aver mantenuto la musica del compositore viennese senza avervi operato alcun cambiamento:

In questo lavoro incontrai non poca difficoltà, per aver voluto serbare la musica già fatta senza introdurre neppure una nota forestiera, malgrado la nuova tessitura e la grandissima restrizione che io feci del dramma e della musica stessa. Quindi, strada facendo, procurai di spogliarmi d'ogni sorta di pregiudizio, scossi il giogo della tiranna autorità, abbandonai la servile imitazione e, riconoscendo nell'arte le bellezze della natura, presi quella per guida e questa per modello. Allora il piano del ballo mi divenne il primo e più caro oggetto de' miei lavori.²¹

Alla coerenza e all'unitarietà del balletto vanno assoggettate tutte le componenti dello spettacolo (scenografia, costumi, luci). Solo così, gesto e suono daranno vita a quella che Angiolini chiama la *danza parlante*²². Locuzione, quest'ultima, analoga all'espressione coniata da Noverre, *pittura vivente*. A rendere *parlante* la danza di Angiolini o *vivente* quella di Noverre è l'aiuto fornito dalla musica al gesto e dal contributo dato loro dagli altri coefficienti scenici.

Il pensiero di Noverre riguardo alla musica è molto più articolato e si snoda, dal punto di vista teorico, soprattutto attraverso le numerose edizioni delle *Lettres sur la danse*, testo a cui lavora, come è noto, dal 1760 al 1807²³. Sottolineiamo, qui, alcuni aspetti che riteniamo maggiormente significativi ai fini del nostro discorso.

Al livello più elementare, la conoscenza della musica è essenziale, tanto al coreografo quanto al danzatore, per organizzare il movimento in base al tempo. Per cui, il maestro di ballo che non padroneggia questo ambito «ritmerà male le arie» e «non riuscirà ad adeguare i movimenti della danza a quelli della misura con quella precisione e finezza d'orecchio che sono assolutamente necessarie»²⁴. Anche l'interprete deve allenare il suo orecchio e preoccuparsi non solo di eseguire correttamente il passo ma, soprattutto, di farlo «a tempo».

21. *Ivi*, p. 54.

22. Cfr. *ivi*, pp. 71-75.

23. Per una panoramica delle diverse edizioni delle *Lettres* di Noverre si rimanda agli studi di Flavia Pappacena: *Noverre's "Lettres sur la danse". The Inclusion of Dance among the Imitative Arts*, in «Acting Archive Essays», Supplement 9, April 2011, pp. 1-32, online: <https://www.actingarchives.it/essays/contenuti/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html> (u.v. 10/6/2025) e i corposi testi introduttivi all'edizione 1803 nella sua versione italiana (Noverre, *Lettere*, 1803, pp. I-LVIII) e francese (Noverre, *Lettres*, 1803, pp. 7-77).

24. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Delaroche, Lyon 1760, p. 73 (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1760, seguito dal numero di pagina). «Le Maître de Ballets qui ignorera la musique phrasera mal les airs; il n'en saisira pas l'esprit & le caractère [*sic*]; il n'ajustera pas les mouvements de la Danse à ceux de la mesure avec cette précision & cette finesse d'oreille, qui sont absolument nécessaires».

Essa, tuttavia, ha anche, per Noverre, un ruolo espressivo. Lo spiega quando sintetizza i passaggi necessari alla creazione di un balletto partendo dall'ideazione del soggetto. Una volta concepita la *fabula*, si passa allo studio di tutti i gesti e i movimenti utili a rendere gli accadimenti, le passioni e i sentimenti del plot che intende portare in scena. È a questo punto che – scrive – «chiamo la musica in mio soccorso», richiedendo al compositore brani adatti ad ogni situazione e a ciascun personaggio da rappresentare. Ciò che a mio avviso risulta interessante qui è quanto segue: Noverre non intende indicare al musicista il numero di battute necessarie per eseguire determinati passi di danza, ma, una volta elaborato il soggetto, si focalizza sulle passioni e sui gesti utili a rappresentare determinati sentimenti e a portare avanti l'azione. In altre parole, per creare non parte dal dettaglio dei passi da eseguire sulle singole note musicali, ma concepisce il balletto come un vero e proprio poema (in cui gli assoli devono essere immaginati come monologhi e i *pas de trois* o similari come dialoghi fra i vari personaggi) e si focalizza sull'azione e le passioni da restituire. A partire da ciò, detta al compositore il “colore” che una determinata melodia deve avere. Ecco il passaggio, a nostro avviso, illuminante in tal senso:

Al posto di scrivere passi su arie notate [già fissate sullo spartito], come si compongono strofe su melodie conosciute, io componevo, se mi è concesso esprimermi in tal modo, il dialogo del mio balletto, e facevo creare la musica per ogni frase e per ciascun'idea. Fu così che dettai a Gluck l'aria caratteristica del Balletto dei Selvaggi in *Ifigenia in Tauride*; i passi, i gesti, gli atteggiamenti, le espressioni dei diversi personaggi che gli indicai, diedero a quel celebre compositore il carattere per la composizione di quel bellissimo pezzo musicale.²⁵

Nella nona lettera – siamo sempre nell'edizione 1807²⁶ – Noverre è ancora più esplicito.

La musica mi è stata di grande aiuto; io le dettavo con i gesti, ed essa scriveva; le delineavo le passioni ed ella vi apponeva i colori; aggiungeva forza ed energia ai sentimenti e agli affetti che le tracciavo; rafforzava l'espressione delle passioni che si stampavano sul mio volto, e che i miei sguardi, accesi dal loro fuoco, rendevano ancor più vivi e animati. La musica, rinunciando alle ricchezze ed ai vigorosi splendori dell'armonia, allorché i miei quadri mutavano di carattere, e non esprimevano che la felicità, la tenerezza e la beatitudine di due amanti felici, coronati dall'Amore e dall'Imeneo, si valeva allora dei toni soavi ed amabili della melodia; quel canto semplice e commovente, il quale non colpisce l'orecchio se non per toccare il cuore, si univa intimamente all'azione della pantomima. Quando musica e danza operano di concerto, gli effetti prodotti da queste due arti unite diventano sublimi, e la loro magia incantatrice trionfa insieme del cuore e dello spirito.²⁷

25. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, Collin, Paris, Immerzeel, La Haye 1807, vol. I, pp. XIV-XV (d'ora in poi abbreviato in Noverre, *Lettres*, 1807, seguito dal numero di pagina). «Au lieu d'écrire des pas sur des airs notés, comme on fait des couplets sur des airs connus, je composois, si je puis m'exprimer ainsi, le dialogue de mon Ballet, et je faisois faire la musique pour chaque phrase et chaque idée. Ce fut ainsi que je dictai à Gluck l'air caractéristique du Ballet des Sauvages dans Iphigénie en Tauride; les pas, les gestes, les attitudes, les expressions des différens personnages que je lui dessinai, donnèrent à ce célèbre compositeur le caractère de la composition de ce beau morceau de musique».

26. Noverre, *Lettres*, 1807, p. 127 ss., ma vedi anche Noverre, *Lettere*, 1803, vol. II, p. 141.

27. *Ivi*, pp. 127-128. «La musique sur-tout m'a été du plus grand secours; je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit; je lui dessinai les passions, et elle y plaçoit les couleurs; elle ajoutoit de la force et de l'énergie aux sentiments et aux affections, que je lui traçois; elle fortifioit l'expression des passions qui s'imprimoient sur mes traits, et que mes regards embrasés de leur feu rendoient encore plus vifs et plus animé. La musique abandonnant les richesses et les éclats vigoureux de l'harmonie,

Coreografo e compositore, dunque, secondo Noverre, devono lavorare di concerto nella fase creativa: il primo descrive sentimenti, affetti, passioni e lascia al secondo il compito di rafforzarli e declinarne le sfumature. La musica ha, quindi, un potere vivificante e, associata alla pantomima, è in grado di portare la danza in azione a risultati sublimi, perché riesce ad agire sia sull'intelletto che sull'emozione interiore del pubblico.

Il passaggio appena descritto è situato nella lettera in cui Noverre denuncia i limiti del linguaggio pantomimico e riteniamo non sia un caso. Se negli anni Sessanta aveva piena fiducia nelle possibilità espressive di quest'arte, il Noverre delle ultime edizioni delle *Lettres* crede che sia inutile continuare a illudersi sul fatto che essa possa descrivere qualsiasi cosa. La pantomima antica era basata su convenzioni che non conosciamo più e, quindi, è uno sforzo vano tentare di recuperare un codice irrimediabilmente perduto e di cui non capiamo più i segni. L'idea di realizzare un linguaggio muto che sia equiparabile a quello parlato è destinata a fallire, secondo il coreografo francese.

Dobbiamo premettere che nella pantomima settecentesca coesistevano, almeno, due modalità: un linguaggio di tipo convenzionale (quello dei segni, avvicinabile all'idioma dei sordomuti) e un linguaggio di tipo mimetico gestuale che serviva a descrivere le azioni (mangiare, bere, dormire). Per Noverre, il linguaggio codificato è destinato a fallire perché, inevitabilmente, i codici decadono, ma se a quello mimetico gestuale si aggiunge la musica, si otterrà un duplice vantaggio: da un lato, l'espressione delle emozioni sarà maggiormente efficace e, dall'altro, la melodia riuscirà anche a veicolare qualche significato mimetico come, per esempio, le grida. Nell'analisi della partitura orchestrale di *Medea e Giasone*, balletto di Noverre messo in scena da Gaetano Vestris nel 1770 a Parigi, Edward Nye e Ruth Eldridge sottolineano come «un grido, sia una supplica disperata [...] o un lamento premuroso, vengano espressi con il cliché musicale di una coppia di semitoni ascendenti»²⁸. In altri termini, la musica non è, solo, mero supporto ai passi, ma mezzo essenziale per la comprensione del gesto.

Un'ultima considerazione riguardo alla musica e all'uso che deve farne il danzatore. Se creata nelle modalità auspiccate da Noverre, essa si trasforma anche nello strumento che permette all'interprete di «entrare nella parte».

La Musica danzante è o dovrebbe essere il Poema scritto che *fissa e determina* i movimenti e l'azione del Danzatore; questi deve dunque recitarlo e renderlo intelligibile tramite l'energia e la verità dei suoi gesti, attraverso l'espressione viva e animata della Fisionomia [...]. La Danza in

lorsque mes tableaux changeoient de caractère, lorsqu'ils n'exprimoient que le bonheur, la tendresse et la félicité de deux amans [*sic*] heureux couronnés par l'amour et l'hymen, la musique alors employoit les couleurs tendres et aimables de la mélodie; ce chant simple et touchant qui ne frappe l'oreille que pur aller au cœur, s'associoit intimement à l'action de la pantomime. Lorsque la musique et la danse travaillent de concert, les effets que produisent ces deux arts réunis deviennent sublimes, et leur magie enchanteresse triomphe tout-à-la fois du coeur et de l'esprit».

28. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 197, ma cfr. tutto l'ottavo capitolo dedicato all'analisi della partitura alle pp. 185-207.

azione è l'organo che deve restituire e chiaramente spiegare le idee scritte dalla Musica.²⁹

Attenzione che qui Noverre non sta subordinando la danza alla partitura sonora, ma, partendo dal presupposto che il coreografo detta al musicista le idee per la sua composizione, la partitura si trasforma nel mezzo a cui l'interprete si ispira per trovare in sé le passioni del personaggio da rappresentare e per riuscire ad esprimerle. Il ballerino, quindi, affidandosi alla musica dovrebbe vivificare il suo gesto³⁰.

Musica e danza in dialogo: un caso-studio italiano

Come ha già sottolineato Flavia Pappacena in occasione della pubblicazione di una selezione dei programmi di balletti noverriani in traduzione italiana, nelle creazioni del coreografo francese

la musica svolge un ruolo determinante, divenendo l'elemento unificatore del "poema coreografico". Essa sostiene i momenti drammaticamente più impegnativi e dà evidenza agli effetti scenici con onomatopee (tuoni, squilli di tromba, fanfare, melodie celesti, scrosci di cascate d'acqua ecc.), amplificando effetti ottici inventati da Noverre e resi mirabilmente dagli scenografi Innocente Colomba, Giovanni Niccolò Servandoni e Jean Pillement. Non di rado la musica è incisa da suggestivi silenzi, per creare una pausa di riflessione e indurre il pubblico ad ammirare la perfetta fattura del quadro vivente.³¹

In quest'ultimo esempio, l'autrice, si riferisce alla prima scena del IV atto dell'*Adèle de Ponthieu* in cui dopo una «marcia guerriera e trionfale» che «annuncia l'arrivo dei campioni», «gli strumenti tacciono. Un silenzio profondo che mette soggezione e provoca turbamento e speranza non fa che aumentare la solennità dello spettacolo»³². Se, come sostiene Edward Nye (e noi con lui), «la coreografia è la narrazione»³³, è essenziale far dialogare il testo musicale con il programma del ballo conte-

29. Noverre, *Lettres*, 1760, pp. 142-143. «La Musique dansante est ou devoit être le Poëme écrit qui fixe & détermine les mouvements & l'action du Danseur; celui-ci doit donc le réciter & le rendre intelligible par l'énergie & la vérité de ses gestes; par l'expression vive & animée de la Physionomie; conséquemment la Danse en action est l'organe qui doit rendre, & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique».

30. In un passaggio delle *Lettres* del 1760 Noverre scrive: «Ce sont les mouvements & les traits de la musique qui fixent & déterminent tous ceux du danseur [...]. Par le rapport intime qui se trouve entre la Musique & la Danse, il n'est pas douteux, Monsieur, qu'un Maître de Ballets retirera des avantages certains de la connoissance [*sic*] pratique de cet Art; il pourrait communiquer ses idées au Musicien, & s'il joint le goût au savoir, il composera ses airs lui-même, ou il fournira au Compositeur les principaux traits qui doivent caractériser son action; ces traits étant expressifs et variés, la Danse ne pourra manquer de l'être à son tour. La Musique bien faite doit peindre, doit parler; la Danse en imitant les sons sera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera» (Noverre, *Lettres*, 1760, pp. 74-75).

31. Flavia Pappacena, *Introduzione*, in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Dino Audino, Roma 2009, p. 13.

32. Jean-Georges Noverre, *Adèle de Ponthieu*, in Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, cit., p. 104.

33. Edward Nye, 'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action, in «Dance

nuto nei libretti, posto che dei balli pantomimi settecenteschi non sopravvivono partiture coreiche (l'unica eccezione è rappresentata dal manoscritto Ferrère, ampiamente indagato da Carol G. Marsh, Rebecca Harris-Warrick e Moira Goff)³⁴.

Un caso studio a nostro avviso significativo, da questo punto di vista, è il ballo *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, composto da Onorato Viganò nel 1792 al San Samuele di Venezia, su libretto di Carlo Gozzi. Di questo spettacolo i Viganò offrono tre messe in scena: la prima del 1792 ad opera di Onorato, con musiche di Giulio³⁵, le versioni ad opera di Salvatore del 1793 a Vienna³⁶ (musiche di Giulio e Salvatore) e del 1798 a Ferrara (nessuna indicazione sull'autore della musica, ma immaginiamo siano sempre Salvatore e Giulio)³⁷. In tutti e tre gli allestimenti Salvatore Viganò e Maria Medina danzano le parti principali – ossia Mennone e Semiramide – e l'*Argomento* a stampa presente nei libretti si ripete pressoché identico. Della versione del 1792 possediamo, inoltre, un *Programma* manoscritto molto dettagliato³⁸. Dalle analisi condotte, riteniamo possa esserci sostanziale continuità tra la versione di Onorato e le successive del figlio. I testi a stampa (1792, 1793 e 1798) coincidono fra di loro e persino le indicazioni scenografiche presenti nel programma manoscritto del 1792 corrispondono, nelle loro linee generali, a quelle dei libretti del 1793 e del 1798.

Il testo musicale, invece, è arrivato fino a noi attraverso diversi testimoni manoscritti. Una riduzione (per violino?) catalogata dal RISM come partitura di direzione [*Direktionsstimme*], anche se un po' *sui generis* e su cui torneremo; una riduzione per clavicembalo e la parte del primo violino datate Vienna 1793. Queste fonti sono collegate all'allestimento viennese. Esiste, inoltre, un'ulteriore riduzione per clavicembalo datata, sempre nel RISM, tra il 1801 e il 1810 e conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze, che non sappiamo di che spettacolo sia testimone.

Research», vol. XXVI, n. 1, Summer 2008, pp. 42-59. Molto sinteticamente, la teoria di Edward Nye consiste nel porre al centro i programmi dei balli pantomimi in quanto coreo-drammatici, ovvero come fonti che includono tutte le caratteristiche ritenute essenziali, allora, per la costruzione del dramma danzato e in questo senso portatori della coreografia che lo studioso identifica, appunto, essenzialmente con la narrazione.

34. Ci riferiamo ai saggi di contenuti all'interno del volume curato da Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 173-278.

35. Cfr. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *Ballo primo. La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1792*, in *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale dell'Anno 1792*, Modesto Fenzo, Venezia 1791, pp. 21-26.

36. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide. Ballo favoloso allegorico pantomimo in V atti da rappresentarsi negli theatri imperiali de Vienna*, [s.n.], Vienna 1793.

37. Cfr. Onorato Viganò [e Carlo Gozzi], *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, in Antonio Sografi, *Gli Orasj e i Curiazi*, Rinaldi, Ferrara 1798, pp. 55-63.

38. Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1. Si tratta di carte sciolte datate 1785-1803. Quelle relative alla *Semiramide* sono il foglio 4r e i fogli dal 6 al 10. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di Andrea Fabiano, 2007, pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Marsilio, Venezia 2006. Rimandiamo inoltre a Stefania Onesti, «*Quella del piacere è la regola delle regole*». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 61-75: pp. 68-75.

Sono elencate nella tabella 1.

Tabella 1. *La figlia dell'aria*, testimoni musicali.

AUTORE	TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico Pantomimo In V atti La musica è degli Sig.ri Giulio et Salvatore Viganò rappresentato gli 15 ottobre [1]793	Ms, partitura/spartito di direzione. 2 violini in partitura, manoscritto (XVIII secolo), 56 carte. Inchiostro nero.	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.1959 (digitalizzato)
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico pantomime per il Clavicembalo Dal Sig.re Viganò (Musik von Giulio und Salvatore)	Ms, 1793, Wien, riduzione per clavicembalo	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10966; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'Aria	Ms, parte del primo violino	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10967; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo Favoloso allegorico pantomimo per il Clavicembalo Dal Sig.re Salvatore Viganò	Ms spartito per clavicembalo, [1801-1810], 44 carte	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.659.1

Sofferamoci sulla prima fonte musicale della tabella, la *Direktionsstimme*, che, tuttavia, non può dirsi proprio tale perché mancano alcune caratteristiche per essere una partitura di direzione orchestrale a tutti gli effetti. Lo stesso problema nella definizione di testimoni musicali relativi ai balli è stato riscontrato da Lorenzo Tozzi nell'analisi delle partiture contenute nella *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino*: «I brani presenti nella *Raccolta de' balli* risultano essere più che altro semplici tracce, non vere e proprie partiture per orchestra e neppure parti staccate»³⁹. Vi si ritrova l'indicazione dei diversi strumenti da utilizzare, ma «i brani non vengono scritti nelle modalità traspositive dello strumento che a volte veniva indicato sullo spartito»⁴⁰. Sono le stesse considerazioni che è possibile fare per il documento musicale di cui ci stiamo occupando. A cosa servivano, dunque, queste partiture? L'ipotesi, convincente a nostro avviso, di Tozzi per le fonti torinesi è che fossero utilizzate per le prove preparatorie in sala. È verosimile che anche la partitura della *Figlia dell'aria* fosse impiegata a questo scopo. Nello specifico, l'ipotesi che a noi sembra più probabile è che fosse quella su cui Giulio e Salvatore lavoravano in prima persona⁴¹. Oltre a numerose correzioni, il documento

39. Lorenzo Tozzi – Nika Tomasevic, *Le musiche dei balli torinesi tra eredità raccolte e una nuova sensibilità*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, cit., pp. 141-189: p. 144.

40. *Ivi*, p. 143.

41. Specifichiamo anche, però, che le indicazioni manoscritte riportate sulla partitura non sono di pugno di Salvatore Viganò, il quale aveva una grafia terribile, come si evince dalle lettere che il coreografo scambia con Giulio Ferrario

contiene non solo le indicazioni sul tipo di strumenti da utilizzare in specifici punti, ma anche sulla loro relazione con la scenografia e, quindi, con l'azione del ballo. Analizzando la partitura manoscritta del ballo di Noverre *Médée et Jason* e rifacendosi, a sua volta, agli studi di David Day, anche Edward Nye si pone il medesimo problema e arriva ad una conclusione simile:

La quantità di sovrascritture, il numero di tagli e aggiunte, le diverse grafie e i diversi inchiostri suggeriscono che questi manoscritti fossero effettivamente parte integrante delle prove e che non fossero stati concepiti per essere utilizzati dai musicisti, ad eccezione del primo violinista, per suonare. È più corretto considerarli come bozze per la collaborazione tra musicisti e artisti di teatro.⁴²

La partitura musicale della *Figlia dell'aria*, in sostanza, si potrebbe configurare come una sorta di traccia, su cui Giulio e Salvatore Viganò – compositori della musica e anche coreografi – annotavano, in sede di prove, modifiche o dettagli importanti per lo sviluppo dell'azione.

Sebbene, quindi, le partiture annotate di balli pantomimi non siano particolarmente numerose, le poche finora analizzate testimoniano «l'importanza dell'intima collaborazione tra coreografo e compositore»⁴³.

Poste queste premesse, cerchiamo di entrare un po' più nel dettaglio delle fonti relative alla *Figlia dell'aria*.

Dal *Programma* manoscritto del ballo apprendiamo che la scena è suddivisa in due parti: la grotta in cui è rinchiusa Semiramide e la statua di Venere da un lato, il simulacro di Minerva dall'altro.

Siamo all'inizio del primo atto, la giovane è segregata, per volere di Minerva, in un antro. Una danza di pastori la ridesta e Semiramide

si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare] sull'indole sua. Apre il portone dell'Antro, e si ritira in osservazione. Semiramide esce co' capelli sparsi, vestita di pelli pittorescamente e scaltramente da selvaggia. Al suo uscire la luce le abbaglia la vista. Ella si rassicura, guarda intorno gli oggetti del mondo, dinota stupore. Guarda l'immensità della terra, i Cieli, gl'astri, s'immagina un'ente [*sic*] supremo, s'umilia e si precipita prostrata per adorarlo colle braccia innalzate. Tiresia in osservazione denota giubilo a quest'atto. Odesi una soave melodia *dalla parte* della città di Babilonia. È la corte che viene

(Biblioteca Nazionale Braidense, Legato Giulio Ferrario, *Balli di Salvatore Viganò e Lettere e Programmi relativi*, collocazione: AG.XIII.7). È più verosimile che fossero annotazioni di mano del fratello – Giulio – la cui grafia (stando alla firma in calce ad alcuni documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Milano, Atti di governo, Gestione Governativa, busta 12) è più tondeggiante e decisamente più chiara. Sono tuttavia solo ipotesi per cui sarà necessario trovare maggiori e più approfondite verifiche.

42. «The amount of over-writing, the number of cuts and additions, different hands and different inks suggests that these manuscripts were indeed an integral part of rehearsals, and that they were not designed for musicians, other than the first violinist, to actually play from. They are better understood as blueprints for collaboration between musicians and stage performer». Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 188. Vedi anche David Day, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University, January 2008.

43. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., p. 185.

a incontrare il Rè Nino vittorioso. A questa tenera melodia Semiramide [è] penetrata l'animo suscettibile poco a poco da segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. Tiresia in osservazione si sconcerta. *Dall'altra parte* odesi un suono strepitoso di marziale sinfonia. È Nino coll'armata che giugne trionfante de' suoi nimici. A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa. Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare.⁴⁴

La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le grida di Semiramide che richiamano Tiresia o, meglio, vi si sostituisce; la «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Tre distinte situazioni espressive in cui musica e danza sono strettamente concatenate. La prima sostiene e rinforza il gesto pantomimico della ballerina, chiarendo il senso delle sue emozioni e dei suoi gesti. Essa diventa così uno strumento indispensabile per la comprensione del ballo, assumendo, per lo spettatore che deve interpretare ciò che vede, un ruolo fondamentale. Non solo chiarisce il senso di particolari situazioni, ma supplisce al gesto laddove la mimica, da sola, non può arrivare⁴⁵.

Nel testimone musicale del 1793 – la cosiddetta partitura di direzione – la scena appena descritta potrebbe corrispondere ai Numeri dei movimenti musicali 2 e 3, che si trovano alle carte 9-15 del manoscritto⁴⁶. Per rendere ancora più pregnante questa interazione fra pantomima e musica, Giulio e Salvatore Viganò scelgono di collocare alcuni strumenti sul palcoscenico, in particolare corno inglese, corni, oboe, flauti e primi violini scrivendo a mano sopra il pentagramma il punto in cui tali strumenti, presumibilmente, iniziano a suonare, per l'appunto, dal palcoscenico. Si evince dalle figure 1 e 2, riportate di seguito.

44. Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1, foglio 6v. Corsivi di chi scrive. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Andrea Fabiano, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, cit., pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, cit. Sul rapporto tra Gozzi e Onorato Viganò cfr. Stefania Onesti, «Quella del piacere è la regole delle regole». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, cit.

45. Una funzione mimetica e deittica della musica già evidenziata da Nye nell'analisi della partitura di *Médée et Jason*. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 194-203.

46. Le pagine del manoscritto musicale non sono numerate. Indichiamo il numero della carta nell'ordine in cui è stato digitalizzato il documento.



Figura 1. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 9, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

Figura 2. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 11, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

Non solo. I due Viganò dividono i gruppi di strumenti per meglio rendere l'idea dei due tipi di melodia che eccitano l'animo di Semiramide: a destra collocano quella che chiamano orchestra seconda (oboe, corni e fagotti) e a sinistra quella che definiscono orchestra prima con l'indicazione del flauto (come si evince dalla fig. 3). Nel libretto viennese del 1793 è, infatti, specificato che la grotta di Semiramide con la statua di Venere da cui dovrebbe provenire la soave melodia si trova «a mano sinistra»; per esclusione, a destra, deve trovarsi il monumento raffigurante Minerva da cui, invece, proviene «il suono armigero». A sostegno di quanto ribadito sopra sulla funzione e sull'importanza di questo tipo di partiture, aggiungiamo che queste informazioni erano essenziali anche in sede di prove perché la danzatrice doveva cambiare i suoi movimenti e la sua danza a seconda della melodia soave o militaresca.



Figura 3. Giulio e Salvatore Viganò, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, ms Mus.Hs.1959, Biblioteca Nazionale Austriaca, c. 13, online: <https://viewer.onb.ac.at/1001989E> (u.v. 11/6/2025).

Le nostre limitate competenze musicali non ci permettono di andare molto oltre nell'analisi di questa partitura che meriterebbe, a nostro avviso, un lavoro a quattro mani (tra uno studioso di danza e uno di musica, per l'appunto). Tale ulteriore indagine consentirebbe anche di distinguere, per esempio, le parti esclusivamente danzate da quelle più pantomimiche che, ad un primo sguardo, sono maggiormente connotate dall'uso di determinati strumenti musicali, come abbiamo appena visto (corni, oboe e fagotti per il «suono armigero» e flauto per la «soave melodia»). Le parti esclusivamente

danzate, invece, non presentano particolari annotazioni: il Numero 1, per esempio, che dovrebbe corrispondere alla danza di pastori e pastorelle o il Numero 10, un Allegretto con coda in finale d'atto riservato ai danzatori grotteschi. Sono tutte ipotesi che vanno verificate attraverso un'attenta disamina dello spartito e un confronto puntuale con i testi riguardanti lo spettacolo che abbiamo a disposizione.

Ad ogni modo, almeno in questo caso, sembra di poter affermare che quanto teorizzato da Noverre e Angiolini abbia avuto buone possibilità di realizzarsi.

Per uno stato dell'arte

L'ultima pista di ricerca che ci siamo proposti di toccare riguarda la consistenza delle fonti a nostra disposizione per studiare il rapporto tra musica e danza. Sappiamo quanta musica ci è rimasta? Nel caso di compositori molto noti, assolutamente sì. Pensiamo ai balli composti da Gluck a Vienna⁴⁷. Qual è la situazione per tutto il resto? Da quanto scritto in apertura sulle fonti manoscritte ancora da sviscerare e riguardanti le musiche dei balletti noverriani, possiamo intuire quanto ci sia ancora da esplorare in questo campo. Per sondare quest'ultima pista di ricerca dunque, abbiamo scelto, anche in questo caso, di procedere per casi-studio, restringendo il campo d'indagine, almeno in questa prima fase (e come punto di avvio di una ricerca che ci auguriamo possa estendersi ulteriormente), non tanto ai compositori di musica per balletto⁴⁸, ma a quei coreografi che scrivono anche la musica per i propri balli. Gasparo Angiolini e la famiglia Viganò possono essere due casi studio quantomeno rappresentativi da cui partire; inoltre le ricerche sulle fonti musicali dei loro balli non sono state ancora sviluppate in maniera organica⁴⁹.

I lavori che Angiolini porta in scena in Italia tra il 1773 e il 1791 sono tutti creati sulla sua musica. Non sono, tuttavia, così numerosi i testi musicali sopravvissuti. Ad una prima ricerca ne sono giunti fino a noi solo sei: *Le muse protette dal Genio d'Austria* (Vienna, 1764), partitura orchestrale

47. Cfr. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel, abteilung II, *Tanzdramen*, 5 voll., 1966-2022. L'opera di pubblicazione delle partiture di Gluck è monumentale ed è stata avviata dalla casa editrice Bärenreiter negli anni Cinquanta del Novecento. Qui ci limitiamo a citare i volumi contenuti all'interno della seconda sezione che è dedicata, appunto, ai "drammi danzati" e rimandiamo alla bibliografia per il dettaglio dei singoli volumi.

48. I compositori di musica per balletto sono moltissimi e, generalmente, poco considerati in ambito musicologico soprattutto se ci allontaniamo dai nomi più noti e battuti. Flavia Pappacena ricorda, fra le collaborazioni di Noverre, Florian Johann Deller e Johann Joseph Rudolf con cui il coreografo lavora a Stoccarda, Joseph Starzer e Franz Aspelmayr per Vienna, Louis de Baillou per Milano. Cfr. Flavia Pappacena, *Introduzione*, cit., p. 13.

49. Pionieristici gli studi di Lorenzo Tozzi del 1975 all'interno della rivista dell'Accademia Chigiana (vedi la bibliografia in calce). Ricordiamo, inoltre, che Tozzi è autore della prima monografia dedicata al coreografo italiano (Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972) e ha recentemente curato l'edizione degli scritti "politici" di Angiolini (Gasparo Angiolini, *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, a cura di Lorenzo Tozzi, Zecchini, Varese 2025).

analizzata da Angela Romagnoli nel saggio sui balli da festa alla corte viennese⁵⁰; *Solimano secondo* (Vienna, 1763), anch'essa una partitura orchestrale; *Didone abbandonata* (Venezia, 1773), di cui abbiamo due manoscritti (una riduzione per clavicembalo e una partitura orchestrale, stando al RISM) e l'edizione a stampa di nove parti; *Il re alla caccia* ([Venezia], 1773) e *L'arte vinta dalla natura* (datata 1780, ma il ballo è del 1773), dei quali abbiamo le parti manoscritte; alcuni brani (una sinfonia e tre passi a due) estratti dai balli dati a Verona nel 1781: *La Rosmonda* e *L'amore ingegnoso*. Di tutti questi testi musicali possediamo anche il libretto del ballo. Vi sono, poi, tre composizioni di Angiolini che non sembrano rimandare ad alcun testo o balletto e sono un minuetto, una sonata ed un terzetto. Abbiamo riportato tutto nella Tabella 2.

Tabella 2. Musiche di Gasparo Angiolini.

TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Minuetto per due violini, due oboe, viola e basso. [Venezia, Luigi Marescalchi]	Stampa	Modena, Biblioteca Estense
Le Muse protette dal Genio d'Austria: Ballo pantomimo fatto all'occasione dell'incoronamento del Re de Romani, e rappresentato per la prima volta alla di lui presenza al suo ritorno in Vienna. D'invenzione, e composizione del ... in actual servizio delle MM. II. RR. & c. La musica e del Sgr. Gaspero Angiolini sudetto. Le scene sono d'invenzione del Sgr. Giovanni Maria Quaglio. Il vestiario e d'invenzione del Sgr. Augusto Gennaer. Inventore delle macchine il Sgr. Pietro Rezzino	Ms., partitura orchestrale, 1764	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.18781; Hofmusikkapelle
Ballo Solimano Secondo Musica dl. S. Angiolini	Ms, partitura orchestrale (organico vl 1, vl 2, vla, b, ob (2), cor (2), tr (2), triangolo, tamb, piatti, sistro). Vienna, 1763	Torino, Archivio dell'Accademia Filarmonica, 10 II 3-2
La Partenza di Enea, o sia Didone abbandonata Ballo Pantomimo Tragico. In San Benedetto Il Carnovale dell'Anno 1773 Del Sig: Gaspero Angiolini	Ms, riduzione per clavicembalo, 1773	Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Busta 1.2
Ballo Della Didone del Sig ^{re} Gaspero Angiolini Didone abbandonata (excerpts) in Sol Maggiore	Ms partitura orchestrale	Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek, 181,7 (Ms.2572)

50. Angela Romagnoli, «Va': della danza è l'ora». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in Annarita Colturato – Andrea Merlotti (a cura di), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009)*, LIM, Lucca 2011, pp. 77-103.

La partenza d'Enea, ò sia Didone abbandonata Ballo Tragico Pantomimo del Sig. ^{or} Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'Anno 1773 [...] In Venezia si vendono da Innocente Alessandri, e Pietro Scataglia all'Insegna della B.V. della Pace sul Ponte di Rialto	Stampa: Alessandri & Scataglia, Venezia 1773, 9 parti (vl 1, 2, vla, b and fag; ob 1, 2; cor and tr 1, cor and tr 2; timp: 11, 6, 4, 7; 2, 2; 3, 3; 1p.)	Modena, Biblioteca Estense; Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi; Torino, Biblioteca Civica Musicale Andrea della Corte; Biblioteca Universitaria di Basilea, UBH, kr IV 7, copia digitalizzata: https://www.e-manuscripta.ch/bau/content/zoom/3046766
Il re alla caccia (Autunno 1773, del Sig. Angiolini)	Ms, 10 parti (2 vl, 2 ob., 2 fl, 2 cor, vla, b.	Isola Bella, Stresa (VB), Archivio privato Borromeo
Ballo: L'arte Vinta della natura ou Le Peintre Violino: Primo: Violino: Secondo: Due Flautti Due Oboi Due Corni Fagotto Alto Viola Basso: Del Sig. ^r Angiolini	Ms, 11 parti, 1780 vl (2), vla, b, fl (2), ob (2), fag, cor (2)	Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung, Mus.ms 42
Ballo del sig. ^r Gaspero Angiolini. L'autunno 1781, Verona ⁵¹	Ms., parti (viol. 2°, ob. 1°, ob. 2°, corno 1°). Sinfonia (Fa magg.); Padedò (La magg.); Padedò (Re magg.); Padedu (Si bem. Magg.).	Trento, Archivio di Stato – Fondo Buffa
Sonata per cimbalo, Angiolini Firenze 1783	Ms	Perugia, Biblioteca della Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, M.CXXXIX.24
Terzetto Di M. ^r Angiolini Ridotto Per Cembalo Piano, e Forte	Ms, 1 parte, trio in Mi b Maggiore	Brescia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luca Marenzio, Fondo Pasini 98.c

All'interno di questi testimoni musicali è raro riscontrare indicazioni verbali, come è stato già evidenziato, per esempio, da Rosa Cafiero nel caso dei balli composti al San Carlo di Napoli⁵². Un'eccezione è certamente rappresentata dalla parte del primo violino della Didone. Nella versione a stampa vengono annotati gli snodi principali dell'azione e il punto in cui collocarli nella musica (fig. 4).

51. Si tratta dei balli *La Rosmonda* e *L'Amore ingegnoso* dati a Verona nel corso della stagione autunnale 1781. Cfr. Giovanni Pindemonte, *Giunio Bruto*, per Dionisio Ramanzini, Verona [1781], p. 9, pp. 29-42 (per il primo ballo), pp. 63-70 (per il secondo).

52. Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., Turchini, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732: p. 718.

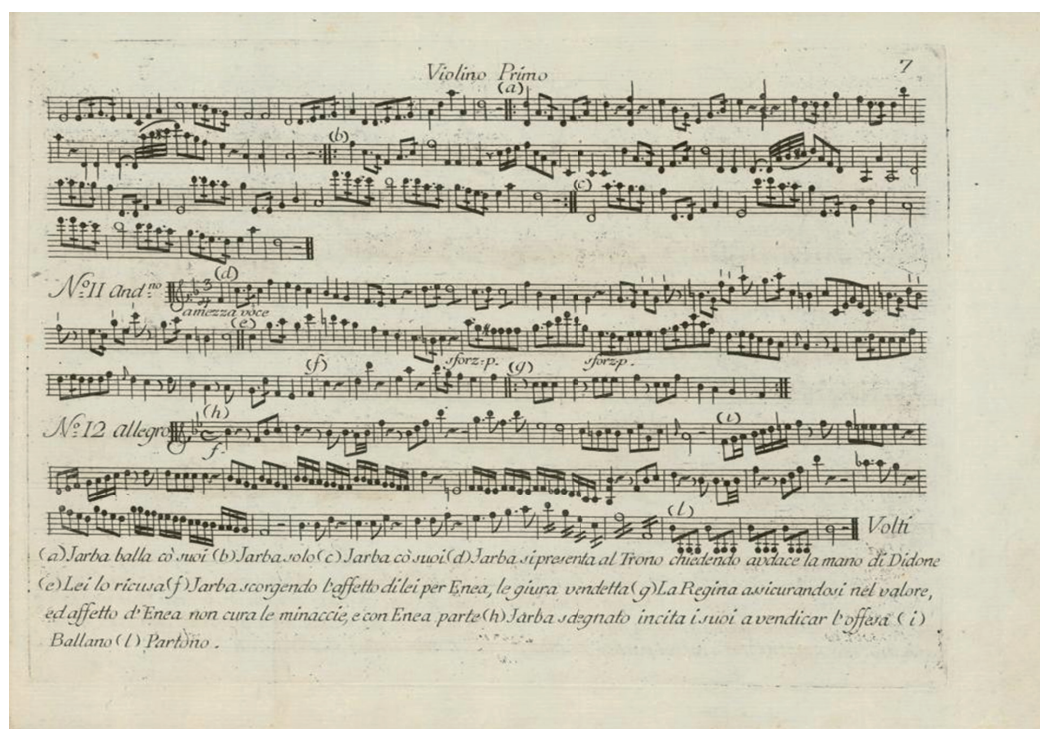


Figura 4. Gasparo Angiolini, *La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata: Ballo Tragico Pantomimo* / del Signore Gasparo Angiolini, Maresscalchi e Canobbio, Venezia [1773], Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi, NOSE.A.24.14, online: https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=477292&channel=20.500.12459/3035&provider=iiif-image&viewer=mirador (u.v. 3/7/2025).

Per i Viganò, invece, la ricerca ha prodotto esiti più articolati. Di Onorato Viganò abbiamo due partiture manoscritte per i balli dati a Padova nel giugno 1776 (*Castore e Polluce* e *I vecchi delusi per virtù magica*); una riduzione per violini, viola e violoncelli della musica per *Diana ed Endimione*, rappresentato a Roma nel 1780 (e poi a Venezia nel 1795) e la partitura orchestrale di *Giasone e Medea in Corinto*. Anche in questo caso sarebbe interessante, almeno nel caso di *Castore e Polluce* e di *Giasone e Medea*, per i quali viene stampato un dettagliato *Programma*, fare un confronto tra la partitura orchestrale e il testo a stampa per provare a individuare delle corrispondenze “semantiche”. Di Salvatore Viganò abbiamo incluso solo i lavori fino agli anni Novanta del Settecento, senza toccare quelli che poi vengono definiti da Carlo Ritorni coreodrammi. In modo forse un po’ troppo *tranchant*, ci siamo fermati alle soglie del nuovo secolo, ritenendo che un discorso a sé meritino le composizioni coreodrammatiche che, com’è noto, utilizzano la tecnica del *pastiche*⁵³. Oltre alla *Figlia dell’aria*, di cui abbiamo già detto, ritroviamo la stampa di una partitura (non sappiamo se orchestrale o riduzione,

53. A tal proposito, rimane ancora fondamentale e ricco di spunti il saggio di Rossana Dal Monte, «Une écriture corporelle»: la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.

a catalogo non viene descritta; vedi nota 57) di un ballo coreografato originariamente da Onorato. Si tratta di *Orizia e Borea*, creato per il carnevale 1788 al Teatro di Torre Argentina di Roma che, nel 1791, sembra vada in scena a Lisbona nel Teatro da Rua dos Condes evidentemente con la musica di Salvatore Viganò. Sul frontespizio del libretto a stampa si legge «ballo tragico pantomimo inventato e messo in scena da Pedro Pieroni»⁵⁴.

Tabella 3. Musiche famiglia Viganò.

COMPOSITORE	TITOLO DIPLOMATICO	DESCRIZIONE	COLLOCAZIONE
Onorato	Ballo Secondo compositore Onorato Viganò [I vecchi delusi per virtù magica]	Ms, 1 partitura orchestrale, organico: corn I e II, ob I e II, vl I e II, vla, b. [Padova, Fiera del Santo, 1776]	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 22
Onorato	Ballo Primo Intitolato Castor e Polluce. In Padova 1776 Compositore Onorato Viganò	Ms, 1 partitura orchestrale + parti, Padova, Fiera del Santo, 1776	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 5
Onorato	Diana ed Endimione Ballo Serio A 2 Violini Viola E Violoncello Del Sig.re Viganò	Ms, [Riduzione per] 2 violini, viola e violoncello [1780]	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.302
Onorato	Giasone e Medea in Corinto Ballo compositore Onorato Viganò 1809	Ms, partitura orchestrale, organico: ob I e II, 1 cl e fl, fag, cor I e II, tr I e II, vl princ., vl II, vla, b. Padova, 1809.	Padova, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Cesare Pollini, ATVC 89
Salvatore	Ballo del quartetto di M° Viganò nel Convitato di pietra in Venezia 1782 ⁵⁵	Ms, partitura orchestrale	Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Sc. 122
Salvatore	Orizia e Borea, ballo tragico pantomimico. [Lisboa, Antonio Rodrigues Galhardo]	Stampa della partitura della musica del ballo, 1791.	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, VV 1483 III, 2 ⁵⁶
Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico Pantomimo In V atti La musica è degli Sig.ri Giulio et Salvatore Viganò rappresentato gli 15 ottobre [1]793	Ms, [1792 o 1793?], riduzione (per violino?) «rappresentato gli 15 ottobre [1]793»	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.1959 (digitalizzato)

54. *Orizia e Borea. Baile tragico pantomimo inventado e posto em praxe por Pedro Pieroni no Theatro da Rua dos Condes*, Antonio Rodrigues Galhardo, Lisbona 1791. L'unico riferimento al libretto sembra, tuttavia, essere contenuto nel *Catálogo da Coleção de Miscelâneas. Teatro, Prefácio do doutor Aníbal Pinto de Castro*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra 1974, p. 171.

55. In questo caso riportiamo il titolo per come viene offerto nella scheda catalografica dell'URFM (Ufficio Ricerca Fondi Musicali).

56. Segnaliamo che la fonte di questo riferimento è il RISM. Non siamo riusciti a trovare un riscontro all'interno del catalogo della Biblioteca di Coimbra.

Salvatore e Giulio	La Figlia dell'Aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo favoloso allegorico pantomime per il Clavicembalo Dal Sig. ^{re} Viganò (Musik von Giulio und Salvatore)	Ms, 1793, Wien, riduzione per strumento a tastiera	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10966; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'Aria	Ms, parte del primo violino [1793]	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10967; Kaisersammlung Graz
Salvatore	La Figlia dell'aria ossia L'Innalzamento di Semiramide Ballo Favoloso allegorico pantomimo per il Clavicembalo Dal Sig. ^{re} Salvatore Viganò	Ms, riduzione per clavicembalo [1801-1810], 44 carte	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, F.P.S.659.1
Pierre Dutilleau e Salvatore Viganò	Diana ed Endimione Ballo Serio per il Clavicembalo Parte Prima è del Sig. ^{re} Pietro Dutilleau [carta 30, frontespizio della seconda parte] Parte 2 ^{da} della Diana ed Endimione Del Sig. ^{re} Salvatore Viganò	Ms, riduzione per clavicembalo, Vienna 1793	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10942; Kaisersammlung Graz (digitalizzato)
[Salvatore]	Die Luperkalien oder Das Opfer des Pan: für das Klavier (von Salvatore Viganò [?])	Ms, 1794, Wien, riduzione per strumento a tastiera	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10970; Kaisersammlung Graz
Salvatore	Raul Signore di Crechi ossia La Tirannide repressa Ballo Tragicomico composto Dal Sig. ^{re} Salvatore Viganò per il Clavicembalo	Ms, 1793, Vienna, riduzione per clavicembalo	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10968; Kaisersammlung Graz (digitalizzato)
Salvatore	Violino zum Ballet: Raul v. Crechi	Ms, 1 parte	Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca, Mus.Hs.10969; Kaisersammlung Graz

Bibliografia

Senza nessuna pretesa di esaustività, concludiamo con un breve regesto bibliografico sugli studi relativi a danza e musica nel ballo pantomimo nella seconda metà del Settecento. Molte occorrenze sono state già citate nel corso del testo. Abbiamo ritenuto opportuno includere alcuni titoli che sconfinano nel secolo successivo o in quello precedente, ma che riteniamo siano riferimenti importanti se non altro a livello metodologico. L'elenco è suddiviso in due categorie – studi ed edizioni di fonti – e le occorrenze sono elencate in ordine cronologico. Non abbiamo incluso in questo elenco i manoscritti finora individuati e di cui il lettore può comunque recuperare i riferimenti nelle pagine di questo articolo.

Studi

- Gernot Gruber, *I balli pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 501-512.
- Lorenzo Tozzi, *Attorno a "Don Juan"*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 549-564.
- Lorenzo Tozzi, *Semiramis*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, 1975, pp. 565-570.
- Rossana Dal Monte, «*Une écriture corporelle*»: *la musica e la danza*, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.
- Charles C. Russel, *The Libertine reformed: "Don Juan" by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. LXV, n. 1, 1984, pp. 17-27.
- Lorenzo Tozzi, *Musica e balli al Regio di Torino (1748-1762)*, in «La Danza Italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 5-21.
- Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. II, *L'opera, il ballo*, Electa, Napoli 1987, pp. 309-331.
- Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 177-306.
- Marian Smith, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, in «Dance Research», vol. VI, n. 2, Autumn 1988, pp. 3-29.
- John A. Rice, *Muzzarelli, Koželuh e "La ritrovata figlia di Ottone II" (1794): il balletto viennese rinato nello spirito di Noverre*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 1, gennaio-marzo 1990, pp. 1-46.

- Bruce A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, in particolare i capitoli dedicati al balletto: *Hilverding and the Reform of Ballet*, pp. 143-193; *Angiolini, Gluck and the Viennese Ballet-Pantomime*, pp. 282-357; il *Repertory of Ballets in the Viennese Theatres, 1752-1765*, pp. 449-478.
- Andrea Chegai, *Sul “ballo analogo” settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti ad Aurel M. Milloss*, Olschki, Firenze 1996, pp. 139-175.
- Bruce Alan Brown, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti ad Aurel M. Milloss*, Olschki, Firenze 1996, pp. 121-137.
- Christine Bayle, *The Meandering of Interpretation*, in «Dance Research», vol. XV, n. 2, 1997, pp. 170-199.
- Gabriele Buschmeier – Klaus Hortschansky (herausgegeben von), *Tanzdramen. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, Barenreiter, Kassel [etc] 2000.
- Carol G. Marsh – Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce A. Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his world*, Winsconsin University Press, Madison 2005, pp. 231-278.
- Angela Romagnoli, «*Il fortunatissimo incontro de’ balli*»: *La producción de música para danza*, in Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler: un músico español en el clasicismo europeo*, ICCMU, Madrid 2007, pp. 471-534.
- Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini’s “Don Juan”*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438.
- David Day, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D, New York University, January 2008.
- Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., Turchini, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732.
- Bruce A. Brown, *Les sources musicales des ballets de Noverre dans les archives de la famille Schwarzenberg de Český Krumlov*, in «Musicorum», [numéro monographique] Jean-Georges Noverre (1727-1810). *Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la direction de Marie-Thérèse Mourey e Laurine Quentin, n. 10, 2011, pp. 293-314.
- Angela Romagnoli, «*Và: della danza è l’ora*». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in Annarita Colturato – Andrea Merlotti (a cura di), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d’Italia. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009)*, LIM, Lucca 2011, pp. 77-103.

- Edward Nye – Ruth D. Eldredge, *The admirable consent between music and action*, in Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 185-207.
- Bruce Alan Brown, “Weiß und Rosenfarb”: *The End of Noverrian Ballet in Vienna and the Beginnings of the Wienerischer Musenalmanach*, in Michael Burden – Jennifer Thorp (edited by), *The Works of Monsieur Noverre Translated from the French: Noverre, his Circle, and the English “Lettres sur la danse”*, Pendragon, New York 2014, pp. 103-136.
- Arianna Fabbriatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della “Didone” e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58. Disponibile anche in una versione *open access* a questo *link*: <https://shs.hal.science/halshs-01319592v1> (u.v. 25/10/2025).
- Andrea Chegai, *La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l’“Ezio” di Marchesi e Lefèvre*, in «Philomusica on-line», n. 16, 2017, pp. 160-177, online: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1898> (u.v. 11/6/2025).
- Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de’ balli fatti nelle opere del Real Teatro*, LIM, Lucca 2019, in particolare i due capitoli dedicati alle musiche della raccolta, redatti da Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic, alle pp. 141-221; alle pp. 245-352 le ricche appendici con le schedature dei brani musicali a cura di Gloria Giordano.
- Bruce Alan Brown, *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759-60)*, in Arianna Fabbriatore – José Sasportes (a cura di), *Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri napoletano*, Aracne, Roma 2020, pp. 51-74.
- Nieves Pascual León, *La fuerza del natural: un primer baile madrileño en la producción de Vicente Martín y Soler*, in «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music», vol. XX, n. 38, April 2022, pp. 19-33.
- Marie-Françoise Bouchon – Rebecca Harris Warrick – Jean-Noël Laurenti (sous la direction de), *La danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, Nouvelles perspectives*, Garnier, Paris 2023, si segnala in particolare la terza parte intitolata *Musiques à danser. Répertoires et execution*, pp. 205-319, con saggi di Christine Bayle, Patrick Blanc, Emmanuel Resche, Raphaëlle Legrand, Mathieu Franchin.
- Bruce Alan Brown, *The Fortunes of French Dance in Maria Theresa’s Vienna, 1752-1765*, in Marie-Françoise Bouchon – Rebecca Harris Warrick – Jean-Noël Laurenti (sous la direction de), *La danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, Nouvelles perspectives*, Garnier, Paris 2023, pp. 179-201.
- Rosa Cafiero, *Pierre Dutillieu, “Orbech” e una stagione di musica e ballo al Teatro del Fondo (Napoli, 1788)*, in Angela Romagnoli – Lucio Tufano (a cura di), *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento*, Turchini, Napoli 2024, pp. 307-329.

Edizioni di fonti

- *Balli teatrali a Venezia (1746-1849). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Saggio introduttivo di José Sasportes. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia a cura di Elena Ruffin, Giovanna Trentin*, Ricordi, Milano 1994, 2 voll.
- Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel, abteilung II, *Tanzdramen*, 5 voll., 1966-2022:
 - Vol. I, herausgegeben von Richard Engländer (1966): *Don Juan, Semiramis*. Ballets pantomimes von Gasparo Angiolini;
 - vol. II, herausgegeben von Sibylle Dahms und Irene Brandenburg (2010): *Don Juan (Wien 1761)* und *Les Amours d'Alexandre et de Roxane (Wien 1764)*. Ballets pantomimes. Choreographie von Gasparo Angiolini;
 - vol. V, herausgegeben von Irene Brandenburg (2016): *Ballettmusiken*. Choreographien unter anderem von Carlo Bernardi und Gasparo Angiolini;
 - vol. IV, herausgegeben von Ingeborg Zechner mit einem Vorwort von Vera Grund (2019): *Ballettmusiken*. Choreographien unter anderem von Carlo Bernardi und Gasparo;
 - vol. III, herausgegeben von Irene Brandenburg mit einem Generalvorwort von Bruce Alan Brown (2022): *Ballettmusiken*. Choreographien von Gasparo Angiolini und Carlo Bernardi.
- La collana *Ballet music for the Mannheim court*, A-R Editions, Madison 1996-2019, 5 voll.:
 - Vol. I, edited by Floyd K. Grave (1996): Christian Cannabich, *Le rendez-vous, ballet de chasse*; George Joseph Vogler, *Le rendez-vous de chasse, ou Les vendanges interrompues par le chasseurs*;
 - vol. II, edited by Nicole Baker (1997): Carl Joseph Toeschi, *Mars et Vénus*; Christian Cannabich, *Médée et Jason*;
 - vol. III, edited by Paul Cauthen (1998): Carl Joseph Toeschi, *Céphale et Procris* and *L'enlèvement de Proserpine*;
 - vol. IV, edited by Marita P. McClymonds, Carol G. Marsh (1999): Christian Cannabich, *Renaud et Armide* (McClymonds with Patrick M. Keady) and *Les mariages Samnites* (Marsh);
 - vol. V, edited by Paul Corneilson, Carol G. Marsh (2019): Christian Cannabich, *Les fêtes du sérail* and *Angélique et Médor*. Il primo ballo probabilmente basato sullo scenario di Noverre e il secondo su quello di Étienne Lauchery.

Inés Turmo Moreno

Music of Pantomime Ballets in Spain (1787-1799)

*Annotated scores would seem to be symptomatic of an era
when greater value came to be attached to the expressive
possibilities of dance, mime, gesture and stage movement in general.*
Edward Nye¹

Introduction

The 18th century in Spain, and especially the last decades of it, was characterized by a large production of pantomime ballets in the main theatres of the Iberian Peninsula in cities such as Madrid, Barcelona, Valencia and Cádiz. Pantomime ballet in Spain experienced its period of greatest prosperity in the 1790s, due to the fact that, in 1787, an Italian theatre, opera and dance company was formed for the first time at the Teatro de los Caños del Peral in the city of Madrid.

This Madrid theatre not only hosted performances by renowned international dancers, but staged ballets from the European repertoire too. It was also a centre of in-vention for some of the era's most talented dance composers. The Teatro de los Caños del Peral was managed and organized in the image and likeness of Italian theatres, specifically the San Carlo Theatre in Naples².

Both the theatre and the dance company were directed until 1799 by the Italian Domenico Rossi. Born in Milan in 1746³, Rossi danced in Vienna (1762-1764) under the direction of Gasparo Angiolini⁴ and composed the second ballets according to the order of the theatrical evenings' program

1. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 207.

2. The similarity in the management of both theatres is mainly due to the renovation of the Teatro de los Caños del Peral in the 1780s under the orders of Charles IV to assimilate the model of the San Carlo theatre, built by his father, Charles III, in Naples in 1737, and where Charles IV had developed his cultural life until his arrival at the court in Madrid.

3. Archivo General de Palacio, Madrid: *Licencia para contraer matrimonio*, Caja nº 295, Expediente 24.

4. Claudia Celi – Andrea Toschi, *Signor Rossi's riddles: an annotated chronology of Domenico Rossi (ca. 1745-post 1821)*, in «Cairon: Revista de ciencias de la danza», n. 2, 1996, pp. 7-30; Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972; Lorenzo Tozzi (a cura di), *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, Zecchini, Varese 2025.

in Naples between 1776 and 1782, where he rivaled Charles Le Picq⁵. While developing his career in Italy, Domenico Rossi traveled to Spain on certain occasions. He was a member of the dance company of the Reales Sitios de Madrid⁶ (1774-1775) after having spent two seasons in Barcelona, and was the dance master of the Dukes of Osuna, great patrons of artists such as Francisco de Goya, their court painter. Thanks to his career, Domenico Rossi was very well positioned at the Spanish court, which made him the ideal candidate to take charge of the Teatro de los Caños del Peral company after its inauguration⁷. The theatre was opened in 1787, when the Real Junta de Hospitales de Madrid⁸ was granted a license to use the theatre⁹, which had been closed since the masked balls held between 1767 and 1773 (fig. 1).

5. French dancer Charles Le Picq, who, according to Salvatore Bongiovanni, introduced action ballet and heroic-tragic dance theories to Naples, was the second husband of Domenico Rossi's wife Geltrude Ablescherin-Rossi (Gertrudis' surname is written in different ways in the sources: Alberzerim, Obleshevin) and he raised their son, the renowned architect Carlo Rossi. Salvatore Bongiovanni, *Gennaro Magri: Grotesque Dancer on the European Stage*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce Alan Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2005, p. 46; Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799). El teatro de los Caños del Peral en la circulación coreo-musical europea. El desertor francés: estudio teórico-práctico del repertorio ilustrado*, Ph.D., Universidad de Castilla-la Mancha, Ciudad Real 2025, p. 86.

6. The "Reales Sitios" are the architectural complex of the royal residences of the Spanish crown. In the second half of the 18th century, they included the Royal Site of El Buen Retiro, the Royal Site of San Lorenzo de El Escorial, the Royal Site of San Ildefonso, the Royal Site of El Pardo, and the Royal Palace of Madrid, among others.

7. For more information on Domenico Rossi's biography see: Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., pp. 259-271.

8. The Real Junta de Hospitales was an association of nobles dedicated to humanitarian work. The «Diario de Madrid», a newspaper source from Madrid, said of it in 1788: «The truth is that the Board of Hospitals and its most worthy Elder Brother have sought to fill the fun completely, with no other purpose than the honest and decent one of entertaining the people [...]. In view of this, it is necessary to give thanks and encourage their zeal with attendance and acceptance, so that foreigners can see that the Hospitals of Madrid not only serve to cure ills and miseries, but also the bad impression that has been made of our culture». [«Lo cierto es que la junta de Hospitales, y su dignísimo Hermano Mayor han procurado llenar la diversión completamente, sin otro objeto que el honesto y decente de divertir al pueblo [...]. A vista de esto es preciso tributar gracias, y animar su celo con la concurrencia y aceptación, para que vean los extranjeros que los Hospitales de Madrid, no solo sirven de curar males y miserias, sino también del mal concepto que ha querido formar de nuestra cultura»]. «Diario de Madrid», 17/6/1788, p. 667.

9. Luis Pérez de Guzmán, *Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral*, in «Revista de Archivos y Bibliotecas», n. 47, 1926, pp. 87-92.



Figure 1. *Baile en Máscara*. Luis Paret y Alcázar, 1767. Madrid, Museo Nacional del Prado (P002875).

For most of the decade (1787-1799), the dance company at the Caños del Peral theatre was made up of Italian dancers, who were hired by Rossi himself for the different theatre seasons. The theatre's cast included renowned dancers such as Gennaro Magri (who died in Madrid¹⁰), Salvatore Viganò and María Medina (who met in that company), Teresa Monticini, who would be a teacher at La Scala in Milan years after being part of the Madrid company, Pasqual and Pedro Angiolini, Gaspar Ronzi, Cayetano Gioya and Ana Tantini¹¹ among many others.

The Spanish theatre maintained an Italian-style program by alternating ballets with the intervals of the opera or main drama, including a first ballet that was longer and more dramatic, a second one that was shorter and simpler¹², and sometimes a ballet analogous to the opera or third

10. Gennaro Magri, author of the *Trattato teorico pratico di Ballo*, died in Madrid in 1789 at the age of 52 after spending two seasons as a dancer at the Teatro de los Caños del Peral under the direction of Domenico Rossi. The Italian maestro appears in the Madrid lists of 1788 as a dancer in the *corps de ballet* and in 1789 in the category of «other dancers». Cf. Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., p. 104.

11. The names are included in their Spanish transcription due to the fact that they themselves signed in that manner in the sources preserved in Spanish archives.

12. While the first ballets were based on arguments typical of melodramas with heroic and tragic characteristics, the second ballets had simpler arguments more closely linked to pastoral stories. This was the case, for example, in the 1788

ballet. The company operated until 1799, when a Royal Order¹³ was proclaimed in Spain prohibiting foreign performances and actors, singers and dancers in any theatre. However, thanks to research carried out using press releases and documentation extracted from the Spanish National Library, it has been possible to determine that Domenico Rossi staged a total of 165 ballets of different genres, durations and characters in the period between 1787 and 1799. Unfortunately, only 45 of the 165 ballets have been preserved in dance programmes, either as individual books or within opera programmes. The identification of these 45 programmes¹⁴ allows us to position the Teatro de los Caños del Peral in the European choreo-musical circuit and consider it a fundamental centre for understanding the spread of the pantomime ballet genre to England, Portugal and even America¹⁵. However, the absence of sources related to the choreographic content of the ballets staged in Madrid makes it very difficult to determine the true nature of the performing genre. On the other hand, traditional Spanish historiography, which until now had dealt with so-called pre-Romantic ballet¹⁶, limited the Madrid stage tradition to French-style influences. The location of new sources (including the contracts of all the dancers and theatre agents, which are written in Italian) together with the revision of the documentation provided by researchers such as Tetyana Stepanova¹⁷, Emilio Cotarelo y Mori and Tetyana Stepanova¹⁸, Emilio Cotarelo y Mori¹⁹ and Xoan Manuel Carreira²⁰ allows us to point to the Italian-style performing tradition²¹.

season with the first heroic ballets such as *Medea y Jasón en la corte de Creonte* (April 29, 1788), *La victoria de Tamerlan sobre Bayaceto* (June 22, 1788) and *El Juicio de París* (December 9, 1788) contrasted with *El prado de Madrid* (May 30, 1788) and *Diversiones campestres* (November 12, 1788). This affected both the length of the musical scores and the decorations used in each of them. Cf. Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., pp. 335-336.

13. Santos Díez González, *Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799*, Imprenta municipal ed., Madrid 1929.

14. Inés Turmo Moreno, *La publicación de Libros de "Bayle" en Madrid entre 1788 y 1799*, in *Actas VIII Congreso Nacional y V Internacional La Investigación en Danza*, Mahali, Valencia 2024, pp. 61-65.

15. The researchers who have worked most in this context are Teresita Campana for the cities of Córdoba and Buenos Aires and Maya Ramos Smith for the entire territory of New Spain. See: Teresita Campana, *Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII*, in «Quodlibet», n. 78, 2022, pp. 95-127; Maya Ramos Smith, *El ballet en el virreinato de Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, in «Quodlibet», n. 78, 2022, pp. 59-94.

16. In general terms, ballet in Spain in the last decades of the 18th century has commonly been referred to by historians as "pre-Romantic ballet". The existence of a style of stage dance that was different from the pantomime ballet of the last decades of the century and, at the same time, different from the romantic ballet of the 19th century, together with the exhaustive terminological research carried out in my doctoral thesis, has concluded that the ballet performed between 1787 and 1799 in Spain could be denominated "enlightened ballet". See Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., pp. 58-63.

17. Tetyana Stepanova, *El ballet prerromántico en Madrid (1787-1833)*, Ph.D., Universidad Complutense de Madrid, 2018.

18. *Ibidem*.

19. Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800 (1917)*, editado por Emilio Casares Rodicio, Instituto Complutense de ciencias Musicales, Madrid 2004.

20. Xoan Manuel Carreira, *Recepcion del Ballet d'action en la Peninsula Iberica c. 1789-1800*, in «Revista Portuguesa de Musicologia», n. 1, 1991, pp. 211-226.

21. Following research into the choreographic technique used at the Teatro de los Caños del Peral, two periods and techniques have been identified: one Italian (1787-1799) and the other French (1798-1799). This information has been extracted from documentation on the professional dance school linked to the theatre's dance company and, more

Musical scores located in Spain

In search of new sources that could clarify the stylistic origin of the ballets performed at the Teatro de los Caños del Peral, five musical scores of as many ballets were located in different archives. These now join other ballets previously identified, such as the ballet by the Spanish composer Vicente Martín y Soler, *La Fuerza del Natural*²², composed before his time in Naples.

These ballets are *El desertor francés*, a pantomime ballet composed by Domenico Rossi and premiered in 1788; *El desertor*, a pantomime ballet composed by Jean Bercher Dauberval and staged by Juan Medina in 1790; *El Combidado de Piedra*, a pantomime ballet composed by Domenico Rossi in 1788; *La Caza de Enrique IV*, a heroic, comic and pantomime ballet by Domenico Rossi premiered in 1792 and *Los juegos amorosos*, a ballet by Domenico Rossi premiered in 1791, located in a set of works called *Airs de Ballet* kept in the Biblioteca Nacional de España.

The discovery of the first three sources in the Biblioteca Histórica Municipal of Madrid together with uncatalogued documentation in the Biblioteca Nacional de España²³ revealed the previously unknown fact that in 1795 the lead violin for dances, Josef Spontoni, was commissioned to copy the music for 98 ballets divided into 7 packages. The annotations²⁴ in the copies of the music of the three ballets located in the Biblioteca Histórica Municipal raise the possibility that these copies are the scores prepared by Spontoni in Spain²⁵.

This indicates the importance that theatre impresarios gave to the ballets performed and their music by copying them for archiving and preservation. In this context, there is a record of requests

specifically, from the request made in 1798 by the Marquis of Astorga (a Spanish nobleman in charge of the Madrid theatre management) to the theatre's new French dancer, Alejo Huard, to «establish the principles of French ballet», thus establishing a distinction between the ballet performed until that moment and the new ballet introduced by the arrival of French dancers. For more information, see Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., p. 189.

22. Nieves Pascual León, *La fuerza del natural: un primer baile madrileño en la producción de Vicente Martín y Soler*, in «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music», n. 20, April 2022, pp. 19-33.

23. *Relación de gastos, de sueldos de dependientes y músicos y funciones. Inventario. Solicitud de permiso para construir en el Teatro. Instancias de empresario y músicos del Teatro*, Biblioteca Nacional de España (hereafter abbreviated as BNE), Signatura: MSS 14053/1.

24. Among the various kinds of annotations found in musical scores, several distinct categories can be identified: those referring to stage action, to changes in scenery, to the duration of musical pieces in relation to what happens on stage, and to musical dynamics.

25. In the score of *El Desertor* preserved in the Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, and more specifically in the title page that we located in the first folder of the MUS 600-5 source, the title «Nº14 Folleto de Baile/ El Desertor Francés» appears. Until now it had been considered that this inscription, especially the «nº 14» could be the result of the document being moved several times and catalogued in the historical institutions where it has been preserved. However, if we compare it with the lists relating to the packages of papers referring to the Caños del Peral theatre preserved in the BNE, it turns out that the ballet of *El Desertor Francés* is ballet number 14 of the fourth package. This information sheds new light on the survival of Spontoni's copies, as it is possible that many of the ballets intended for archiving are in different archives and libraries waiting to be located and catalogued.

from dancers for copies of musical fragments²⁶. It is possible that dancers requested copies of arias in which they had a leading role so that they could rehearse at home or with the violin in the theatre's rehearsal rooms. If this was indeed the case, the close relationship between the musical and the dancing company of the theatre is evident, so the musical scores would seem to be much more important for the dancers of the Spanish theatre than one might initially think. Furthermore, it is known that there was a two-way transmission or circulation of scores: many scores reached Los Caños from Portuguese and Italian theatres (via Barcelona or Valencia) and the Madrid theatre also exported scores to other theatres, as demonstrated in the accounts which record the sending of copies to Lisbon by the theatre copyist Vincenzo Penqui²⁷.

Unfortunately, the set of packages has not yet been located, and it is possible that in the course of several wars, relocations and the demolition of the theatre, they have not survived to the present day. It is likely, however, that some single score have survived, as is the case with the ones mentioned above.

The richness of musical sources

The absence of a choreographic score both in Spain and in the rest of the European theatres (with the exception of the manuscript of Auguste Ferrère located in the city of Valenciennes²⁸) gives greater importance to the presence of musical scores. Musical sources have become an indispensable element in the study of pantomime ballets, especially since some dancing masters composed the music for their own works. However, in Spanish scholarship they have not been regarded as such until now. As Stefania Onesti²⁹ points out, music is a fundamental element in the construction of dance, and more specifically, its relationship with choreography becomes essential in the construction of the dramaturgy of pantomime ballet. Most researchers who have carried out studies focusing on

26. BNE (Signatura: MSS 14058/8), *Escrituras de Baylarines por el año 1798 a 99*.

27. Ángel Manuel Olmos (editado por), *Papeles Barbieri: Teatro de los Caños del Peral*, Discantus More Hispano, Madrid 2017, p. 429.

28. The manuscript by Auguste Frederick Joseph Ferrère, *Partition et Chorographie Ornée des figures et habillements des Balets donnée Par Auguste, Frederick, Joseph, Ferrere*, published in the city of Valenciennes in 1782, is a unique source for the study of the genre as the only choreographic source from the period. In their essay *Putting Together a Pantomime Ballet*, researchers Rebecca Harris-Warrick and Carol G. Marsh suggested that Ferrère's manuscript is compatible with Magri's *Trattato teorico pratico di Ballo* to understand the choreographic technique. Magri's unquestionable connection to the Spanish choreographic movement means that Ferrère's manuscript can also be used as a choreographic source for studying ballets premiered in Spain. Carol G. Marsh – Rebecca Harris-Warrick, *Putting Together a Pantomime Ballet*, in Rebecca Harris-Warrick – Bruce Alan Brown, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 231-278.

29. Stefania Onesti, *Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, 2015, p. 95.

eighteenth-century choreology agree with these conclusions. This is the case of Edward Nye³⁰, Arianna Beatrice Fabbriatore³¹, Rosa Caferio³², Elena Ruffin³³, and David Day³⁴. However, these statements are based not only on the choreo-musical analysis of the scores, but also on the in-depth study of the enlightened choreutic theorists and their opinions, which, even though they did not always agree on matters of theory, were unanimous on the importance of music for the development of ballet in this period. In this context, thanks to the scores located in Spain, it has been possible to carry out studies on different ballets premiered at the Teatro de los Caños del Peral in Madrid in the 1790s.

More specifically, the existence of choreographic annotations (in this case, those annotations related to the stage action) in some of these sources provides information not only about the musical work itself, but also about the stage action or even the cast that performed the ballet. The best example of the presence of choreographic annotations in Spanish scores is the source of the ballet *El Desertor*. This ballet was composed for the Teatro de los Caños del Peral by Juan Medina – based on the original version by Jean Dauberval – where it was performed ten times. On the other hand, the ballet *El desertor francés* choreographed by Domenico Rossi was performed eleven times in the same theatre. Both ballets had only been studied by Ignacio Sanjuán Astigarraga³⁵ until now. Of these two ballets, the most recognized is the tragicomic pantomime ballet *The Deserter* by Jean Dauberval, premiered in 1784 at the King's Theatre in London where he was dance master³⁶. It is possible, however, that the Spanish production of Dauberval's ballet was slightly different from the European productions due to the fact that it was Juan Medina who staged it for Madrid audiences, used to the predominant Italian choreographic technique rather than Dauberval's foreign style. Despite the fact that the score coincides with the versions of Dauberval's ballet and that Juan Medina was a proud pupil of Dauberval as can be seen in the introduction to the *libro de bayle*³⁷, the absence of a choreographic

30. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, cit.

31. Arianna Fabbriatore, *Elementi di drammaturgia: "Il Ballo della Didone" e la riforma razionale della danza di Gasparo Angiolini*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 42-60.

32. Rosa Caferio, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732.

33. Elena Ruffin – Giovanna Trentin (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859). Partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò. Catalogo generale cronologico dei balli teatrali*, 2 voll., Ricordi, Milano 1994.

34. David A. Day, *The Annotated violin Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., University of New York, New York 2008.

35. Ignacio Sanjuán Astigarraga, *El desertor francés, versión de un baile pantomímico en Madrid (1788-1820)*, in Begoña Lolo – Adela Presas (edited by), *Cantos de guerra y Paz*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2015, pp. 267-279.

36. See <https://eighteenthcenturyballet.com/le-deserteur-a-pantomime-ballet-1784/> (Accessed 29/9/2025).

37. «The destiny of man is a marvellous fabric of principles and consequences; what seems to be chance is a certainty written into the plan of his life. When I left my homeland in my early years, it was impossible to foresee that one day I could contribute to the recreation and honest enjoyment of my homeland with an activity that began as a hobby and ended up as a profession: I have had a penchant for dancing since I was very young; in order to perfect myself in this career I suffered the disappointments and setbacks consequent upon those who tread foreign lands without skills or protection I tried to follow in the footsteps of the most skilled teachers, and as the crowning glory of my labours I have had the satisfaction of having enlisted among the actors who make up the Italian Theatre of this Court: I confess myself indebted to the applause

record raises doubts about the possible choreographic modification to adapt the repertoire work to Madrid's taste³⁸.

The score of Dauberval's ballet has annotations relating to the choreography³⁹, both as part of the copy and as posterior handwritten annotations. The annotations in the first violin part, for example, include the following indications:

- Act 1: N° 2 («hasta que haya salido», copyist; «decoración», posterior handwritten), N° 15 («quando el Ynvalido haya salido», copyist; «mas vivo y después de spera», posterior handwritten), N° 16 («para un poco», copyist);
- Act 2: N° 2 («la mano a la frente», copyist);
- Act 3: N° 1 («cuando haya llegado Luisa», copyist; «Banda militar», posterior handwritten), N° 2 («*tambour on reprend* la marcha», copyist; «muta scena», posterior handwritten), N° 3 («hasta que Jolier haya partido», copyist;), N° 8 («hasta que Labuatier esta dentro», copyist;), N° 15 «hasta que le da las harmas a Cairon», posterior handwritten), N° 17 («cuando ellos

that this enlightened people has given me in excess of my short merit: my gratitude rises to the level of the honour with which the Most Excellent Count of la Roca, Elder Brother of the Royal Hospitals, and Lord Consiliarios have distinguished me by entrusting me with the direction of the Bayle that under the title of the Deserter I have prepared, a composition by the famous Master Mr. Dauberval, whose school I am proud to have been a disciple of: it will complete my satisfaction to please and to be pleasing, and I am assured that any oversights or defects that are noticed will not be treated with rigorous criticism, but rather will be concealed and excused, encouraging me to greater endeavors». [«El destino del hombre es un tejido maravilloso e principios y conseqüencias; lo que parece casualidad es una certeza anotada en el plan de su vida. Cuando abandoné el patrio suelo en mis primeros años era imposible prever que algún dia pudiera ser util al recreo y honesta diversion de mi patria con un exercicio que empezó por afición y paró en profesión: tuve desde mi tierna edad inclinación al baile; para perfeccionarme en esta carrera sufrí los disgustos y contratiempos consiguientes a los que pisan tierras extrañas sin facultades ni protección procuré seguir las huellas de los mas diestros profesores, y para corona de mis trabajos he tenido la satisfacción de haberme alistado entre los Actores que componen el Teatro Italiano de esta Corte: me confieso deudor a los aplausos que me ha franqueado con exceso a mi corto mérito este ilustrado Pueblo: sube de punto mi gratitud a vista del honor con que el Excelentísimo Señor Conde de la Roca, Hermano Mayor de los Reales Hospitales, y Señor Consiliarios me han distinguido fiándome la dirección del Bayle que bajo el título del Desertor tengo dispuesto, composición del célebre Maestro Mr. Dauberval, de cuya escuela me glorio discípulo: completará mi satisfacción agradar y com-placer, y me anticipo la seguridad de que los descuidos ó defectos que se noten no se tratarán con una rigurosa erítica, antes bien se disimularán y disculparán animándome a nuevos empeños»]. *El desertor: bayle pantomimo tragi-cómico, en tres actos, de la composición de Mr Dauberval, maestro de bayles de la Academia Real de Música, é inspector de la Escuela de Bayle de S.M. christianísima dispuesto por el señor Juan Medina, que se ha de executar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año del 1790, que à beneficio de los Reales Hospitales admistra la Rea Lunta de su gobierno*, en la Imprenta de Gonzalez, Madrid 1790, p. 1.

38. The Madrid public enjoyed a performing arts scene inherent to a major capital city, which developed its own musical and choreographic style recognized throughout Europe and the American viceroyalties. It is therefore not difficult to see why certain works might be adapted for Madrid audiences, as Gennaro Magri said: «Non solo il gusto della Nazzioni [sic] e l'un dall'altro diverso; ma quel delle Città stesse è discordante [...] Io ho veduto gire a terra in molte Parti que' stessi balli, che con la stessa Musica, ed il Vestiario medesimo, hanno fatto la sorpresa, in un Teatro di un'altra Città. La cagione delle diverse Città si è la differenza de' gusti, e quella de' Teatri si attribuisce alla struttura, ed alla grandezza de' medemi [sic], ove un eco differente non dà all'armonia l'istessa corrispondenza, se la Musica sarà stridente, in un piccolo Teatro sarà forse un mal sentire, ed in un grande non avrà più quell'aspro. Quell'aria di ballo, che avrà piaciuta [sic] in un Teatro grande, andando in un piccolo, offenderà l'orecchio». Gennaro Magri, *Trattato teorico pratico di Ballo*, Presso Vincenzo Orsino, Napoli 1779, pp. 138-139; Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., p. 109.

39. In the case of the score of Rossi's ballet, the only indications we find are those relating to the mutation of the decoration or to scenic elements such as the sound of a shot in the arrest of Dorimel or of the box (percussion) at the moment of execution.

sostienen [refiriéndose al valz]», copyist).

The existence of these choreographic annotations together with the conservation of the librettos allows us to link the eighteen musical numbers with the plot, as well as to determine the date of the musical source.

On the other hand, the musical scores also allow us to understand how music was the driving force behind the dramatic thread of the ballets. All the musical characteristics that international choreologists warn about the dramatic action of the musical composition can be found in the musical sources located in Spain. As the specialists point out, the music is a tool to support and emphasize the dramatic plot, ranging from moments of great tension to strident sounds related to the action of a character.

As an example of the importance of music for the dramatic plot, we can briefly analyze a piece from the ballet *El desertor francés* by Domenico Rossi, and more specifically the first number of the fifth act, which corresponds to the scene of Dorimel's execution. In it, the French regiment is formed, and they bring in Dorimel who, after having received his father's "blessing", is led to the place where he will be blindfolded for his execution. The character of Sanfrane orders the soldiers to leave the ranks for the execution of his son, who with the utmost fearlessness takes his place. The short duration of the piece (twenty musical bars) is composed in D minor⁴⁰, a key traditionally linked to a *grave* character⁴¹ with the agogic indication of *Allegretto*.

In the first violin part, the eighth-note silences of the first two bars and the constant repetition of each note – in groups of two – during the first eight bars with sixteenth-note values seem to simulate the convict's labored breathing. The D pedal sustained by the basses for most of the piece and the harmonic movement on the same pedal by the other voices with the inclusion of diminished seventh chords enhance the feeling of oppression, possibly intended by the composer.

This sustained agitation during the first fourteen bars of this brief piece leads to the arrival at the dominant (bar fifteen), from which point the same two-bar harmonic pattern (dominant-tonic) is repeated three times, leaving the last bar pending on the dominant, unresolved, giving way to «the box» as the source indicates, as an omen of the story's denouement. This music favors the dramatic action of the choreography, which could well consist of the plotline that Dorimel crawls to the

40. Marc-Antoine Charpentier, *Regles de Composition*, manuscript preserved at Bibliothèque Nationale de France, fr. nouv. acq. 6355, and now available online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525178077/f9.item> (Accessed 18/10/2025). See in particular folio 13r: «Energie des modes: D mineure, grave et devot».

41. Pablo Nassarre says: «[The first tone] also has the properties of lazy talk, sadness of the heart and heavy sleep [...] the effects of this planet [the second tone] are to move to tears of sadness, to instill sleep and laziness, and to excite the vice of the miserable». [«[El primer tono] también tiene las propiedades de charla pereza, la tristeza del corazón y el sueño pesado [...] los efectos de este planeta [el segundo tono] son mover a lágrimas de tristeza, infundir sueño, y pereza, y excitar al vicio de miserables»]. Pablo Nassarre, *Capítulo XVIII, De los efectos que causan los ocho tonos*, in Pablo Nassarre, *Escuela, música según la práctica moderna*, Tomo I, Herederos de Diego de Larumbe, Zaragoza 1724, p. 76.

place of his execution expressing the desolation and sadness he feels in his last seconds of life, finally blind-folding him and waiting for death to come when the drumbeat sounds⁴².

These examples demonstrate that musical sources constitute a unique choreological tool for the study of the genre. The lack of a large volume of musical scores for pantomime ballets has so far made impossible to compile an eighteenth-century repertoire big enough to analyse the repertoire as a whole. In addition to the musical content, the musical scores located in Spain may contain annotations that provide data related not only to the sound space of the work, but also to the context (e.g. the musicians and dancers who performed the work and the number of performances). Without the survival of these scores, this data would most likely remain unknown due to the lack of other documentary sources.

“Airs de Ballet”

Of the five musical scores located, the last two ballets recovered, *La Caza de Enrique IV* and *Los juegos amorosos*, are found, as already mentioned, in a collection of works called *Airs de Ballet* preserved in the Biblioteca Nacional de España. This work has different musical pieces including works such as the *Allemande* from «La Mandolinno», parts of the ballet *Des Jeux Amoureux*, a *Pas de Deux* from the ballet *La Guirlande* and several quadrilles «de Rolla» (the only indication of possible authorship). In the source, the pieces are divided as follows: the first four pieces do not have any information other than the beat and dynamics; number 5 is the so-called «Contradanza del Sr. Rolla»; 6 and 7 have no information; 8 is called *Allemande* «De la Mandolinno»; 9 is a *Pas de Deux* «air du ballet de la guirlande». From number 11 onwards the parts of *La Caza de Enrique IV* begin, which continues until number 17 (the last two pieces of the compilation, numbers 33 and 34, will also form part of *La Caza*) making a total of 9 complete numbers of this ballet. Number 18 will be the start of «des jeux amoureux», however the source will not identify the end of the compilation of this ballet, so we may find either 6 numbers or 15 numbers of it.

Some of these pieces allow us to approach the origin of the music of the ballets premiered in Spain, since the source was not copied in Madrid, unlike the other three ballets located, but is instead a musical compilation brought from abroad. This is confirmed by the presence of the J. Hessel watermark, dated in the 18th century by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid⁴³. This Dutch-made watermark, dated around 1792, rarely appears in books in Spain. On the

42. The musical score can be found in the Appendix of this article.

43. See <https://www.acemiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=P-2032> (Accessed 29/9/2025).

other hand, it seems to be an archive copy as it shows no signs of having been used by any musician. The only part that seems to have been used more, and which has some stains, is the part belonging to the second violin. This score could be the one used for the dance violin.

To locate the origin of this musical score, the titles that appear on it allow us to make some conjectures that cannot yet be proven. Before the beginning of the ballet *La Caza de Enrique IV* in *Airs de Ballet*, for example, there is mention of a dance entitled «Contradanzas de Rolla», which seems to link it to the violinist Alessandro Rolla, first violin and conductor of the La Scala Orchestra in Milan. The ballet *La Caza de Enrique IV* was premiered for the first time in Milan in 1773 with choreography and music by Gasparo Angiolini⁴⁴ – according to epistolary sources, there was a version by Noverre based on Voltaire's texts, of which some costume designs by Louis René Bouquet have been preserved, although it was never premiered⁴⁵. Angiolini's version was based on the comic opera *Le Roi & Le Fermier* by Michel-Jean Sedaine with music by Monsigny⁴⁶. At the time of the premiere of this ballet in Milan, Alessandro Rolla was the theatre's first viola. Therefore, it is possible that the scores may have this origin due to the fact that the same manuscript contains parts of both the ballet *La Caza de Enrique IV* and the «Contradanza de Rolla».

Continuing with *La Caza de Enrique IV* as a common thread, the Spanish score could also be the version by Onorato Viganò premiered in Naples in 1775. This could have been taken to Spain by his son Salvatore when he joined the company in 1791, as it would not be until that year that the two ballets that appear in the musical source would be performed in *Los Caños del Peral*. In the version by Onorato Viganò staged in Rome in 1780, the renowned publisher Luigi Marescalchi appears as the music composer. This version of the ballet, which also appeared in Florence in 1789⁴⁷, has a slightly different storyline, including a variation in the characters with respect to the original comic opera. The plot of Viganò's ballet comes from Monsieur Collet's comedy entitled *La Partita a Caccia d'Enrico* performed in 1773.

On the other hand, there was another version of *La Caza de Enrique IV*, premiered at the theatre in the city of Lucca in 1790. This ballet, choreographed by Pietro Giudice, apparently featured music by the renowned Neapolitan maestro Pietro Alessandro Guglielmi. The Italian composer's

44. Gasparo Angiolini, *Avviso*, in *La Caccia d'Enrico IV. Ballo Eroico-comico Pantomimo inventato, e composto Dal sig. Gasparo Angiolini e Rappresentato sul Regio-Ducal Teatro di Milano. l'Estate dell'anno 1773*, Presso Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.

45. Flavia Pappacena, *Un omaggio di Noverre a Voltaire: "Idée d'un ballet héroïque tiré de la Henriade"*, in «Studi (e testi) italiani», [numero monografico] *Teatro è Storia. Scritti in onore di Mara Fazio*, a cura di Sonia Bellavia, Marta Marchetti e Vincenzo De Santis, n. 41, 2018, pp. 97-106.

46. Angiolini's version was also staged in 1774 in Vienna, although the names were changed to adapt them to the language, the plot was maintained.

47. Onorato Viganò, *Primo Ballo Enrico IV. Ballo Semicomico Pantomimo, tratto dalla Commedia intitolata; La Partita a Caccia d'Enrico IV. di Monsieur Collé*, in *Fernando Cortes Conquistator del Messico. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il Carnevale del 1789*, Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo, Firenze 1789, p. 4.

daughter, Antonia Guglielmi, was a Neapolitan dancer in Domenico Rossi's company and appears as part of the corps de ballet of the Teatro de los Caños del Peral in 1789. In addition, many of this composer's works were staged in the Spanish theatre.

Domenico Rossi had previously worked with Marescalchi's musical editions (such as the equestrian ballets of Aranjuez choreographed by Domenico Rossi in 1770)⁴⁸ (fig. 2). In addition, it is known that Marescalchi, established in Naples in 1785 as a music publisher, made a compilation of ballets by Onorato Viganò published in Rome. There is, therefore, the possibility that Viganò's ballet was musically composed by Pietro Guglielmi and edited by Marescalchi. This allows us to hypothesize whether *Airs de ballet* is one of the compilations of Viganò's ballets published by Marescalchi that reached Spain. However, due to the absence of specific information about the authorship in the numerous Spanish sources consulted, it is not possible for the moment to determine with certainty the origin of the ballet premiered in Spain.



Figure 2. *Las parejas reales*. Luis Paret y Alcázar (1770). Madrid, Museo del Prado (P001044).

48. María José Ruiz Mayordomo, *Las parejas reales. Un espectáculo asincrónico de música y equitación en el Real Sitio de Aranjuez*; *Crítica: Música Antigua Aranjuez recupera el "Juego de Pareja" para su 25 aniversario*, in «Codalarío», 2nd June 2018. Available in: [https://www.codalarío.com/critica/criticas-2018/critica-musica-antigua-aranjuez-recupera-el-juego-de-parejas-para-su-25-aniversario_6981_75_21214_0_1_in.html#lightbox\[6981\]/1/](https://www.codalarío.com/critica/criticas-2018/critica-musica-antigua-aranjuez-recupera-el-juego-de-parejas-para-su-25-aniversario_6981_75_21214_0_1_in.html#lightbox[6981]/1/) (Accessed 29/9/2025).

An interesting fact about the sources is that all the annotations are in French despite the fact that these are two ballets supposedly of Italian origin. If we look at the titles of the different volumes, we can see that each one is written differently, something that would not have happened if the copyist was of French or French-speaking origin. For example, on the ballet of *La Caza de Enrique IV*, in the second clarinet the name is «Aires de balet de la partie de chasse de hanrÿ quatre», in the first and second horn «Airs Choisie du ballet de la partir de chas D'hanri quatre», in the first violin there are two meanings «Balet de la partie de chase de hanri 4» and only «chasse», on the second violin «Choisie du balet de la partir de chas De 'hanri quatre» and finally on the bassoon or bass it is called «Partie de Chasse de haunri quatre».

Table 1. Variation of the name of the ballet *La Caza de Enrique IV* in the source *Airs de Ballet*. Compiled by the author.

Variation of the ballet name on the different instruments of <i>Airs de Ballet</i>	
Secondo clarinetto	<i>Aires de balet de la partie de chasse de hanrÿ quatre</i>
Primo e secondo corno	<i>Airs Choisie du ballet de la partir de chas D'hanri quatre</i>
Primo violino	<i>Balet de la partie de chase de hanri 4</i>
	<i>Chasse</i>
Secondo violino	<i>Choisie du balet de la partir de chas De'hanri quatre</i>
Fagotto	<i>Partie de Chasse de haunri quatre</i>

Due to the absence of more information about the musical numbers of the ballet *Des jeux amoureux* located in *Airs de Ballet* (since the exact number of them in the musical score is unknown), the ballet *La Caza de Enrique IV* is going to be analyzed in the following pages, both as an example of the choreographic repertoire staged in Spain and of the conception of musical scores as tools for the research and recreation of 18th-century pantomime ballets.

“La Caza de Enrique IV”

The ballet *La Caza de Enrique IV* was performed thirteen times at the Teatro de los Caños del Peral. It was first performed on November 12, 1791, and for the last time on February 18, 1792. In hemerographic documents, it was described as a «heroic, comic and pantomime» ballet. As can be seen in the discourse developed for the identification of the *Airs de Ballet* source, the theme of *La Caza de Enrique IV* was a recurring one throughout the second half of the 18th century for various authors.

Table 2. Chronology of international premieres of the ballet *La Caza de Enrique IV*. Compiled by the author.

Chronology of international premieres			
1773	Milano – Teatro Regio Ducale	Angiolini	<i>La Caccia d'Enrico IV</i>
1774	Wien – [Burgtheater?]	Angiolini	<i>Le Roi et le Fermier</i>
1775	Napoli – Teatro di S. Carlo	Viganò	<i>La caccia d'Enrico IV (secondo ballo)</i>
1780	Roma – Teatro delle Dame	Viganò	<i>Ballo di Enrico IV (primo ballo)</i>
1789	Firenze – Regio Teatro di via della Pergola	Viganò	<i>La Parita a caccia d'Enrico IV (primo ballo)</i>
1790	Torino – Teatro Reale di Torino	Angiolini	<i>Il Re alla Caccia (secondo ballo)</i>
1790	Lucca – Pubblico Teatro di Lucca	Giudice	<i>La caccia d'Enrico IV (primo ballo)</i>
1791	Madrid – Teatro de los Caños del Peral	Rossi	<i>La Caza de Henrique IV/Enrique IV a la caza (primo ballo)</i>

As can be seen from the chronological table of productions of the ballet of *La Caccia di Enrico IV*, the name varied throughout the different productions by different authors, as did its plot. It can be seen as *La Caccia di Enrico IV*, *La Partita a Caccia d'Enrico IV*, *Il ballo di Enrico IV*, *Il Re alla Caccia*, or in Spanish productions it appears as *La Caza de Henrique IV* or *Enrique IV a la caza*. This variation in the titles of the Spanish theatre in the same ballet program in Spain makes one wonder which of the Italian versions was performed in Spain or if a new version was performed.

Unfortunately, no libretto relating to the ballet *La Caza de Enrique IV* has been preserved in Spain. It is possible that they did not even exist, given that during the thirteen days that the ballet was performed⁴⁹, the «Diario de Madrid» (the main newspaper source for the study of Madrid's theatrical program between 1788 and 1799) did not mention the possibility of acquiring a libretto like it did for other productions⁵⁰. Thanks to new research into the life of Domenico Rossi, we know that he was not in Milan or Vienna for the premieres of Gasparo Angiolini's *La Caccia* (even though he was Angiolini's student and a dancer in his company), because at that time he was working with the Reales Sitios Company in Madrid⁵¹. However, it is possible that he was present at the premiere of Viganò's version in Naples, as there is no record of Rossi in 1775 in Spanish theatres, but there is evidence of his presence in Naples the following year. On the other hand, Onorato Viganò's son, Salvatore, who danced his father's *Ballo de Enrique IV* in Florence in 1789, was also a dancer at the Caños del Peral

49. The first day of performances was November 12, 1791 and the last day of performances was February 18, 1792.

50. The usual trend in the 1790s with regard to the publication of librettos was the pertinent advertisement in the «Diario de Madrid», where the possibility of purchasing these «libro de bayle» was indicated: «The explanation or news of the first ballet will be on sale at the Coliseum's own Accounting Office and Ticket Office. At six o'clock sharp». [«A explicacion ó noticia del primer bayle se hallarán de venta en la Conta-duría y Despacho de billetes del propio Coliseo. A las seis en punto»] («Diario de Madrid», 12/11/1788, p. 4).

51. See *Contrato Matrimonial de Domenico Rossi y Gertrudis Ablescerin*, Patrimonio Nacional, Archivo General Caja nº R.E. 295, Expediente nº 24.

during the 1790 season⁵².

With regard to the authorship or revision of the choreography or the plot, Rossi's non-participation in Angiolini's ballet does not mean that he was unaware of it. Moreover, over several decades and as shown in the chronological table of ballet premieres (Table 2), ballets with similar themes were performed in different countries and cities. Since the main productions were those of Gasparo Angiolini and Onorato Viganò, it has been decided to compare the plots of both works in order to determine which one could be the most adaptable to the score preserved in the Biblioteca Nacional de España.

The first argument to analyse is the ballet premiered by Gasparo Angiolini at the Real Teatro Ducal in Milan in 1773, a heroic-comic pantomime one. In the preface to the narration of the plot, Angiolini, while acknowledging the influence of the comic works *Le Roi & son Fermier* and *La Partie de Chasse de Henri IV* on his ballet, warns that his work only makes nods to the original comedies and does not copy them word for word. He recognizes in the new authors (Voltaire, Metastasio) what in antiquity were Homer, Herodotus, Ovidio, but he is in favour of recomposing and adapting the works to the art of pantomime without copying, a practice that damages the advancement of the art⁵³. The second of the arguments is the semi-comic pantomime ballet premiered by Onorato Viganò in Florence in 1789. Unlike Angiolini and despite Viganò's limitations of the gestures of the pantomime language, his intention was faithful to Monsieur Collé's comedy *La Parita a Caccia d'Enrico*⁵⁴.

Although in general terms the story seems similar in both ballets, it is true that there are several changes in the plots that undoubtedly affect the choreography. The protagonist Ágata/Giannina in Angiolini's version manages to free herself through her sharpness by deceiving the marquis's lackeys, representing her as a stronger character. On the other hand, also in this version Ricardo trusts his lover, unlike in Viganò's version where he considers Ágata a traitor who has given in to the marquis's advances.

Besides the plot issues, the two productions also differ mainly in the length of the ballets. While Angiolini's work has three acts, Viganò's has only five scenes. Following the musical score, it seems more logical to think that the ballet premiered at the court of Madrid is more related to Viganò's

52. «Diario de Madrid», 29/3/1789, p. 3.

53. «Autori agli altri sempre rispettabili dell'antichità, e se a mio piacere rivolgo il piano, e in altra guisa ricompongo le idee dei medesimi, ciò faccio per accomodarle all'arte Pantomima, e per sottrarmi, per quanto le mie deboli forze lo permettono, dalla numerosa turba dei Copisti, i quali dopo molta fatica nulla mai faranno per l'avanzamento [*sic*] dell'arte» (Gasparo Angiolini, *Avviso*, cit. The libretto has not page numbers).

54. «Il Compositore di questo Ballo, Onorato Viganò, è stato costretto per renderlo intelligibile, di rappresentare in un sol giorno tutto ciò che in quella si legge esser seguito nel corso di sei settimane; e di variare in parte qualche Episodio per meglio adattarla alla ristrettissima eloquenza e' gesti che compongono il linguaggio pantomimo; ma in tutto quello ch' è stato possibile ha voluto fedelmente tradurre la Composizione del suddetto Monsieur Collé». Onorato Viganò, *Primo Ballo Enrico IV*, cit., p. 4.

version. However, although the music may correspond to Viganò's version, it is possible that Rossi, aware of Angiolini's ballet, created a hybrid work by combining elements of both in the plot and developing his own adaptation. This hypothesis is supported by the «Diario de Madrid», which describes the ballet as «Heroic, Comic and Pantomime» — features associated with Angiolini's production.

The absence of a *libro de bayle* also makes it difficult to know which dancers performed the ballet in Madrid. In order to speculate about the list of dancers, it is interesting to analyse the type of characters necessary in some Italian precedents. For example, in the production by Viganò published in the libretto for the Florence production in 1789⁵⁵, the dancers were mainly from the Viganò family. Another example is the list of dancers by Gasparo Angiolini for the Torino production in 1790.

The relationship of characters according to the source would be as follows: Agatha and Richard (protagonist lovers) would be the *primi ballerini seri*, Henry IV, although he would also be a *ballerino serio*, it is possible that he was, together with Catherine — another character — *i primi ballerini seri fuori di concerto*, as they only dance solo with each other, the Marquis of Conchiny would be the *primo grottesco*, and the nobles would be grotesques while the peasants would be *medio-carattere* and *figuranti*.

Following this relationship and taking into account the cast present at the Caños del Peral theatre in 1791⁵⁶, the characters could have been represented by the following dancers: Cayetano Gioya or Pedro Angiolini (who could also have played Henry IV) and Camila Banti or Margarita Prada would be Richard and Agatha, Cayetano Guidetti would be the Marquis of Conchiny and Henry IV and Catherine could have been played by Pedro Agustini and Santina Espontoni.

Table 3. Possible Spanish cast of the ballet *La Caza de Enrique IV*. Compiled by the author.

Possible cast for <i>La Caza de Enrique IV</i> at the Los Caños del Peral theatre		
Giannina	Camila Banti /Margarita Prada	Prima Bailarina Seria
Ricardo	Cayetano Gioya/Pedro Angiolini	Primer/Segundo Bailarín Serio
Enrique IV	Cayetano Gioya/Pedro Angiolini/ Pedro Agustini	Primo Bailarín Serio/ Primer bailarín fuera de concierto
Marques de Conchiny	Cayetano Guidetti	Primer Grottesco
Catalina	Santina Espontoni	Primera bailarina fuera de concierto

55. *Ibidem*.

56. «Diario de Madrid», 23/4/1791, p. 3.

Orchestration of the score

As far as the musical score is concerned, the ballet *La Caza de Enrique IV* seems more complete than that of the *Juegos Amorosos*, although it is possible that some numbers are missing. *La Caza de Enrique IV* in *Airs de Ballet* comprises numbers 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 33 and 34. According to the different parts, the orchestra required a first flute, second flute, first clarinet, second clarinet, first horn, second horn, first violin, second violin, bassoon and bass (possibly made up of several instruments). However, these parts are distributed in five groups of parts divided into second clarinet, first horn, first violin, second violin and bassoon and bass. Each group is sewn separately; they are not bound together as a single volume, but they all seem to have been made by the same copyist. The nine musical numbers present the following instrumentation:

- No. 1 *Allegretto*: second flute, first violin, second violin, first horn, second horn, bassoon and bass.
- No. 2 *Andante*: second flute, first violin, second violin, first horn, second horn, bassoon and bass.
- No. 3 *Allegretto*: second clarinet, first violin, second violin, bassoon and bass.
- No. 4 *Andante*: second clarinet, first violin, second violin, bassoon and double bass.
- No. 5 *Allegretto*: second clarinet, first violin, second violin, first horn, second horn, bassoon and double bass.
- No. 6 *Rondo-Allegretto*: second clarinet, first violin, second violin, first horn, second horn, bassoon and double bass.
- No. 7 *Rondo*: second clarinet, first violin, second violin, first horn, second horn, bassoon and bass.
- No. 8 *Andantino*: second clarinet, first violin and second violin.
- No. 9 *Rondo-Allegretto*: second flute, first violin and second violin.

The source, as already mentioned, has numerous errors, in addition to the fact that the parts of some instruments have not been preserved. For example, having a «secondo» clarinet, allows us to determine the existence of a first clarinet for which the score has not been preserved. However, in many of the pieces, the part of the second clarinet becomes the second flute. This is a proof that we are dealing with an orchestra with a large number of instruments, which did not participate in all the movements (possibly because the same wind musicians were in charge of playing different instruments, a common practice for centuries in music chapels and other ensembles of musicians). On the other hand, some instrumental parts of certain numbers have not survived to the present day. This is the case of number 34 – which has the highest number of errors – where the bass part is not available, although as is evident, the piece would have an accompaniment.

Unfortunately, as mentioned previously, a dance program from the Madrid staging has not been located. However, if the musical source is compared with Italian libretto⁵⁷, a dance plan can be drawn up following the ballet's storyline (the words and phrases in italics are taken from the libretto and from the score):

- Scene one (*The Forest*): number 11 *Allegretto (ouverture)*
- Scene two (*The Courtyard*): numbers 13 *Allegretto* (variation of Giannina and pantomime); number 12 *Andante (pas de deux)* of Giannina and Riccardo, ending with the kidnapping of Giannina); number 14 *Andante* (pantomime with the Marquis).

In the background, the horn is heard, calling for the king's hunt.

- Scene three (*The Forest*): number 15 *Allegretto* (the villagers cut down trees; the women, dancing, persuade them to leave their work and have some fun); number 16 *Rondo-Allegretto* (arrival of Ricardo and Giannina, pantomime where they tell what happened).

The storm begins (storm sounds) and all the villagers flee into the forest. The members of the hunt and the lonely king, who seems lost, also pass by.

- Scene four (*village square*): number 17 *Rondo* (the villagers gather and the lost Enrique arrives without a horse. Miguel comes to his aid. Henry explains the situation to him through pantomime and begs him to give him asylum. Miguel finally lets himself be convinced and takes him with him to his house. As they disappear, the Marquis of Cochiney, the Duke of Bellefard and the Duke of Sully arrive, also lost).
- Scene five (*House of the Miller*): number 33 *Andantino* (the women do domestic chores, and Ricardo writes a letter explaining to the king what happened to the Marquis, Miguel arrives with Enrique and Catalina takes charge of feeding him and helping him through a *pas de deux*); number 34 *Rondo-Allegretto* (The Marquis of Cochiney enters with his followers to stay after having got lost, they recognize Enrique and in turn Ricardo and Agata recognize him, they give the letter to Enrique and tell him what happened. Enrique expels the Marquis and marries Ricardo and Giannina, giving rise to celebrations with a grand final ball).

The possibility of a choreographic recreation

According to this relationship between the musical numbers and the narrative parts, it is

57. Regarding Gasparo Angiolini's ballet *La Caccia d'Enrico IV*, we have consulted the *Avviso* for the staging at the Teatro Regio-Ducal in Milan in 1773. Regarding Onorato Viganò's *Primo ballo Enrico IV*, we have consulted the argument included in the libretto of *Fernando Cortes conquistador del Messico* published in Florence in 1789. See: Gasparo Angiolini, *Avviso*, cit.; Onorato Viganò, *Primo ballo Enrico IV*, cit.

possible to recreate⁵⁸ the ballets for which the musical score has been preserved, with the aim of rediscover the repertoire of the 18th century. To illustrate the use of scores as tools for researching and recreating Spanish pantomime ballets, we present number 13 of the musical score, which, together with number 11, corresponds to the first scene of the ballet. In this scene, the shepherdess Giannina dances happily until her lover Ricardo appears. She asks him to help her with her sheep, but he refuses in order to anger her. She becomes angry with him, but he eventually apologises and they end up dancing together. This scene features a solo choreographic segment (Giannina), a pantomime scene, and a *pas de deux*.

Basing the choreographic studies on the theoretical and practical sources of the choreutic movement, a method of choreographic recording is proposed based on the manuscript of Auguste Frederick Joseph Ferrère⁵⁹, the only choreographic source (meaning choreographic as the graphic recording of dance) of pantomime ballet from the second half of the 18th century. In his manuscript, Ferrère describes several choreographic pieces using music, movement in space, texts, pictorial representations of pantomime actions, and, of course, Beauchamp-Feuillet notation. Therefore, to record the choreography proposed as an example, Beauchamp-Feuillet notation has been used together with pictorial representations of the pantomime actions and narrative explanations to complement the notation.

In this piece, notated using Beauchamp-Feuillet system⁶⁰ (in the style of Ferrère's manuscript) and with action scenes drawn, one can see danced parts and pantomimic actions, which favors the theoretical-practical recreation of the genre of pantomime ballet in Spain⁶¹.

The notation of these choreographies follows the formula of the traditional *Recueil de Danses* of the 17th and 18th centuries and similar new publications of the 21st century⁶² by leading contemporary choreographers specializing in historical dance. It includes six pages containing the choreography and pantomime of the piece. It begins with a solo by the female dancer, followed by a pantomime danced between the male protagonist and the female dancer, and ends with a short *pas de deux*. While the danced part is notated using Beauchamp-Feuillet notation, the pantomime part is recorded through

58. The term “recreate” has been used rather than “reconstruct” due to the absence of choreographic sources that would make reconstruction impossible. For more information on the difference between the terms “reconstruct” and “recreate” and their application in performance studies, see Inés Turmo Moreno, *El ballet ilustrado en España (1787-1799)*, cit., p. 44.

59. Auguste Frederick Joseph Ferrère, *Partition et Chorographie Ornée des figures et habillements des Balets*, cit., online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537042x.image> (Accessed 29/9/2025).

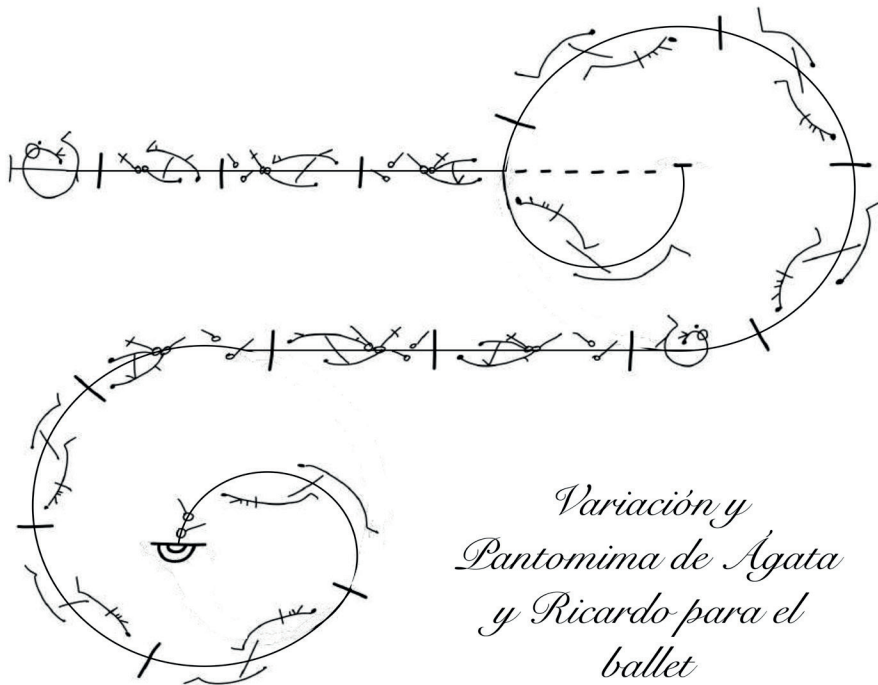
60. Raoul-Auger Feuillet, *Choregraphie ou L'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses. Ouvrage tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. Par M. Feuillet, maître de danse. Seconde édition, augmentée*, Paris 1701, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h> (Accessed 29/9/2025).

61. To watch the staged recreation of the complete first scene, please visit: <https://youtu.be/mJ1FEpJw8pQ> (Accessed 23/10/2025).

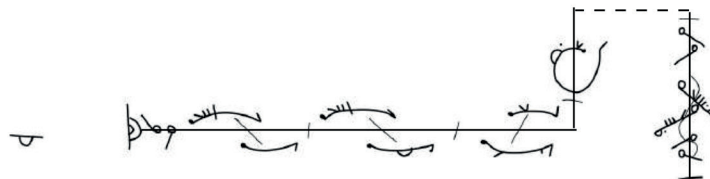
62. Mercurius Company project: Nouveau Recueil de Danses MMXXI or New Collection of Dance. See: <https://www.mercuriuscompany.com/ncd2021> (Accessed 29/9/2025).

the inclusion of drawings and written descriptions, also identifying the moment when the actions are performed in relation to the musical score.

The choreography, like the music, has the following structure: AA, BB, CC, D, AA, BB. Parts A and B would be the danced sections, while parts C and D would include pantomime action. The only difference between the musical and choreographic structures is that in the repetition of theme C, the pantomime part is not repeated, and in the Dacapo alle fine (i.e., the repetition of AA, BB), it is not a solo but instead the two dancers dance together performing the same choreography.

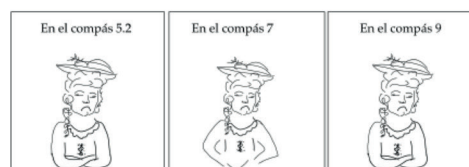
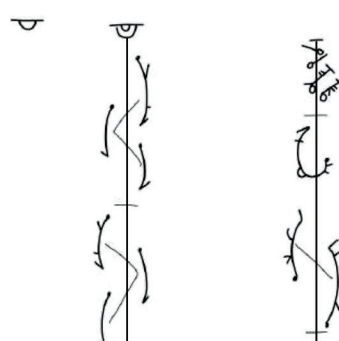
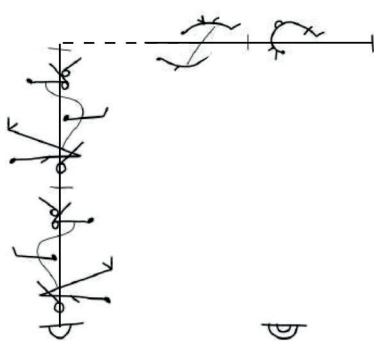


*Variación y
Pantomima de Agata
y Ricardo para el
ballet
La Caza de Enrique
IV*


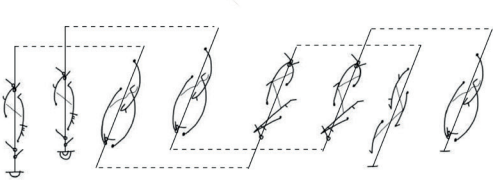



1)

2)



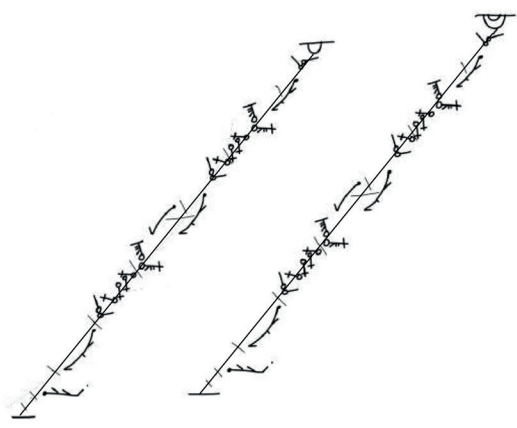
1)  2) 




1)  2) 

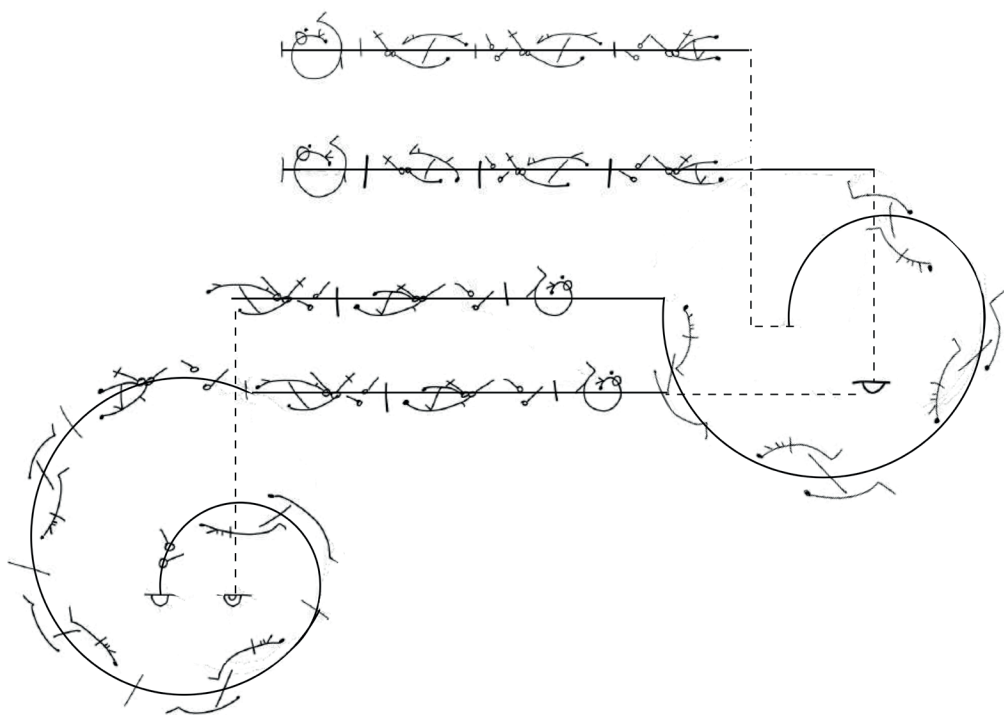
Compases 5, 6, 7 y 8  Compases 5, 6, 7 y 8  Compás 9 le coge de la falda 

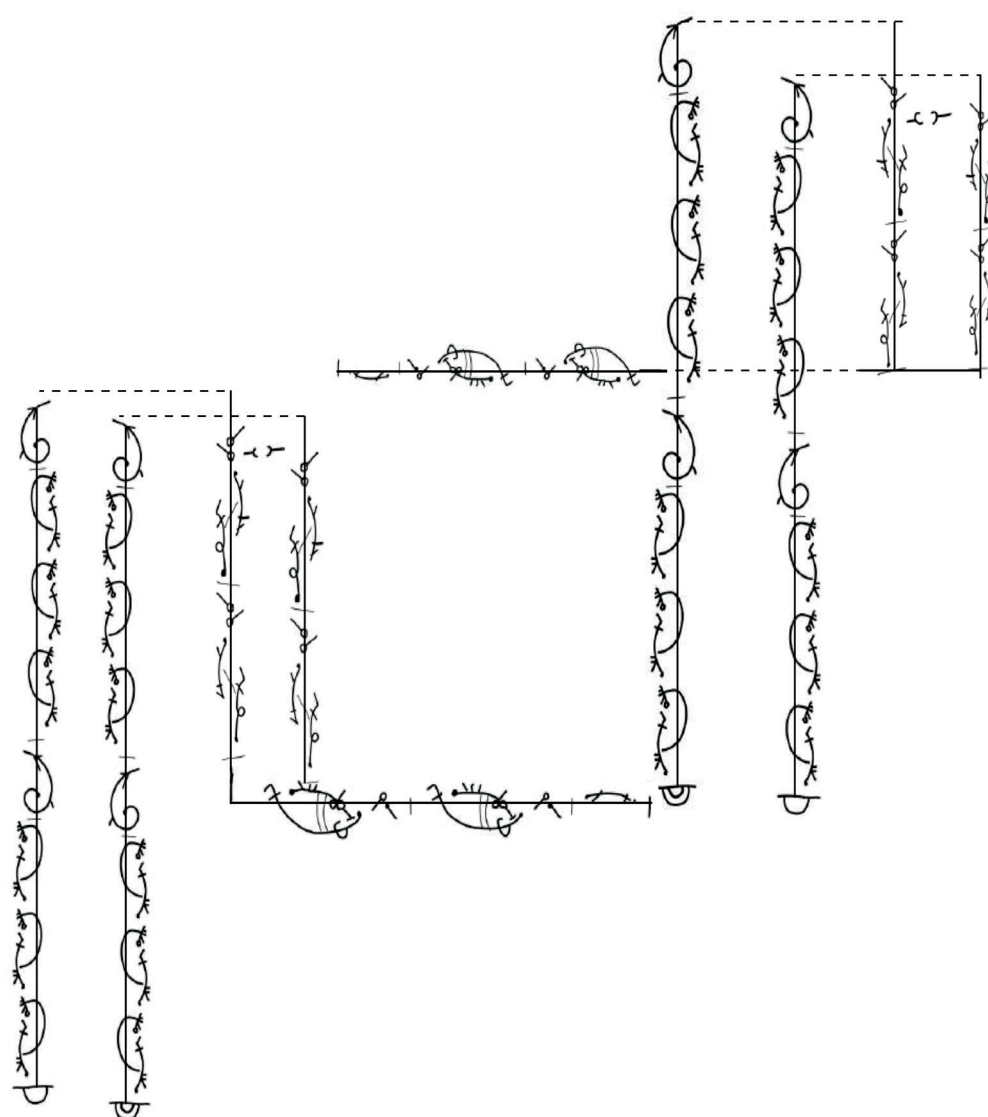
    

Dacapo alle fine



En los compases 1-7
coge flores  En los compases 1-7  En el compas 8-9 le besa y le perdona 





Conclusions

Music is an essential element for the dramatic construction of pantomime ballet. For this reason, musical sources constitute a unique choreological tool for the study of the genre. Until now, the lack of a large volume of musical scores for stage dance has made it impossible to compile an eighteenth-century repertoire large enough to analyse the repertoire as a whole. More specifically, only a small percentage of the large volume of Spanish ballets has been located. The most recently located and analysed sources among these are *El desertor* (based on Jean Dauberval by Juan Medina), *El desertor francés*, *El Combidado de Piedra*, *La Caza de Enrique IV* and *Los juegos amorosos*, all by Domenico Rossi.

In this context, the location of one of the scores from the packages that the Duke of Artiaga requested from the lead violinist Josef Spontoni in 1795 (*El desertor francés*) opens up new perspectives for the discovery of new sources in the future. Similarly, the choreographic annotations preserved in these musical sources provide data not only relating to the musical context of the work, but also to the performance context (such as the musicians who performed the work, the dancers, the number of performances, etc.). In most cases, this data would remain unknown due to the absence of other documentary sources if it weren't for the survival of this score. These stage annotations are invaluable for historical recreation, as reconstructing ballets of musical classicism is impossible due to the absence of choreographic sources, with the exception of Auguste Ferrer's ballets.

Spanish musical sources have become an indispensable element for the knowledge of eighteenth-century ballets and thanks to them it has been possible to carry out studies on different ballets premiered at the Teatro de los Caños del Peral in Madrid in the 1790s. More specifically, the appearance of the compilation of musical parts of pantomime dances entitled *Airs de Ballet* and located in the Biblioteca Nacional de España has permitted the development of a preliminary study on the potential recreation of the ballet *La Caza de Enrique IV* staged by Domenico Rossi in Spain.

Without doubt, there are still many steps to be taken in the study of the music of pantomime ballets, especially in Spain. However, thanks to recent research, the nature of this genre and its repertoire is becoming increasingly well known. The scores that have been located allow us to distinguish the correspondence of the Spanish style of choreutic composition with international styles, thus confirming the participation of the Teatro de los Caños del Peral in the European choreo-musical circulation of ballet in the 18th century.

Appendix

To support the study of the dramatic capacity of the score, and more specifically of the example analysed in this essay from Domingo Rossi's ballet *El desertor francés*, an edition of the score of the first number of the fifth act is included as a complement.

Acto 5 - N° 1

Allegretto

The musical score is for Acto 5 - N° 1, Allegretto. It is a full orchestral score. The instruments listed are Oboe 1, Oboe 2, Trompa en Re 1, Trompa en Re 2, Violin I, Violin II, Viola, and Basso & Fagott. The score is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows the initial measures, and the second system continues the piece. The score is written for a full orchestra with woodwinds, brass, and strings.

El Desertor

Acto 5 - N° 1

11

Ob. 1

Ob. 2

Tp. 1

Tp. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 11 through 15. The score is for a full orchestra. Measures 11-14 are marked with a repeat sign. In measure 15, the woodwinds and strings play a more active role, with the first violin and bassoon having melodic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

16

Ob. 1

Ob. 2

Tp. 1

Tp. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

asta que
suena la caja

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 16 through 20. Measures 16-19 are marked with a repeat sign. In measure 20, the first violin has a melodic line, and the bassoon and first trumpet have melodic lines. The text 'asta que suena la caja' is written above the first violin staff in measure 20. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Aurèlia Pessarrodona

Vienna Before Madrid? Rethinking the Origins of the *seguidillas boleras* Through Martín y Soler's "Una cosa rara"

Within the broader 18th century European fascination with regional and national musical expressions and the musical construction of cultural "others", the Valencian composer Vicente Martín y Soler emerged as a key figure in the transnational dissemination of Spanish airs and tunes¹. His operas, often set in the Spanish countryside – such as *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà* (1786)² and *La festa del villaggio* (1798)³ – and those featuring Spanish characters or episodes – *Il tutore burlato* (1775)⁴, *In amor ci vuol destrezza* (1782)⁵, *La vedova spiritosa* (1785)⁶, *Pesnolyubie* (1790)⁷ – as well as the London pasticcio *Le nozze dei contadini spagnoli* (1795)⁸, contributed significantly to shaping a stereotyped image of Spain abroad⁹. This portrait was frequently associated with dance songs, particularly *seguidillas*, which appear in at least five of these works: *Il tutore burlato*, *In amor ci vuol destrezza*, *Una cosa rara*, *Pesnolyubie*, *Le nozze dei contadini spagnoli*, and *La festa del villaggio*¹⁰.

However, the extent to which these Spanish dances in Martín y Soler's operas for non-Spanish audiences offered an authentic and realistic portrayal of Spain remains to be fully examined. Were these representations influenced by the composer's native background, or did they reflect prevailing cultural clichés – perhaps consciously adapting a familiar reality to meet foreign tastes¹¹ and thus

1. To date, the most relevant study on this topic is Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler, compositor periférico*, in Dorothea Link – Leonardo Waisman (edited by), *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Instituto Valenciano de la Música, Valencia 2010, pp. 443-465.

2. Libretto by Lorenzo Da Ponte. Premiered: Vienna, Burgtheater, November 17, 1786.

3. Libretto by Ferdinando Moretti. Premiered: Saint Petersburg, Hermitage, January 19/30, 1798.

4. Libretto by Filippo Livigni. Premiered: Segovia, Granja de San Ildefonso, 1775.

5. Libretto by Carlo Giuseppe Lanfranchi-Rossi. Premiered: Venice, San Samuele, Autumn 1782.

6. Premiered: Parma, Teatro Ducale, Carnival 1785.

7. Libretto by Alexander Khrapovitsky. Premiered: Saint Peterburg, Hermitage, January 7/18, 1790.

8. Pasticcio. Premiered: London, King's, May 28, 1795.

9. Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler, compositor periférico*, cit., pp. 446-447.

10. *Ivi*, p. 454.

11. Martín y Soler was, in fact, cognizant of local aesthetic canons and understood the personal advantage of

constructing an image of Spain that was easily recognizable and appealing abroad?

To provide a preliminary answer to these questions, *Una cosa rara* – one of Martín y Soler's most celebrated operas – offers an excellent case study. Premiered in Vienna on 17 November 1786, the opera was inspired by *La luna de la sierra* (1653), a comedy by the Siglo de Oro playwright Luis Vélez de Guevara and is set in a village in the Sierra Morena (Granada) at the end of the 15th century. According to Lorenzo Da Ponte's *Memoirs*, the choice of a Spanish subject was intended to flatter both the composer and his patron, Isabel María Parreño Arce y Valdés – the Marchioness of Llano and wife of the Spanish ambassador¹² – who had, in fact, suggested the idea herself¹³. Da Ponte also reported the opera's tremendous success, noting how it sparked a genuine fascination with Spanish themes in Vienna¹⁴.

The opera evokes a strong sense of *Spanishness* particularly in its final scene, which portrays a rustic celebration incorporating Spanish musical elements. Among these are the song *Viva, viva la regina* – which features rhythmic patterns typical of Spanish music, linked to the *tirana*, a fashionable Andalusian dance song¹⁵ – and the *seguidillas* *Quando l'alba nascente*. The use of these *seguidillas* in this finale could easily be understood as a conventional musical representation of Spain, in line with other comparable cases such as Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' *Le Barbier de Séville* (1775)¹⁶ and its operatic adaptation by Giovanni Paisiello (1782)¹⁷. However, an article on the state of the theatres in Spain, published in the «Diario de Madrid» on April 6, 1790, mentions «the charm and wit with which the Italian singers sang the *seguidillas boleras* in the opera titled *La cosa rara*»¹⁸. This refers to the performances of Martín y Soler's opera, on the 24th and from the 27th to the 29th of September and from the 1st to the 5th of October 1789 at the Teatro de los Caños del Peral in Madrid¹⁹, as part of the festivities celebrating the coronation of King Charles IV²⁰. This quotation

adapting his style accordingly. See Leonardo J. Waisman, *Bisogna adattarsi al gusto del paese: Vicente Martín, los géneros y la imitación*, in María Nagore – Víctor Sánchez (edited by), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, ICCMU, Madrid 2015, pp. 115-123.

12. Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini, Laterza, Bari 1918, p. 124.

13. *Ivi*, p. 104.

14. *Ivi*, p. 128.

15. Aurèlia Pessarrodona, *Viva, Viva la Tirana: Clarifying an Elusive Spanish Dance Song*, in «The Journal of Musicology», vol. XXXIX, n. 4, 2022, pp. 169-539.

16. Elisabeth Le Guin, *The Barber of Madrid: Spanish Music in Beaumarchais' Figaro Plays*, in «Acta Musicologica», vol. LXXIX, n. 1, 2007, pp. 151-193.

17. Aurèlia Pessarrodona, *Il Ritorno di Figaro in Patria: Some Comments on the Reception of Paisiello's "The Barber of Seville" in Madrid*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 56, 2021, pp. 95-142, in particular pp. 131-136.

18. «Y la gracia y chiste con que las Italianas cantaron las seguidillas boleras en la Opera intitulada *La Cosa rara*» (D.M.R.F., [untitled], in «Diario de Madrid», April 6, 1790, p. 381). Unless otherwise noted, all translations from the original language of the sources into English are the author's own.

19. The theatre listings are available in «Diario de Madrid», September 23, 1789, p. 1068; September 24, 1789, p. 1072; September 27, 1789, p. 1080; September 28, 1789, p. 1084; September 29, 1789, p. 1088; October 1, 1789, p. 1096; October 2, 1789, p. 1100; October 3, 1789, p. 1104; October 4, 1789, p. 1108.

20. Emilio Casares, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. Vol. I: Desde Carlos IV al periodo*

suggests that Madrid's audience immediately recognized the piece as *seguidillas boleras* – a specific and highly fashionable variant of the *seguidilla* that enjoyed considerable popularity in the city in the late 1780s, whose danced form was called the *baile bolero*, or simply the *bolero*²¹.

Surprisingly, the earliest documented appearances of *seguidillas boleras* on Madrid's public stages so far identified occurred almost simultaneously with Martín y Soler's première of the opera in Vienna. This coincidence prompts several key questions: Was Martín y Soler intentionally incorporating a fashionable Spanish dance-song into his Viennese opera? Or could *seguidillas boleras* have been heard in Vienna before becoming established as a genre in Madrid's theatres? This paper seeks to explore the connections between Vicente Martín y Soler and the *seguidillas boleras*, shedding light on the possible presence of this kind of *seguidilla* in an opera such as *Una cosa rara*, composed and premiered in Vienna.

To this end, this study investigates the early manifestations of *seguidillas boleras* within the Spanish context, especially in Madrid, analyzing their characteristics and cultural significance²². As the cultural and political center of Spain, Madrid epitomized the novelties and aesthetic trends of the period, serving as a stage for the dialectical tension between stereotypical national representations and diverse regional expressions. Significantly, Madrid was also the last Spanish city where Martín y Soler resided before departing abroad in 1777, making it the final context in which he engaged directly with contemporary Spanish musical and dance practices²³. This article offers a preliminary approach to a topic that undoubtedly merits further scholarly investigation.

fernandino (1787-1833), ICCMU, Madrid 2018, pp. 40-42.

21. Fernando Sor distinguishes them clearly: «When referring to the song [...], it was called *seguidilla bolera*, and when referring to the dance, *el baile bolero*» (translated from French: «en parlant de l'air ainsi modifié, on l'appelait *seguidilla bolera* et en parlant de la danse, *el baile bolero*»). See Fernando Sor, *Le Boléro*, in *Encyclopédie pittoresque de la musique*, sous la direction de Adolphe Ledhuy et de Henri Bertini, H. Delloye, Paris 1835, *ad vocem*, vol. I, pp. 88-97: p. 83.

22. This article aligns with the recent scholar interest in 18th century *seguidillas* and the *bolero*, such as the PhD thesis by Elvira Carrión Martín, *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*, University of Murcia, 2017 and Elvira Carrión Martín, *El origen de la escuela bolera: nacimiento del bolero*, in «Danzararte. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga», n. 12, 2019, pp. 30-44, as well as the recent work – issued by the corporate editor Jornadas Nacionales Folklore y Sociedad – *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura*, CIOFF, Ciudad Real 2020 – with articles such as Guadalupe Mera, *De la seguidilla al bolero (1780-1814)* (*ivi*, pp. 461-484) and Miguel Antonio Maldonado, *Sebastián Cerezo. El manchego que hizo de la seguidilla un bolero* (*ivi*, pp. 485-500) – and Dolores Segarra – Francisco Javier Moya – Cristian Yáñez (edited by), *Las seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2023. The recent article by María José Ruiz Mayordomo, *Tras los pasos del bolero: nuevas aportaciones para la historia del baile nacional en el teatro ilustrado*, in «Quodlibet», n. 78, 2022, pp. 7-58, is also worth noting, as it draws in part on previous research conducted with the autor of the current article developed in the paper by María José Ruiz Mayordomo – Aurèlia Pessarrodona, *Tras los pasos del bolero: genealogía de un baile de escuela*, presented at the International Conference *Blas de Laserna y su tiempo* (Autonomous University of Madrid, April 5-7, 2017) and at the *II Jornada de Folclore Les Danses de València* (May 27-28, 2017). However, none of these studies either offers a choreomusical perspective or relates the origin of *seguidillas boleras* with Martín y Soler's opera *Una cosa rara*.

23. Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler: Un músico español en el Clasicismo europeo*, ICCMU, Madrid 2007, pp. 27-30.

Seguidillas and the late 18th century stereotyped image of Spain

The *seguidillas* have a long history with antecedents that date back to the Middle Age, but it flourished around 1600 boosted by the cultivation of the *romancero nuevo* – a body of ballads composed during the Spanish *Siglo de Oro* (16th–17th centuries) that imitated or reinterpreted the older traditional ballads (the *romancero viejo*). Its trajectory underscores the polysemic nature of the term, which refers simultaneously to a dance, a specific metrical form with a longstanding literary tradition, and a sequence of stanzas – hence the common use of the plural²⁴. As a song form, *seguidillas* were widely employed in Spanish *Siglo de Oro* lyric poetry, and as a popular dance, they enjoyed great success during the 18th century. In fact, according to Juan Antonio Iza Zamácola in the *Prologue* of the first *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* (1799), around the 1740s the dance master Pedro de la Rosa systematized the choreographies of *seguidillas* and the *fandango* into clear principles and solid rules²⁵. The extent of this renovation and the accuracy of Iza Zamácola's chronology remain uncertain²⁶; nevertheless, his account suggests a probable formal renewal of the *seguidillas* around the mid-18th century, presumably linked to their growing social popularity.

Indeed, the *seguidillas* were among the most popular and emblematic eighteenth-century Spanish musical forms. Present even in church music, particularly in paraliturgical genres with popular influences such as *villancicos*²⁷, its widespread appeal is perhaps most vividly demonstrated in native musical theatre forms, especially the *tonadilla*, a type of sung intermezzo extremely popular across Spain during the second half of the 18th century, which consisted of a series of sung numbers that usually develops very entertaining plots drawn from everyday life. The two municipal theatres of Madrid – Teatro de la Cruz and Teatro del Príncipe – were the principal producers of *tonadillas*²⁸, although the genre enjoyed widespread popularity throughout Spain and its colonies²⁹. This musical

24. Álvaro Torrente, *Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados*, in Id., *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2016, pp. 193-275, in particular p. 210.

25. Don Preciso [pseudonym of Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Oficina de Eusebio Álvarez, Madrid 1799, vol. I, pp. xxi-xxii.

26. *Ibidem*. Iza Zamácola notes that this dance master was still living in Madrid at the end of the century and Anonymous, [untitled], in «Diario de Madrid», November 18, 1807, p. 605, refers to a Pedro de la Rosa teaching social dance in the city – see Guadalupe Mera, *De la seguidilla al bolero*, cit., pp. 466-467. This makes it highly unlikely that the same individual could have initiated a renovation of these dances sixty years earlier.

27. See, for instance, Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Vol. 4: Siglo XVIII*, Alianza Música, Madrid 1985, p. 453.

28. As evidenced by the large number of *tonadillas* preserved in the collections of Madrid's historical theatres of Madrid, held at the Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (= BHM).

29. The present author has examined the case of Barcelona in several publications, particularly in Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, Ph.D., Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. I, pp. 237-452; and Aurèlia Pessarrodona, *Jacinto Valledor y la tonadilla: un músico de teatro en la España ilustrada*, Arpegio, Sant Cugat del Vallès 2018, pp. 55-97, 137-160. On the reception and cultivation of *tonadilla* in the Americas,

theater repertoire functioned as a – stylized – mirror of the musical fashions of the time, ranging from operatic hits to many popular folk tunes, such as *seguidillas*, *fandangos* or *tiranas*. In *tonadillas*, *seguidillas* not only served an intradiegetic function – representing the songs and dances performed by the protagonists in the fiction – but also operated as dramaturgical devices. For instance, *tonadillas* customarily ended with *seguidillas* as a festive «apotheotic ending»³⁰, which could at times be highly demanding from a vocal standpoint³¹. Indeed, the *tonadilla* – as a short theatrical genre marked by its intrinsic economy of means and one that Martín y Soler was undoubtedly well acquainted with – will offer particularly valuable insight for the present study.

In this regard, it is particularly significant that the *seguidilla* – along with other popular folk forms such as the *fandango*, *jota*, and *tirana* – came to be emblematic of national identity by the end of the century. As I pointed out elsewhere³², a compelling example of this identification appears in the 1792 theatrical piece *El reconocimiento del tío y la sobrina* (1792), by playwright Pedro Rodríguez and composer Pablo Esteve. This work represents a noteworthy attempt to innovate within the *tonadilla* genre by intentionally excluding such popular tunes – referred to in the libretto as *sonsonetes populares*. As stated in the «Advertencia» of the printed text:

It is missing those popular *sonsonetes* [necessary] to be a true *tonadilla*, [both] our own and those that composers invent in imitation of them, which is why they constitute a genre of composition that foreigners lack and always will lack, because their language does not allow it; the very reason why the *tonadilla* should be more cherished by us.³³

Therefore, these *sonsonetes populares* are qualified as «ours», that is, inherently Spanish, rooted in the Spanish language, making them impossible for foreign composers to replicate. This text emerges from 18th century interests in defining “national” musical styles, aligning closely with the ideas of thinkers such as Rousseau and Father Antonio Eximeno, who explored how universal

see, for instance, Montserrat Capelán, *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*, Ph.D., Universidade de Santiago de Compostela, 2016.

30. José Subirá, *La tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid 1928, vol. II, p. 165, and Aurèlia Pessarrodona, *Jacinto Valledor y la tonadilla*, cit., pp. 30-31.

31. See Ingartze Astuy, *Cantando “a lo majo” y “a lo serio”. El estilo italiano y español en las seguidillas tonadillescas de finales del siglo XVIII*, in Dolores Segarra – Francisco Javier Moya – Cristian Yáñez (edited by), *Las seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2023, pp. 199-225.

32. Aurèlia Pessarrodona, “*El reconocimiento del tío y la sobrina*” de Pedro Rodríguez y Pablo Esteve como intento de renovación de la tonadilla escénica, in Jorge García (edited by), *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent*, Institut Valencià de la Música, València 2009, pp. 345-400; Aurèlia Pessarrodona, *Viva, viva la Tirana*, cit., pp. 474-475; and Aurèlia Pessarrodona, *Boccherini and the “Spanish Body”: Reflections on Popular Dance and National Identity*, in Marcello Mazzetti (edited by), *The Body in Musical Performance: Knowledge, Gesture, and Identity*, Brepols, Turnhout, forthcoming 2026.

33. «Para ser una verdadera tonadilla le faltan aquellos sonsonetes populares, propios nuestros, y los que a su imitación inventan los compositores, que es por los que constituyen un género de composición de que carecen y carecerán siempre los extranjeros, mediante a que sus idiomas no la permiten; razón por que debería ser más estimada de nosotros» (Pedro Rodríguez – Pablo Esteve, *El reconocimiento del tío y la sobrina*, Oficina de Ramón Ruiz, Madrid 1792, p. 3).

musical elements evolved into distinct national expressions shaped by linguistic differences. Of particular significance is the pivotal role played by the dancing body in this musical representation of Spain. These *sonsonetes* were not merely songs but also dances – performed also with instrumental accompaniment alone. In this regard, Eximeno's ideas – he too a Valencian, like Martín y Soler – are particularly illuminating. In *Dell'origine e delle regole della musica* (1774)³⁴, Antonio Eximeno implicitly suggests that the body may contribute meaningfully to the formation of distinct national musical expressions, especially in relation to his own cultural origins. While he expresses skepticism about the gestural origins of spoken language – viewing gestures as merely supplementary and insufficient without the full faculties of speech and hearing³⁵ – his account of music's origins nevertheless retains a notable gestural dimension: «Moved, then, by a gentle sensation to use the organ of voice, man spoke; seized by a surge of joy, he began to dance and sing»³⁶. Eximeno seems to acknowledge a gestural element in the origins of music, suggesting that music and dance arise as spontaneous and intuitive responses to vocal sensations. Although Eximeno does not fully develop this idea, it is notable that he specifically selects precisely seguidillas as one of the examples to illustrate the character of Spanish music and the suitability of Spanish for singing, which he considers second only to Italian³⁷.

These ideas would be expanded with particular vehemence by Juan Antonio de Iza Zamácola, in his introduction to the *Colección*:

Our *fandango* and *seguidillas*, which in Spain incite people to dance, are viewed in Italy and elsewhere as merely indifferent songs. And what accounts for this difference in emotional response in the human heart? It lies solely, gentlemen musicians, in the diversity of customs, in the character of nations, and in the fact that each has its own way of expressing its passions. For this reason, Italian music can never truly conform to the common taste of the Spanish people.³⁸

Once again, the body appears to act as a catalyst for national musical preferences: *fandangos* and *seguidillas* elicit a spontaneous desire to dance among Spaniards, as they resonate deeply with their emotional and cultural sensibilities. In fact, these dances formed the foundation of the *bailes*

34. Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Michel'Angelo Barbiellini, Roma 1774; published in Spanish as Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, and translated by Francisco Antonio Gutiérrez (Imprenta Real, Madrid 1796).

35. Alberto Hernández Mateos, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Ph.D., Universidad de Salamanca, 2012, p. 296.

36. «Determinato dunque l'uomo da una sensazione mite ad usar dell'organo della voce, parlò: rapito da un trasporto di allegrezza si mise a ballare e cantare» (Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, cit., p. 159).

37. Alberto Hernández Mateos, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, cit., p. 398.

38. «Nuestro fandango y seguidillas que en España incitan a bailar, en Italia y en otras partes son miradas como unas canciones indiferentes, y en qué consiste esa diferencia de afectos del corazón del hombre? Consiste únicamente señores músicos, en la variedad de las costumbres, en el carácter de las naciones, y en que todas tienen sus diferentes maneras para expresar sus pasiones, por esta razón la música italiana jamás podrá ser acomodada al gusto común de los españoles» (Don Preciso [Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, cit., pp. 211-212).

nacionales (national dances), stylized versions of Spanish popular dances that became a central feature of theatrical productions from the late 18th century onwards³⁹, and served as the breeding ground for what would later become known as the Bolero School, the earliest branch of Spanish Classical Dance.

The association between *popular* and *national* reflects an emerging ethnic conception of Spain that ties the entire nation to a stereotypical image of the common people. In Madrid's short theatre – which served as the main model for similar productions across Spain – this identity was primarily embodied by the *majos* and *majas*, representing working-class and marginalized communities from Madrid's suburbs, primarily immigrants, characterized by shared values such as hard work, fierceness, and sincerity, as well as distinctive preferences in fashion, music, and dance⁴⁰. This attitude is vividly embodied in Anton Raphael Mengs' portrait of the Marchioness of Llano (1773), depicted in the guise of a *maja* (fig. 1). Her *majismo* is expressed not only through her attire – a short, close-fitting open jacket with lapels below the chest⁴¹ and ornamented shoulders, together with a hairnet worn in place of a wig – but also through the characteristic gesture of *ponerse en jarras* (standing with arms akimbo), a pose typically associated with theatrical *majas*⁴². By adopting these distinctly Spanish traits while in Parma – where her husband served as plenipotentiary minister – the Marchioness seems to assert her Spanishness within a foreign context. This assertion is consistent with her later involvement in promoting Spanish-themed works, particularly in her role as a patron of Martín y Soler during her time in Vienna.

39. Cristina Roldán, *Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)*, in José Ignacio Sanjuán (edited by), *Estudios musicales del Clasicismo. Vol. 2: Danza y ballet en España*, Arpegio, Sant Cugat del Vallès 2015, pp. 51-88, in particular pp. 60-63.

40. Rebecca Haidt, *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*, Voltaire Foundation, Oxford 2011, p. 264.

41. Very similar to the *maja elegante* depicted in Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*, M. Copin, Madrid 1777, vol. I, [fig.] n. 6. This exemplar consulted is the one held at the Biblioteca Nacional de España (ER/339), accessed online through the Biblioteca Digital Hispánica: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051081> (Accessed 1/9/2025).

42. See Aurèlia Pessarrodona, *Boccherini and the "Spanish Body": Reflections on Popular Dance and National Identity*, cit.



Figure 1. Anton Raphael Mengs, *Portrait of the Marchioness of Llano* (ca. 1773), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Therefore, the inclusion of the *seguidillas Quando l'alba nascente* in the finale of *Una cosa rara* can be seen as aligning with this stereotyped, embodied image of Spain – an image that functioned effectively abroad to represent Spanish identity. However, let us examine this particular type of *seguidillas* – the *seguidillas boleras* – and their social significance in contemporary society.

The Rise of the *Seguidillas Boleras* in late 18th century Madrid

During the 1780s, short theatrical forms in Madrid reveal a growing interest in experimenting

with new types of *seguidillas*. For instance, José Subirá noted that around 1784, *seguidillas* – particularly those used as finales in *tonadillas* – began to appear in 2/4 meter, a variant that departs entirely from the traditional danced form in ternary meter, transforming it into a vehicle for Italian-style vocal display⁴³. Subirá also observes the emergence from the last decade of the 18th century of *boleras* in 3/8 time, which often conclude the *coplas* (stanzas) in *tonadillas*⁴⁴. However, he does not offer a more precise chronology for these developments.

Press offers valuable insight into clarifying this elusive chronology⁴⁵. The earliest references to the *seguidillas boleras* – or *bolero* as the danced form – so far identified appear in some discourses published in the enlightened journal «El Censor» on March 1786⁴⁶, as a well-established social practice, already subject to moral criticism and even regarded as dangerous – particularly for young women, as emphasized in a slightly later article published in *El Correo de los Ciegos de Madrid*:

The current fashion is to train them from the cradle in martial bearing, in the harmony and variety of colors, in the handling of the fan, the *mantilla* (lace veil), and other accessories: in body contortions and flirtatious glances, in the perfection of every dance, not omitting the *allemande*, *fandango*, and the famous *bolero*; but not in the management and economy of a household, because that is for ordinary people.⁴⁷

Thus, these early references to the *bolero* in press align with certain Enlightenment critiques of modern and sophisticated fashions and luxuries – activities often seen as frivolous or idle because they contribute nothing meaningful to society's pursuit of public happiness, the ultimate goal of

43. José Subirá, *La tonadilla escénica*, cit., vol. II, pp. 425–427.

44. *Ivi*, pp. 206–208.

45. María José Ruiz Mayordomo, *Tras los pasos del bolero: nuevas aportaciones para la historia del baile nacional en el teatro ilustrado*, cit., draws primarily on the previous research conducted by María José Ruiz Mayordomo and Aurèlia Pessarrodona on sources collaboratively examined and presented at the aforementioned conferences.

46. Anonymous, *Discursos XCV*, in «El Censor», March 8, 1786, p. 508 and Anonymous, *C*, in «El Censor», March 15, 1786, pp. 609–610. Some scholars – see Javier Suárez-Pajares, *El bolero, síntesis histórica*, in Roger Salas (proyecto y coordinación de la publicación), *La Escuela Bolera: Encuentro Internacional, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música*, Madrid [1992], pp. 187–193, in particular p. 187; and Elvira Carrión Martín, *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*, cit., p. 324 and Elvira Carrión Martín, *El origen de la escuela bolera: nacimiento del bolero*, cit. – have proposed an earlier chronology based on the alleged appearance of the words *bolero* or *boleras* in certain *sainetes* by Ramón de la Cruz from 1772 and 1773. However, these claims rely on later editions of the text, and consultation of the original manuscripts, held in the BHM and the Biblioteca Nacional de España, reveals that the original wording was different.

47. «La moda corriente es instruir las desde la cuna en el aire marcial, en la armonía y variedad de colores, en el manejo del abanico, mantilla y demás muebles: en las contorsiones de cuerpo, y juego de ojos, en la perfección de todo baile, sin omitir alemanda, fandango y famoso bolero; pero no en el gobierno y economía de una familia, porque esto es de gente ordinaria» (Josef Revoj, [untitled], in «Correo de los Ciegos de Madrid», November 28, 1786, p. 60). In a similar vein, the *parola* (spoken dialogue) of Pablo del Moral's *tonadilla La novia a la moderna* (undated, BHM Mus 170-4) outlines what it means for a woman to think «a la moderna» (in the modern way) as follows: «To do exactly the opposite of what reason teaches us: to mock sensible people, to live recklessly, to subscribe to fashion magazines, to read French novels, to dance the *bolero* a little, and to have a thousand admirers» (translated from Spanish: «Hacer todo lo contrario de lo que la razón nos enseña: burlarse de los juiciosos, vivir a lo calavera, ser subscri[p]tora a los trajes, leer novelas francesas, bailar un poco el bolero y tener mil que la quieran»).

Enlightenment thought. From this perspective, the proper social role of young women is confined to the private sphere, specifically the management of the household⁴⁸, rather than engaging in what was considered indecent behavior, such as dancing the *bolero* – an activity notable for the free and indiscriminate mixing of men and women.

Along similar lines – though aimed more broadly at the nobility – is the *Sátira a Arnesto* in *Discourse CLV* of «El Censor», attributed to Gaspar Melchor de Jovellanos⁴⁹. Here the *bolero* appears as yet another expression of the whims of an idle nobleman, particularly one enamored with *majo* culture. Certain Spanish Enlightenment thinkers such as Jovellanos, who advocated for societal reform grounded in reason and utility, viewed popular cultural forms like the *bolero* as perpetuating social excess and entrenched prejudice. A vivid example of this perception appears in a letter from the English traveler William Beckford, dated 19 December 1787. He recounts a gathering at the Madrid residence of the wealthy Portuguese merchant Juan Pereyra Pacheco, held in honor of the Turkish ambassador and historiographer Ahmed Vassif Effendi⁵⁰. Following a performance by Turkish singers – which Beckford found especially tedious and irritating – several guests, including Beckford himself dressed as a quintessential *majo*, began dancing the *bolero* with great enthusiasm. The disapproving reaction of the composer Luigi Boccherini and that of his patron, the Duchess of Benavente, both present at the event, reveals the aversion to popular cultural expressions among certain Enlightenment-aligned elites⁵¹.

It is highly plausible that such criticism reflected a reaction to the growing social popularity of the *seguidillas boleras* and the *bolero*, at least in Madrid. In fact, the earliest instances of *seguidillas boleras* so far identified in Madrid's historical theatres collections date back to 1787. They appear in a *tonadilla* by Pablo Esteve, composed for the debut of the singer-actress Petronila Correa – of Manuel Martínez's company – beginning with the line «La Petronila Correa, ya saben, señores»⁵². This piece was performed at the start of the 1787-1788 season, probably on April 8, 1787, at the Teatro del Príncipe of Madrid. It is particularly significant that these *seguidillas boleras* are introduced by a *parola* (short spoken passage) as a novelty, in line with the latest theatrical trends in Spain: «Let's go with some *seguidillas boleras*, improvised as they come, since that's what's currently in fashion in the

48. See, for instance, Gloria Ángeles Franco Rubio, *El "Tratado de la educación de las hijas", de Fénelon, y la difusión del modelo de mujer doméstica en la España del siglo XVIII*, in Alfredo Alvar Ezquerro (edited by), *Las Enciclopedias en España antes de l'«Encyclopédie»*, CSIC, Madrid 2009, pp. 479-500.

49. Gaspar Melchor de Jovellanos (attributed), *Discurso CLV*, in «El Censor», n. 155, May 1787, p. 477. Although the source does not attribute the text to any author, it is well known that it was written by Gaspar Melchor de Jovellanos.

50. William Beckford, *Italy: with Sketches of Spain and Portugal*, Key Biddle, Philadelphia 1834, vol. II, p. 226.

51. Regarding this anecdote and Boccherini's position towards Spanish dance and music, see Aurèlia Pessarrodona, *Boccherini and the "Spanish Body": Reflections on Popular Dance and National Identity*, cit.

52. BHM Mus 90-17, online: https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=321909&num_id=1&num_total=1 (Accessed 3/7/2025).

theatres of Spain»⁵³. The piece is delivered precisely by the singer actress Petronila Correa – sister of the soprano Lorenza Correa – who had just arrived at the Madrid stage from Barcelona⁵⁴. Just a few weeks later, the «Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial» announced in its theatre listings for May 26-31 and June 1-4, 1787 that at the Teatro de la Cruz, Josefa Luna and José García – both actors from Eusebio Ribera's company – would perform «*seguidillas a lo bolero*» as a dance within Ramón de la Cruz's *sainete Las forasteras en el teatro*⁵⁵. A similar experiment was undertaken by Manuel Martínez's company a month later (July 26-29, 1787), this time presenting emancipated *seguidillas boleras* danced by Victoria Ferrer and Manuel García⁵⁶.

Given the recent reopening of the Teatro de los Caños del Peral in early 1787 – a venue specializing in Italian opera and featuring a corps of professional dancers⁵⁷ – it can be argued that the emergence of these *seguidillas boleras* formed part of broader commercial strategies employed by the companies of Madrid's two municipal theatres, the Teatro de la Cruz and the Teatro del Príncipe. These strategies were likely aimed at attracting audiences by introducing novelty, drawing on the most fashionable musical trends of the time. According to María José Ruiz Mayordomo⁵⁸, this pursuit of innovation ultimately contributed to the recognition of the dance as an autonomous stage art form, offering added value to theatrical programming and enhancing its competitive edge.

From this point onward, available evidence suggests that *seguidillas boleras* began to enjoy immense success as a social phenomenon – at least in the capital – reflected in a variety of notable commercial activities advertised in the press⁵⁹. For instance, the earliest known advertisement for the sale of *seguidillas boleras* sheet music for various instruments appears in the «Diario Curioso, Erudito y Económico de Madrid» on July 29, 1787, alongside other popular genres such as *tiranas*, minuets, and contradances⁶⁰. From 1788 onward, we also find advertisements for engravings related to the *bolero* dance, including the series by Marcos Téllez illustrating various steps of the *seguidillas boleras*⁶¹. There are even ads promoting the sale of hand fans decorated with images of the *bolero* dance⁶².

53. «Vayan unas seguidillas boleras a lo que salga, por ser lo que ahora se estila en los teatros de España» (Pablo Esteve, *La Petronila Correa, ya saben señores*, BHM Mus 90-17).

54. Aurèlia Pessarrodona, *Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787-94)*, in «Acta Musicologica», vol. XCIII, n. 2, 2021, pp. 140-176, in particular p. 146.

55. María José Ruiz Mayordomo, *Tras los pasos del bolero: nuevas aportacions para la historia del baile nacional en el teatro ilustrado*, cit., p. 31.

56. *Ivi*, pp. 33-34.

57. Emilio Casares, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. Vol. I: Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, cit., pp. 28-45.

58. María José Ruiz Mayordomo, *Tras los pasos del bolero: nuevas aportacions para la historia del baile nacional en el teatro ilustrado*, cit., p. 35.

59. *Ivi*, pp. 39-42.

60. Anonymous, [untitled], in «Diario Curioso, Erudito y Económico de Madrid», July 29, 1787, p. 119.

61. Anonymous, [untitled], in «Diario de Madrid», June 23, 1789, p. 695.

62. Anonymous, [untitled], in «Diario de Madrid», May 6, 1789, p. 504.

Therefore, *seguidillas boleras* enjoyed considerable success in Madrid during the late 1780s – a period marked by musical and dance innovations likely driven by commercial interests – despite certain Enlightenment criticism. These *seguidillas* gained prominence in domestic and amateur contexts, functioning both as songs and dances – probably encouraging increased reliance on professional dance masters⁶³. Simultaneously, they became highly fashionable on stage, likely stimulated by theatrical competition and contributing to the growing specialization of performers in both singing and dancing.

This widespread popularity of *seguidillas boleras* may help explain why Martín y Soler incorporated this type of *seguidilla* in the finale of *Una cosa rara*. However, the most striking aspect is that *Una cosa rara* premiered in Vienna before the earliest appearances of *seguidillas boleras* thus far documented on Madrid's stages. This raises two important questions: How could Madrid's audiences have identified this number as *seguidillas boleras*? And could it be possible that *seguidillas boleras* were performed onstage in Vienna before they appeared in Madrid?

From *Manchegas* to *Boleras*

To address the first question, it is helpful to identify the defining characteristics of *seguidillas boleras* and examine how they emerged within the early theatrical repertoire of Madrid. As a distinct variant of the broader *seguidilla* genre, *seguidillas boleras* retain several of its fundamental features, including:

– *Poetic Form*: the lyrics follows the traditional *seguidilla* stanza, composed of an irregular quatrain, that consists of two unrhymed heptasyllabic lines (7–) interspersed with two pentasyllabic lines (5a) with assonant rhyme, yielding the pattern 7–, 5a, 7–, 5a. This is typically followed by a tercet with the structure 5a, 7–, 5a, often referred to as a *refrain* (*estribillo*) or *estrambote*⁶⁴.

63. One factor that underscores the *bolero*'s exclusivity as a sophisticated and fashionable social dance is the requirement of specialized instruction. This is evidenced by an advertisement placed by Manuel Estevan, a «master of French and Spanish dance», in Anonymous, [untitled], in «Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial», July 21, 1787, p. 87. Contemporary theatrical works also reflect these practices, notably Juan Manuel Martínez's *sainete La academia de boleros* (1789, BHM Tea 1-160-41, A-B-C-D), which satirizes the teaching of *bolero* to young ladies, and Blas de Laserna's *tonadilla El maestro de bolero* (1791, BHM Mus 147-7), both of which highlight the dance's association with formal instruction and its growing role within elite social contexts.

64. *Quando l'alba nascente* is built on a hexasyllabic variant with just two quatrains: 7a, 6b, 7a, 6b, 7c, 6d, 7c, 6d.

– *Basic choreomusical structure*⁶⁵: as described by Manuel García Matos⁶⁶, this consists of an *instrumental introduction*, serving as a brief prelude to the dance; the *salida*, during which the singing begins and dancers take their positions; the *refrain* or *vuelta*, an instrumental interlude where the dancing begins and the performers execute *pasadas* – the partners exchange their positions; and the *coplas* (stanzas, or the proper *seguidillas*), in which dancers perform the core choreography in place. The poetic lines of the *seguidilla* stanza are distributed across the *salida* and the *coplas* in varying ways.

Despite the time that has passed, these same choreomusical structure described by García Matos can be observed in *seguidillas* found in 18th century *tonadillas*⁶⁷, as well as in Iza Zamácola's description of the *seguidillas* dance, which even provides more precise details regarding the structure of the *boleras*. According to this source, the structure is as follows⁶⁸:

- *Instrumental Introduction*: the ritornello or musical prelude begins.
- *Salida*: the singing begins – only the first verse if it is a *manchega*, or two verses if it is a *bolera*. This section should last four measures. *Manchegas* begin to be danced during this section, something that has been “corrected” in the *boleras*.
- [*Estribillo*]: an instrumental *pasacalle* of three measures.
- *Coplas* (or the *seguidillas* proper): in the fourth measure, the dancers begin to dance, playing castanets, for nine measures.
- The *estribillo* and *coplas* are repeated three times, with the refrain used to change positions. At the end of the final stanza, in its ninth measure, the music stops and the dancers remain in the pose known as *bien parado* (well-stopped).

Iza Zamácola's description underscores the close relationship between *seguidillas manchegas* – a specific variant of *seguidillas* originating from the La Mancha region – and the *boleras*. Contemporary

65. Several studies have attempted to analyze the musical form of *seguidillas* within the *tonadilla* tradition and the *bolero*, including María Encina Cortizo, *El bolero español del siglo XIX, estudio formal*, in «Revista de Musicología», vol. XVI, n. 4, 2003, pp. 217-226; Adela Presas, *Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas*, in Joaquín Álvarez Barrientos – Begoña Lolo (editors), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, CSIC-UAM, Madrid 2008, pp. 149-164; and Elisabeth Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, University of California Press, Berkeley 2013, pp. 121-123. These works primarily approach the subject from the perspective of music and text, often without considering the choreographic structure or the current dance practices, choreographic sources and choreologist approaches. According to the present author, *seguidillas*' structure cannot be fully understood without considering the choreographic form that underlies it, even in cases where the *seguidillas* were intended solely for singing.

66. Manuel García Matos, *Danzas populares de España: Castilla la Nueva, I*, Sección Femenina de FET y de las JONS, Madrid 1957, pp. 29-30.

67. Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, cit., vol. II, p. 9 and Aurèlia Pessarrodona, *Il Ritorno di Figaro in Patria: Some Comments on the Reception of Paisiello's "The Barber of Seville" in Madrid*, cit., pp. 129-136.

68. Don Preciso [pseudonym of Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, cit., pp. x-xiv.

sources consistently affirm this connection, often portraying the *manchegas* as the direct precursor to the *bolero*⁶⁹. Particularly significant in this regard is the comparison made by the dance master Antonio Cairón in 1820, who explicitly contrasts the two forms:

What we call *seguidillas manchegas* is, without any difference, the same as the *bolero*, as it consists of the same steps, the same refrains, and the same *bien parados*, all performed with the same type of combination and the same number of measures in the same 3/4 meter. The only difference is that the *manchegas* are danced with greater speed, and that simple *mudanzas* (figures or step changes) are more characteristic of them than double ones. With slight variation, this is how the *bolero* was danced at the time of its invention.⁷⁰

Therefore, the *bolero* was understood as a slowed-down and choreographically refined evolution of the *seguidillas manchegas*. A particularly illustrative example of the musical connection between the *manchegas* – at least as they appear in this theatrical context – and the *boleras* can be found in the music composed by Blas de Laserna for the *fin de fiesta Las provincias españolas unidas por el placer* (1789), with text by Ramón de la Cruz⁷¹. Conceived also as a part of the celebrations for the coronation of King Charles IV⁷², the piece depicts people from various Spanish regions singing and dancing their local tunes in joyful homage. The work includes *seguidillas manchegas* in 3/8 meter, performed by the characters from La Mancha (ex. 1), followed by additional seguidillas in the same meter, sung by the characters from Murcia (ex. 2), described as *boleras* in the instrumental part manuscripts.

69. For example, a *letrilla* published in the «Diario de Madrid» on 16 February 1790 (p. 186) states: «In the previous century, / they called manchegas / the seguidillas / that today are called boleras» (translated from Spanish: «En el otro siglo / llamaban manchegas / a las seguidillas / que hoy llaman boleras»).

70. «Lo que llamamos seguidillas manchegas es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estribillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación, y en igual número de compases del mismo tiempo de tres por cuatro. Solo la diversidad que tiene es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitación, y el serles más características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia así se bailaba el bolero al principio de su invención» (Antonio Cairón, *Compendio de las principales reglas de baile*, Imprenta de Repullés, Madrid 1820, pp. 113-114). A comparable explanation can be found in Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore*, Edward Bull, London 1830, p. 34.

71. Blas de Laserna, *Las provincias españolas unidas por el placer*, BHM Mus 189-3.

72. The work was presented by both companies at the Teatro del Príncipe in Madrid on September 30 and October 1-14, 1789. See the corresponding days on the «Diario de Madrid» and René Andioc – Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1996, vol. I, p. 415.

Allegretto

Oboes 1-2 *f*

Horns 1-2 (in D) *f* [a 2]

Manchas y Manchegos *f*

Violin 1 *f* [p]

Violin 2 *f* [p]

Bass *f* [p] [f]

No hay per-so-na en el mun do

10

a 2

que se-pa que rer co-mo el rey a la rei - na y la rei-na al

Ben-di-ga - los Dios y vi - van mu-chos a - ños con i-gual a -

17

rey, co-mo el rey a la rei - na y la rei-na al rey.

mor, y vi - van mu-chos a - ños con i-gual a - mor.

[f]

(Versos y repiten para bailar)

Example 1: *seguidillas manchegas* from Blas de Laserna, *Las provincias españolas unidas por el placer*⁷³.

73. For the musical transcriptions, the author followed the editorial criteria established in Jacinto Valledor, *Tonadillas. Vol. I: obras del periodo 1768-1778*, edited by Aurèlia Pessarrodona, CSIC, Madrid 2019, pp. xliii-xlv, remaining faithful to the original while adapting it to current performance practice. The vocal parts, notated in the original with C clefs on

Allegretto

En la huer-ta de Mur - cia

to - das las mo - zas por-que a Ma-drid no vie - - nen, es - tán ra - bio - sas, por - que,
Y es que de - se - an can - tar - les a los re - - yes mil can - ti - ne - las, can - tar,

por-que a Ma-drid no vie - - nen, es - tán ra - bio - sas.
can - tar - les a los re - yes mil can-ti-ne - las.

(Vérsos y repiten para bailar)

Example 2: *seguidillas boleras* from Blas de Laserna, *Las provincias españolas unidas por el placer*.

the first line, are here transcribed in the G clef, with the understanding that these melodies were also performed by men, an octave lower. The horn parts, originally written at pitch, are transcribed in C with the tonality indicated in brackets, in accordance with modern practical conventions for music of this period.

Although a systematic study of the various *seguidilla* typologies within this 18th century short theatre repertoire is still lacking, *seguidillas manchegas* and *seguidillas boleras* appear to belong to a different category from the more commonly found types. The slow and solemn *Andante* tempo in 3/4 meter, typical of the *bolero* and often featuring its characteristic *bolero* rhythm, is already well represented in the *tonadilla* repertoire from earlier years – particularly in elaborate final *seguidillas*, but also in other contexts such as initial instrumental *ritornelli*⁷⁴. However, speaking in general terms, and as illustrated by the example taken from Jacinto Valledor's *tonadilla Señores, señoras* (1775) (ex. 3)⁷⁵, *seguidillas* from *tonadillas* typically feature shorter and more conclusive *estribillos*, which are less repetitive and more resolute than those in the *manchegas* and *boleras*⁷⁶. Additionally, their *coplas* tend to be more fluid and structurally varied.

Curiously, these *seguidillas* by Valledor are labeled in their own text as «from La Mancha», but in fact, they do not follow the structural pattern of the prototypical *manchegas*. In contrast, the *manchegas* and *boleras* from *Las provincias españolas* (ex. 1 and 2) exhibit an identical structure – though more regular in the former – where the vocal melody is primarily organized around a binary unit, consisting of an initial offbeat, syllabic figure – even on a single note – of semiquavers followed by a full measure of vocal melisma on the line's final stressed syllable, which resolves on the downbeat of the subsequent measure⁷⁷. In the *coplas* (mm. 12-20 in both cases), this binary unit is repeated four times in two-measure groups, with each melismatic resolution connecting to the next syllabic phrase and concluding with a closing measure. This yields the structure described by Iza Zamácola: 2-measure binary unit × 4 + 1 closing measure = 9 measures.

74. Aurèlia Pessarrodona, *Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor*, in «Cuadernos de Música Iberoamericana», n. 28, 2015, pp. 87-114, in particular p. 106.

75. BHM Mus 76-2. See Jacinto Valledor, *Tonadillas. Vol. 1: obras del periodo 1768-1778*, cit., pp. 287-291.

76. In fact, they are more reminiscent of the *sevillanas*, another kind of *seguidilla*. See Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, cit., vol. II, pp. 16-19.

77. As Fernando Sor notes in his discussion of the *manchegas*: «the singing almost always moves at one note per syllable, except over the penultimate syllable, during which some vocalization occurs» (translated from French: «le chant va presque toujours à une note par syllable, excepté sur l'avant-dernière, pendant la durée de laquelle on fait quelque vocalization»). See Fernando Sor, *Le Boléro*, cit., p. 89.

Allegretto

Oboes 1-2

Horns 1-2 (in F)

Voice

Violin 1

Violin 2

Bass

6 [a 2] 3 3 sfz sfz [p] 3

Por u - nas se - gui - di - llas de _ nues - tra Man - cha, _ por u nas se - gui - di - llas de nues tra Man - cha, _

11 [a 2] [f] 3 p sfz p sfz [p] 3

de _ nues - tra Man cha _ de - ja - ré cuan - tos tri - nos tie - ne la I - ta - lia tie - ne la I - ta - lia.
Y a - qui se a - ca - ba, _ y pa - se por ju - gue - te es - ta to - na - da, es - ta to - na - da.

cb [f] [p]

Example 3: introduction, *salida*, *estribillo* and beginning of the *coplas* of the ending *seguidillas* from Jacinto Valledor, *Señores, señoras* (1775).

In spite of these similarities between *seguidillas manchegas* and *boleras*, there were differences, as one character of the *fin de fiesta* admit by saying just after the performance of the *seguidillas boleras*: «The origin of that dance / – if you'll pardon me – is Manchegan, / and now it's like the Spaniard / who goes to Paris and then comes back / so changed that no one recognizes him»⁷⁸. In fact, what provides the key to understanding the evolution from *manchegas* to *boleras* – and consequently their intrinsic differences – is precisely the melismatic measures. Iza Zamácola noted, in the *Advertencia* of the second volume of his *Colección de las mejores coplas* (1816), the difficulty of adding vocalizations in *manchegas* due to their fast tempo in dance:

The first stanzas are flawed due to the impossibility of fitting the music to them; these other ones, however, can still be sung even to the music of the *manchegas*, which, being more forceful in rhythm than the *boleras*, do not allow for any vocal ornamentation, nor any space in which the shortcomings of the lyrics might be compensated for or concealed.⁷⁹

In this context, Fernando Sor's explanation of the evolution from *seguidillas boleras* to *murcianas* – or, indeed to *boleras* – is particularly noteworthy, a development he attributes to an unknown – perhaps even mythical – dancer called *Bolero*:

A young man [a dancer called *Bolero*], who knew how to execute small *battements* and *entrechats*, imagined varying the steps of the *seguidillas manchegas* by marking halves and quarters of the beat with his feet. But these additions proved impracticable in the usual tempo, for the singing became insignificant and the accompanying rhythm lost its energy. He therefore divided some of the quavers in the rhythm into semiquavers or triplets in order to fill the intervals between the notes that began each beat; in this way the *seguidilla murciana* was sung, either in one or two voices. The musical framework of this dance is the same as for all the others, but it contains more variation in the vocalization performed on the syllables encompassed within a single measure.⁸⁰

Therefore, according to Sor the increasing complexity of the steps in this new type of *seguidilla* required correspondingly more elaborate music, particularly through the subdivision of the musical

78. «El origen de ese baile / con perdón de usted, es Manchego / y ahora es como el español / que se va a París, y luego / viene tan de otra manera / que nadie lo conocemos» (Ramón de la Cruz, *Las provincias españolas unidas por el placer*, BHM Tea 1-184-11, f. 9).

79. «Las primeras coplas son defectuosas por la imposibilidad de colocar la música sobre ellas, son cantables estas otras aun con la música de las manchegas, las cuales, siendo más violentas en el compás que las boleras, no admiten ningún giro de voz, ni espacio en que se pueda suplir ni disimular el defecto de las letras» (Juan Antonio de Iza Zamácola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Repullés, Madrid 1816, vol. II, pp. xii-xiii).

80. «Un jeune homme, qui savait exécuter de petits battements et des entrechats, imagina de varier les pas des *seguidillas manchegas* en marquant avec les pieds des moitiés et des quarts de temps. Mais ces additions étaient impraticables dans le mouvement usuel, car le chant devenait insignifiant et le rythme d'accompagnement perdait son énergie. Alors il divisa quelques croches du rythme en doubles croches ou en triolets pour remplir les intervalles entre les notes qui commençaient chaque temps; c'est ainsi que l'on chanta la *seguidilla murciana*, a une ou à deux voix. L'encadrement musical de cette danse est le même pour toutes les autres; mais il contient plus de variation dans la vocalisation faite sur les syllabes renfermées dans une mesure» (Fernando Sor, *Le Boléro*, cit., p. 92).

rhythm and the variations introduced during the one-measure vocalizations. This becomes evident when, as an experiment, one attempts to dance these early *seguidillas boleras* – originally intended for singing – using the choreography of the *Bolero liso de escuela* – the canonical *bolero* within the Bolero School tradition⁸¹. In the *seguidillas boleras* from *Las provincias españolas* (ex. 2), the music of the fourth melismatic measure of the *coplas* (m. 14) – particularly its striking syncopated leap of a minor seventh from B to A – provides a sonic impulse that facilitates the execution of the corresponding *cabriola*: a mid-air leap marked by a sharp beat of the legs⁸², as depicted in the painting *A Festival or The Bolero* by the – also Valencian – painter José Camarón Bonanat (dated ca. 1785 by the Museo del Prado, though probably later) (fig. 2). Although it is unclear whether this choreography was originally intended, this relationship supports the idea that the greater dance complexity was accompanied by a corresponding slowing of the music and an increase in vocal virtuosity. This aligns with broader vocal trends of the period toward a more refined *bel canto* style and suggests a mutually reinforcing relationship between vocal and choreographic virtuosity. This applies both to *seguidillas boleras* composed primarily for singing – such as the salon pieces by Sor – and to instrumental *boleros* intended for dancing.



Figure 2. José Camarón Bonanat, *A Festival or The Bolero* (Museo del Prado).

81. As discussed in the paper by María José Ruiz Mayordomo – Aurèlia Pessarrodona, *Tras los pasos del bolero: genealogía de un baile de escuela*, cit., commenting on the case of the *seguidillas boleras* from the *tonadilla Los deseos opuestos* by Pablo del Moral (1790, BHM Mus 110-21).

82. For a discussion of the *cabriola* as a *bolero* step and its appearance in Spanish dance sources, see Elvira Carrión Martín, *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*, cit., pp. 204-206.

Once the common structure between *manchegas* and *boleras* is understood, and the elaborate melismas have been identified as a possible characteristic gesture of the *boleras*, it becomes quite straightforward to trace the evolution of the earlier dated *seguidillas boleras* present in this repertoire⁸³. These are characterized by their notation in 3/8 time and the inclusion of *bolero* elements, especially the tendency toward a syllabic-melisma binomial with a falling resolution. However, a gradual slowing down of the initial 3/8 meter can be observed, achieved through vocal melismas or a deceleration of the harmonic rhythm. Nevertheless, it is not until 1792 that we find – always with due caution – *seguidillas boleras* finally written in *Andantino* and 3/4 meter⁸⁴. In fact, it can be considered that the use of 3/8 in the early *seguidillas boleras* originated as a subdivision of the common 3/4 *seguidillas* aimed at providing greater rhythmic regularity – especially in the *coplas* – and thereby consolidating the syllabic-melismatic binomial.

Martín y Soler's *Quando l'alba nascente* can be understood as part of the formative process of the *seguidillas boleras*. As shown in ex. 4, this *seguidilla* is written in 3/4 meter – typical of traditional *seguidillas* but not yet associated with *boleras* of the late 1780s, which were still generally composed in 3/8. The piece features the characteristic syllabic-melismatic binomial, particularly evident in the opening line (mm. 453-454), which corresponds to the *salida* within the choreomusical structure of the *seguidilla*. The following two measures serve as the instrumental *estribillo*, featuring a triplet passage that helps maintain the slow tempo associated with the emerging *bolero* style. However, in the *coplas* (mm. 456-461) we find several striking elements. The syllabic-melismatic binomial appears treated quite freely, as if based on an intrinsic 3/8 subdivision of the melody yet situated within a 3/4 meter. Part of this ambiguity arises from Da Ponte's addition of an extra syllable in normally five-syllables lines. This allows Martín y Soler to place the second line in the full last beat of m. 456, omitting the typical offbeat attack that would occur if it were in 3/8 (as in m. 11 of ex. 1 and 2), and to treat the melismatic and syllabic passages in m. 458 as a single, continuous unit. These features effectively emphasize the 3/4 meter; however, an intrinsic 3/8 subdivision seems to underlie the melody, aligning it with the regular metric patterns of *manchegas* and *boleras* and supporting the corresponding dance gestures. In fact, thanks to this subdivision, the melisma on the final stressed

83. Other early dated examples of *seguidillas boleras* sung in this repertoire include the following: from 1788, the *tonadillas El médico tronera* and *El nuevo de las boleras* by Pablo Esteve, and *La defensa de las mujeres* by Blas de Laserna (in this case, as a closing section to the *coplas*) (BHM Mus 133-3, Mus 185-14, and Mus 84-5); from 1789, the *sainete Todo y nada* with music by Rosales; from 1790, the *tonadillas Los burlados* and *Los deseos opuestos*, and the *sainete El tabernero burlado* by Pablo del Moral – the latter showing the union of the *bolero* with the *tirana* (BHM Mus 143-15, Mus 110-21, and Mus 62-32); and from 1791, the *tonadilla El maestro de bolero* by Laserna (BHM Mus 147-7), as well as *La alcarreña astuta*, *La ama de gobierno*, and *Los fingimientos* by Pablo del Moral (BHM Mus 109-9, Mus 139-5, and Mus 88-7), the music for the *sainetes La Petra y la Juana* or *La casa de Tócame Roque* or *El buen casero*, anonymous (BHM Mus 651-1), and *El cirujano de Villaverde* and *Los dos tutores* by Pablo del Moral (BHM Mus 63-20 and Mus 63-32).

84. Such as those appearing in the *tonadilla Los criados y loros*, BHM Mus 108-12.

syllable in «*lucente*» falls precisely in the choreographic position of the *cabriola* discussed previously (m. 458). On the other hand, the melodic treatment of this melisma echoes the dotted rhythm of the expansive melisma in the *salida*, yet its repetitive character contrasts with the virtuosic upward leap found in Laserna's *boleras Las provincias españolas unidas por el placer* (ex. 2). In fact, it aligns more closely with the melismatic treatment of Laserna's *manchegas* (ex. 1), reflecting the dance's characteristic quality of rapid, small jumps. In contrast, a more elaborate vocal display occurs on the fermata on m. 459, perhaps reflecting more operatic conventions more closely.

Example 4: mm. 453-461 from the second finale of Martín y Soler's *Una cosa rara*, in a reduction for voice and piano, with principal musical and dance gestures indicated.

Taken together, these features suggest that, within its originality, this *seguidilla* reflects a transitional phase in the development of the *boleras*. Nevertheless, essential aspects – such as the meter, tempo, syllabic-melismatic binomial structure, and especially the extended first melisma – were key in enabling Madrid audiences to recognize this number as *seguidillas boleras*, in accordance with contemporary fashions.

Therefore, how could be possible that a piece identifiable as *seguidillas boleras* was performed onstage in Vienna before appearing on the Madrid stages? Martín y Soler was very likely aware of the rising success of the *boleras* – at least in Madrid – as a social phenomenon, reflecting it in original *seguidillas*. Perhaps he had also the intention of flattering his patron, the Marchioness of Llano, who herself was from La Mancha, giving the close relationship between *manchegas* and *boleras*. An

additional factor that may have contributed was Martin y Soler's Valencian origins. To clarify this point, let us explore the connotations of *seguidillas boleras* and the *bolero* regarding the construction of regional identities in late 18th century Spain.

Seguidillas Boleras and the Spanish Levant

At this point, *Las provincias españolas unidas por el placer* again provides us with interesting information. As we have seen, in this piece, the *seguidillas boleras* are performed by the people of Murcia, and the reason is revealed in the following dialogue:

SECOND MURCIAN WOMAN: And what are we supposed to dance?

GARRIDO: If the *bolero* was Murcian,
Wouldn't its countrymen dance it?

SECOND MURCIAN WOMAN: That goes without saying: *boleras*.⁸⁵

Indeed, in this context the *bolero* appears to have a strong connection with Murcia, a Spanish region located south of Valencia and part of the area known as the Spanish Levant. In fact, within the collective imagination of Madrid, the *bolero* may have been more broadly associated with this Levantine region, as reflected in a *parola* from Blas de Laserna's *tonadilla El maestro de bolero* (1791), where this dance is described as: «the spice of celebrations and the soul of social gatherings, which was born in Murcia or Valencia, and has taken root in Madrid»⁸⁶.

Thus, Martin y Soler's Valencian origins may also help explain the *boleras* features of *Quando l'alba nascente*. In this light, contemporary theatrical representations of Valencian characters may offer valuable insights into this connection with the *boleras* style. Alongside the centripetal image of *Spanishness* embodied by *majos* and *majas* and the aforementioned *sonsonetes populares*, Madrid's short theatre also sought to represent the country's diversity by featuring characters from regions such as Galicia, Catalonia, and Valencia – projecting a kind of centrifugal identity, albeit in highly stereotyped and often comic forms⁸⁷. The inclusion of these regional figures in this repertoire likely

85. «MURCIANA SEGUNDA: ¿Y qué habemos de bailar? / GARRIDO: Si era murciano el bolero / ¿Qué bailarán sus paisanos? / MURCIANA SEGUNDA: Eso se cae de su peso: boleras» (Ramón de la Cruz, *Las provincias españolas unidas por el placer*, cit., f. 9r).

86. «Que es la sal de los festejos y el alma de los saraos, que nació en Murcia o Valencia, y en Madrid se ha avecindado» (Blas de Laserna, *El maestro de bolero*, cit.).

87. José Luis Ramírez, *Tipos cómicos y caracterización lingüística en el siglo XVIII: “Las provincias españolas unidas por el placer” de Ramón de la Cruz*, in «Letras de Deusto», vol. XXXII, n. 94, 2002, pp. 115-126; Aurèlia Pessarrodona, *Catalans, balears i valencians en “tonadillas” escèniques madrilenyes del segle XVIII*, in «Journal of Catalan Studies», 2011, pp. 86-118; Javier Gándara, *Entre autóctono y foráneo. El personaje gallego en la tonadilla*, in «Revista de Musicología», vol. XLV, n. 1-2, 2022, pp. 123-148; Javier Gándara, *Teatro musical e identidades colectivas en territorio hispano y luso (1750-1814): perspectivas desde lo gallego*, Ph.D., Universidade de Santiago de Compostela, 2023.

reflected the social heterogeneity of Madrid's lower classes at the time, while also aligning with the Enlightenment fascination with the picturesque and the exotic⁸⁸. In this regard, Eximeno – himself a Valencian emigrant, like Martín y Soler – felt the necessity to add in his essay, alongside the aforementioned *seguidillas*, a Valencian *dulzaina* (shawm) melody, which evoked him a profound personal emotion due to his Valencian heritage⁸⁹.

Some *tonadillas* caricature Valencian people by employing visual and cultural stereotypes, including typical regional occupations like reed mat makers and water sellers. They also attempt to evoke Valencian musical and dance characteristics, especially through *dulzaina* melodies accompanied by a *tamboril* or *tabal* (drum) – described by Jordi Reig as the «most stable instrumental music duo in Valencian tradition»⁹⁰. It is in this way that Valencian characters appear in *Las provincias españolas* – following the Murcians dancing their *seguidillas boleras*⁹¹ – and in the ending *seguidillas* of Rosales's *tonadilla El valenciano* (1775-1777)⁹². Notably, the latter example, far from realistic, aligns more closely with conventional associations of rural life – distinct from the Madrid region⁹³.

However, it is quite striking that some Valencians in *tonadillas* are presented with *seguidillas*⁹⁴. The portrayal of Valencians through *seguidillas* highlights the previously mentioned connection between Valencians and the *bolero* style, in contrast to what appears in the *tonadillas* about Catalans, Majorcans or Galicians. Moreover, it is believed that the *majo* was the product of the diverse lower-class Madrid populace, resulting from a synthesis of elements from the original substratum and influences brought by varied immigration, including Valencian, as Mesonero Romanos notes:

They contributed to shaping in the *manolos* [or *majos*] of Madrid a distinct character, an original and highly unique type, though composed of Andalusian charm and swagger, Valencian liveliness, and Castilian seriousness and dignity.⁹⁵

In brief, the *majos* embodied characteristics closely associated primarily with the southern half

88. Francisco Sánchez-Blanco, *La Ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, CSIC, Madrid 2007, pp. 221-222. In fact, these representations can be seen as the theatrical counterparts to contemporary visual works such as Manuel and Juan de la Cruz' engraving series *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios* (Casa de M. Copin, Madrid 1777), or Antonio Rodríguez, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España* (Librería del Castillo, Madrid 1801).

89. Antonio Eximeno, *Dell'origine*, cit., p. 451.

90. «La parella de fet més estable de la música instrumental valenciana» (Jordi Reig, *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*, Institut Valencià de la Música, Valencia 2011, p. 383).

91. Ramón de la Cruz, *Las provincias españolas unidas por el placer*, cit., f. 9r.

92. Antonio Rosales, *El valenciano*, BHM Mus 144-20; edited in Begoña Lolo – Germán Labrador, *La música en los teatros de Madrid. I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Alpuerto, Madrid 2005, pp. 181-215.

93. Aurèlia Pessarrodona, *Catalans, balears i valencians en "tonadillas" escèniques madrilenyes del segle XVIII*, cit.

94. *Ibidem*.

95. «Fueron parte a formar en los manolos madrileños un carácter marcado, un tipo original y especialísimo, aunque compuesto de la gracia y de la jactancia andaluzas, de la viveza valenciana y de la seriedad y entonamiento castellanos» (Ramón de Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles de esta villa*, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, Madrid 1881, vol. II, p. 25).

of the Peninsula – Valencia included – which lies within the traditional area of *seguidillas* (fig. 3). Therefore, despite their distinct characteristics, the stereotype of the Valencian – at least through the lens not necessarily realistic of Madrid’s audience – was likely linked to elements typical of Madrilenian *majo*.



Figure 3: Area of distribution of the *seguidillas* according to García Matos⁹⁶.

Conclusions: Martín y Soler, a Valencian emigrant

Through these pages, I explored the possible reasons why *seguidillas boleras* may have been performed onstage first in Vienna rather than in Madrid – or at least so early in the process of their establishment as a distinct genre. Even though a more in-depth study is needed, this exploration has shown that Martín y Soler, in the *seguidillas Cuando l'alba nascente* from the finale of *Una cosa rara*, reflected the latest musical trends in Spain, perhaps with the intention of flattering his patron. However, his own native corporality could play an important role. In fact, like the Valencians of the *tonadillas* and Antonio Eximeno, he was also a migrant – a Valencian who went to seek his fortune first in the capital and later in various European cities. He may have carried with him a Hispanic

96. Manuel García Matos, *Danzas populares de España: Castilla la Nueva, I*, cit., p. 32.

corporeality encompassing both the centrifugal identity of his Valencian origins and the centripetal one. For this reason, Martín y Soler could present the Viennese audience with an image of Spanish stereotypes, filtered through a particularly realistic and embodied lens.

This article represents merely a first approach to the topic. The exploration has been carried out through the lens of contemporary stereotypes within Spain, epitomized by those prevalent in Madrid. Future research could turn to Valencian and other Levantine sources, as well as to perceptions of Spain from abroad – an avenue of inquiry that I strongly encourage.

Elena Randi

Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico

Desidero iniziare con un ringraziamento postumo e affettuoso ad Anna Laura Bellina, che, prima di andarsene, ha rivisto la versione per l'oralità di questo mio articolo, come aveva fatto precedentemente decine di volte per altri miei contributi. Dei suoi consigli precisi, attenti e acuti sento ora fortissima la mancanza. Va da sé che di tutti gli errori che posso aver aggiunto successivamente al suo controllo sono totalmente responsabile.

I balletti "classici" ottocenteschi oggi nel repertorio dei grandi teatri (*Giselle*, *Il Lago dei cigni*, *Coppelia* ecc.) sono proposti come l'esatta (o quasi) versione di quelli messi in scena alla data di creazione. In realtà, nel tempo si sono modificati, con aggiunte, tagli, variazioni, la maggior parte dei quali oggi non si sa né quali siano né quando siano stati introdotti. La ragione principale è che nei secoli sono state create diverse tipologie di notazione della danza, ma nessuna ha attecchito, sicché interpreti, coreografi e studiosi del settore non le conoscono quasi mai, e ciò ha comportato che la trasmissione dei balletti sia avvenuta per via orale, da *maître* ad artista giovane, e dunque, nel corso degli anni, le coreografie si siano modificate in modo consistente.

Esistono molteplici tentativi scenici di ricostruire secondo criteri filologici i capolavori del passato precedenti l'invenzione (o, comunque, l'uso abituale) della ripresa dal vivo. Si possono ricordare almeno la *Sylphide* o la *Giselle* di Pierre Lacotte dati negli anni Settanta del Novecento, *La Bella addormentata* o *La Baiadera* di Sergej Vicharev, i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Il Lago dei cigni* o *l'Arlequinade*, tutti splendidi sotto il profilo artistico. Ma nessuno ha giustificato per iscritto le proprie scelte, che quindi risultano sfuggenti, e le messinscene non utilizzabili per indagini successive dello stesso spettacolo di danza, sicché gli studiosi devono sempre ricominciare da zero le ricerche e il pubblico "comune" non può accrescere in modo serio e affidabile la propria conoscenza del patrimonio culturale coreico. Quand'anche qualcuno ha restituito in cartaceo un balletto, non

ha mai spiegato, secondo i solidi principi dell'ecdotica, le ragioni delle scelte operate. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla trascrizione su carta della *Giselle* di Lacotte pubblicata dal coreografo in «L'Avant-Scène Ballet-Danse» nel 1980¹, o alle riproduzioni dei lavori di August Bournonville pubblicate da Knud Arne Jürgensen, peraltro meritevolissime, ma alle quali manca l'apparato critico². O ancora, sia pure per coreografie non classiche del primo Novecento, alla restituzione in cartaceo della ricostruzione della *Sagra della primavera* nižinskiana realizzata da Millicent Hodson³ e al *Pomeriggio di un fauno*, ancora di Nižinskij, riportato alla luce da Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, dando alle stampe i risultati in un volume nel 1991⁴.

Non esiste, del resto, un'edizione critica coreica.

Tale circostanza comporta uno stato di fatto assai critico, e cioè che non solo lo studioso di danza esamina prodotti che non ha mai visto, ma, in più, lo spettatore assiste a spettacoli che ritiene «archeologici» (nel senso più positivo del termine) e che tali, invece, non sono. Sarebbe come se di Leonardo il pubblico (comune o specializzato) non conoscesse né la *Gioconda* né *L'ultima cena* né alcun'altra opera, se non in copie più o meno approssimative o la cui affidabilità, quanto meno, non è verificabile. È qualcosa di molto più radicale rispetto alla musica: i musicisti/musicologi possono avere dei dubbi sull'interpretazione, sull'intensità o a volte persino sul ritmo di una sequenza sonora, ma partono comunque da un testo musicale fissato per iscritto; i danzatori/storici della danza non studiano una partitura perché manca una notazione compresa da tutti: lavorano su una messinscena che è stata modificata più volte nel corso dei secoli, e che dunque ha poco a che fare con l'archetipo. Raramente, inoltre, si è tentato di proporre, confrontandole, più versioni di uno stesso titolo, al fine di individuare le varianti che via via si sono introdotte con l'avanzare del tempo⁵.

Negli ultimi dieci o dodici anni ho concepito un'edizione critica del balletto, ideata, nella fattispecie, per il balletto classico (di repertorio) ottocentesco⁶. È chiaro che il prototipo potrà essere

1. Pierre Lacotte, *Commentaire chorégraphique* [a *Giselle*], in «L'Avant-Scène Ballet-Danse», n. 1, janvier-mars 1980, pp. 31-57.

2. Cfr., a titolo esemplificativo, Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875: twenty-four unknown dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995.

3. Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Pendragon Press, New York 1996.

4. Ann Hutchinson Guest (editor), *Nijinsky's "Faune" Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score "L'Après-midi d'un Faune" and His Dance Notation System, Revealed*, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia 1991.

5. Questo è stato proposto da Knud Arne Jürgensen in riferimento ad alcune coreografie di Bournonville. Cfr., per esempio, i volumi già citati.

6. Cfr. almeno Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 4, 2020, pp. 755-771; Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 145-159. Un primo tentativo, relativo all'avanguardia storica, su cui in seguito si sono compiuti vari aggiustamenti, si trova in Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 78, 2018, pp. 73-90. Si veda anche: Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa*

impiegato anche per altre tipologie di danza, ma dovrà essere adattato in base alle caratteristiche di quelle tipologie e ad altri aspetti, come del resto avviene nel campo della letteratura e della musica.

Le fasi dell'elaborazione dell'edizione critica coreica sono le stesse utilizzate da queste ultime discipline⁷: *recensio*, verifica delle relazioni fra i testimoni (quando ve ne sia più d'uno), *interpretatio*, *emendatio*, solo che le criticità connesse alle varie tappe del percorso di *restitutio textus* divergono in parte rispetto agli altri ambiti; ma non illustrerò qui tali difformità. Tengo a sottolineare, invece, che la *recensio* per il balletto ottocentesco è particolarmente complicata e in parte frutto della fortuna, in quanto i testimoni coreici e musicali, più spesso di quelli letterari, possono trovarsi in parti del mondo molto distanti tra loro: in Europa, in America o in Australia. Le arti che non presuppongono il linguaggio verbale, infatti, sono comprensibili in qualunque parte del mondo, e nell'Ottocento i viaggi diventano molto più agevoli di prima, sicché i grandi danzatori, i musicisti e i cantanti compiono *tournées* mondiali con una certa frequenza.

Il prodotto finale di un'edizione critica coreica deve contenere, come minimo, l'introduzione, la trascrizione critica dell'opera prescelta (o, più precisamente, del testo musicale e del testo coreico incolonnati o rapportati in qualche modo al fine di indicarne la connessione), la traduzione della danza in linguaggio verbale e l'apparato critico-filologico. In particolare, la trascrizione critica, cioè il testo vero e proprio, riguarderà una coreografia fra quelle di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica e che non sia più nel repertorio di nessun teatro, oppure lo sia, ma in versioni alterate rispetto alla messinscena che si intende riportare alla luce.

Un paio di precisazioni. 1. Relativamente ad ogni porzione coreografica della trascrizione, nell'apparato, sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite, occorre spiegare il motivo per il quale si è adottata una certa soluzione. 2. La traduzione in linguaggio verbale della coreografia, a mio parere, è indispensabile dal momento che, come anticipato, quasi nessuno conosce una qualche notazione della danza; altrimenti, l'edizione critica risulterebbe comprensibile solo ad un numero

(1894), in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 183-241.

7. Una bibliografia esaustiva dell'ecdotica letteraria pretenderebbe uno spazio troppo consistente, sicché rinvio ad una sorta di bibliografia (molto) ragionata: Paola Italia – Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, pp. 17-37. Per il settore musicale, si possono consultare: Georg Feder, *Musikphilologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987 (ed. it. *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, traduzione di Giovanni Di Stefano, revisione di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna 1992); Maria Caraci Vela (a cura di), *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, LIM, Lucca 1995; James Grier, *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996; Marina Toffetti (a cura di), *Edizioni moderne di musica antica. Sei letture critiche*, LIM, Lucca 1997; Stefano Campagnolo (a cura di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, LIM, Lucca 2000; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I (*Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*), LIM, Lucca 2005 (trad. ingl. *Musical Philology. Institutions, History, and Critical Approaches*, vol. I (*Historical and Methodological Fundamentals of Musical Philology*), ETS, Pisa 2015); vol. II (*Approfondimenti*), LIM, Lucca 2009; vol. III (*Antologia di contributi filologici*), LIM, Lucca 2013; Marina Toffetti, *Introduzione alla filologia musicale. Con un'antologia di letture*, LIM SEdM, Roma-Lucca 2022 (trad. ingl. *An Introduction to Music Philology. With Case Studies*, LIM SEdM, Lucca-Roma 2024).

molto ridotto di fruitori.

Tra i numerosi problemi che lo strumento inventato comporta, non irrilevante è quello relativo al testo musicale di riferimento e alla sua relazione con il testo coreico.

Col gruppo di ricerca di Filologia della Danza dell'Università di Bologna⁸ finora abbiamo analizzato fondamentalmente due tipologie di notazione: la prima è quella concepita da Henri Justamant, relativamente intuitiva da decrittare, benché il lavoro di interpretazione di quanto scritto non sia irrisorio. Di Justamant, che ha usato la sua modalità trascrittiva non solo per restituire le proprie coreografie, ma anche quelle di altri coreografi, abbiamo individuato alcune decine di partiture coreiche, pressoché mai studiate, per quanto a mia conoscenza. Ne abbiamo esaminata qualcuna e, con particolare attenzione, quella di *Giselle*⁹.

Abbiamo approfondito inoltre la complicata notazione inventata da Vladimir Stepanov nella seconda metà dell'Ottocento e utilizzata in Russia per un importante progetto di trascrizione dei capolavori messi in scena all'epoca nei teatri imperiali, capolavori non solo russi ma anche italiani e francesi (San Pietroburgo e Mosca erano sedi importanti anche perché gli zar pagavano profumatamente gli artisti)¹⁰.

Nelle partiture coreiche di Justamant non è inserito il testo musicale perché il maestro francese e i suoi allievi sapevano quale fosse utilizzato in scena. Questa lacuna, però, complica notevolmente il processo di ricostruzione. Com'è noto, infatti, nel balletto la musica cambia nel corso del tempo, dal momento che ogni nuova messinscena, realizzata da nuovi coreografi, può aggiungere musiche talvolta di compositori diversi dal primo, può tagliare delle sezioni, ecc. Ad esempio, in *Giselle* la partitura originaria è di Adolphe Adam, ma, nell'arco di due secoli, vengono aggiunti brani di Friedrich Burgmüller, di Ludwig Minkus, di Riccardo Drigo e ne vengono cassati altri. Prima di tutto si deve quindi cercare di capire a che testo musicale si affidi la trascrizione coreica, e per la verità, non è frequentissimo che ci si riesca con precisione. È chiaro che la ricerca storica diventa fondamentale per orientarsi. Scoprire, per esempio, a che anno risalga una partitura coreica, di che messinscena sia la trascrizione, chi sia il revisore della coreografia di quella rappresentazione, in che teatro sia stata data e così via, ci indirizza verso il manoscritto o la stampa musicale meno lontano fra i molti talvolta esistenti (dei quali, anche, occorre definire data, luogo di esecuzione, estensore, ecc.). Solo una volta

8. Cfr. <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it>.

9. *Mise en scène de giselle, Par M^r Justamant*, manoscritto della partitura coreica conservato nel Tanzmuseum del Deutsches Tanzarchiv di Colonia, collocazione: TIS 52915. Oggi il manoscritto è stampato in copia fac-simile, a cura di Frank-Manuel Peter, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2008, col titolo di *Giselle ou Les Wilis. Ballet Fantastique en deux actes*.

10. Cfr. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann, Paris 1892. Per il momento, della notazione Bournonville nel nostro gruppo di ricerca si sta occupando Rita Maria Fabris.

appurate tali informazioni, si potrà scegliere il testimone musicale più prossimo alla trascrizione coreica di cui si intende curare l'edizione critica.

L'ideale è trovare il *répétiteur* usato per la messinscena di cui la partitura di danza è una documentazione. Per chiarezza va forse ricordato che si tratta del testo musicale (di solito nell'Ottocento una riduzione per violino) utilizzato durante le prove di un balletto, sul quale vengono apportate le correzioni ritenute via via necessarie durante l'attività preparatoria allo spettacolo (lavorare sempre con tutta l'orchestra durante le *répétitions* sarebbe risultato disagiabile, oltretutto molto costoso: gli strumentisti al completo arrivano solo uno o due giorni prima del debutto). In pratica, il *répétiteur* riporta la musica realmente impiegata in una determinata messinscena, mentre la versione a stampa non è quasi mai identica a quella effettivamente suonata a teatro. Nell'Ottocento succede anche che i *répétiteurs* (fig. 1) vengano copiati e vi si scrivano, fra i pentagrammi, le azioni compiute dai danzatori a teatro¹¹ (in rosso nell'immagine). Questi specifici manoscritti, quanto mai preziosi, venivano venduti ai teatri stranieri e/o di provincia come strumento per poter rappresentare un balletto di successo così com'era stato offerto nelle grandi capitali dello spettacolo, in particolare a Parigi. Laddove si sia conservato, il *répétiteur*, nell'edizione critica, va messo in relazione con la partitura coreica. In assenza di un testimone perfettamente corrispondente, sarà opportuno approssimarsi il più possibile, con una serie di congetture, al testo musicale usato per la messinscena del balletto della cui coreografia resta la trascrizione.

Il modello di trascrizione concepito da Justamant non è particolarmente complesso (fig. 2). L'autore usa disegni che riproducono le posizioni degli interpreti in scena, seguiti da parole che descrivono la coreografia danzata e/o mimata. Su una colonna di destra, inserisce il numero delle battute corrispondenti ad una certa sequenza motoria, come spiega lui stesso in una sorta di libretto di istruzioni¹². Per esempio, alla c. 154 della partitura coreica di *Giselle* si trova la variazione di Zulmé, e questa prevede: doppio *sissonne* e *piqué* in punta alla seconda in due battute; stessi passi dall'altro lato ancora in due battute; ripetere tutto, ovviamente in quattro battute. Questo passaggio deve corrispondere, secondo la nostra ricostruzione, alle prime battute di quello che nel *répétiteur* conservato a San Pietroburgo è definito primo tempo del N. 7 del secondo atto. In altri termini, una volta identificato il testimone musicale di riferimento, si possono mettere in relazione almeno il frammento sonoro e la sequenza cinetica. In certi casi le partiture coreiche Justamant ci vengono incontro, in quanto, per lo meno, precisano il movimento musicale (Adagio, Moderato ecc.) a cui un certo pezzo coreografico si riferisce. In casi meno fortunati, come *Giselle*, non è presente neanche questo punto d'appoggio, e

11. Sull'argomento, cfr. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D. dissertation, New York University, New York 2008.

12. *Mise en scène de giselle, Par M^r Justamant*, cit., p. 2.

dunque risulta ancora più arduo formulare delle congetture. Ad esempio, nella fig. 2, tratta appunto dalla trascrizione di *Giselle*, si osserva che Justamant si limita a disegnare in alto a destra una chiave di violino seguita da un pentagramma di piccole dimensioni per segnalare che in quel punto il movimento musicale cambia, e lo studioso deve indovinare, incrociando vari documenti e informazioni, quale inizi in quel punto. Lo si capisce in quanto in altre partiture coreiche Justamant nel micro-pentagramma scrive Adagio o Moderato o Allegretto. In questa partitura, evidentemente avrebbe dovuto scriverlo ma poi, sfortunatamente, per qualche motivo non l'ha più fatto.

Che informazioni mancano nella trascrizione coreica Justamant? Talora non sono indicati i movimenti degli arti superiori; a volte non è chiaro con quale gamba (destra o sinistra) si compiano i passi; ma soprattutto ora interessa la questione musicale: secondo quali tempi di danza si eseguono i passi?

Occorre precisare una questione che i non specialisti solitamente trovano assai bizzarra, ma che per i danzatori è semplicissima e molto pratica. Non si tratta di una regola assoluta, ma molto spesso è così, almeno per la maggior parte dei tempi musicali, soprattutto binari. Per indicare la durata di esecuzione di ogni loro movimento, i ballerini sono soliti attribuire al valore di ogni durata musicale una specifica quantità di tempo di danza corrispondente. La durata del suono corrispondente alla minima per lo più equivale a due tempi, quindi si conterà “un-due”; quella corrispondente a una semiminima coincide con un tempo, quindi si tradurrà con “uno”; una croma vale mezzo tempo, quindi sarà restituita da “u-”. Spesso, peraltro, i ballerini fanno questo ad orecchio, senza avere consapevolezza teorica della correlazione dei tempi di danza che usano con il valore della musica. Dopo di che, sono soliti contare da uno a otto e poi ricominciare da uno, a prescindere dall'organizzazione metrica del brano. Ad ogni numero o a più numeri il coreografo colloca uno o più passi e così l'esecutore può memorizzare facilmente la corrispondenza di ciascuno dei suoi movimenti con la musica, senza che mai questa correlazione si alteri.

Nella notazione Justamant non sono indicati i tempi di danza né, in alternativa, la correlazione tra il valore delle note musicali e i singoli movimenti dei ballerini, sicché il curatore dell'edizione critica può compiere una serie di congetture in base alla verosimile corrispondenza fra la chiusura delle frasi musicali e delle sequenze coreiche, ai motivi che si ripetono nei due linguaggi, ecc., per poter individuare, almeno in modo ipotetico, i tempi di danza.

Il numero di battute, peraltro, viene inserito da Justamant solo per le parti danzate; nelle sezioni mimate non le indica mai, per cui l'unico modo per capire come mettere in relazione, almeno in modo approssimativo, azione mimata e musica consiste nel confrontare le didascalie del *répétiteur* (sempre che si sia preservato) con le descrizioni della partitura coreica Justamant (fig. 3).

Della quarantina di partiture in notazione Stepanov esistenti, il gruppo di Filologia della Danza

ne ha esaminate con particolare cura tre: *Le Réveil de Flore* di Marius Petipa e Riccardo Drigo (1894)¹³, di cui Marco Argentina sta perfezionando l'edizione critica (fig. 4), l'*Arlequinade* degli stessi autori (1900)¹⁴, di cui stanno curando l'edizione critica Stefania Onesti, Matteo Ferraresso, Silvia Zanta e Caterina Piccione, e la versione di *Giselle* rivista da Petipa nel 1903¹⁵ (compositore Adolphe Adam, con aggiunte presumibilmente di Burgmüller, Minkus e Drigo), alla cui edizione critica stiamo lavorando Silvia Zanta ed io.

La partitura coreica del *Réveil de Flore* è una bella copia, in cui i testi relativi alla danza e alla musica sono compresenti e messi in chiara relazione (fig. 5). Il dettato musicale è una riduzione probabilmente per un violino (nell'immagine è il rigo singolo in cima), un dato spiegabile con l'abitudine al tempo diffusa di provare proprio con un violino, e non già con il pianoforte, come avviene oggi. Nello specifico, ogni segno convenzionale della notazione Stepanov spiega che movimento compia una gamba, un braccio, il torso o la testa. Più precisamente, i quattro righi più in basso indicano i movimenti e le posizioni degli arti inferiori, mentre i tre di mezzo mostrano i gesti degli arti superiori e i due più in alto, le azioni del busto e del capo. Essendo questi segni piuttosto simili alle note musicali, è relativamente facile incolonnarli ad esse. I riquadri a fianco indicano gli spostamenti dei danzatori nello spazio. Desidero ribadire che il nostro prototipo di edizione critica coreica prevede la traduzione della trascrizione in notazione Stepanov anche in linguaggio verbale perché, altrimenti, il lavoro sarebbe incomprensibile ai più (la traduzione è collocata nella pagina a fronte della trascrizione).

Data la semplificazione della linea musicale offerta nel manoscritto della partitura coreica del *Réveil de Flore*, si è scelto di non utilizzare quest'ultima all'interno dell'edizione critica, e di adottare, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann datata 1914, l'unica a stampa esistente per intero, per quanto a mia conoscenza¹⁶. La sua pubblicazione risale ad un momento piuttosto

13. Nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, alla collocazione MS Thr 245, (45), è conservato il manoscritto della partitura coreica completa in notazione Stepanov del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*). Il testimone è anonimo e non è datato, ma è verosimile sia stato steso da Aleksandr Gorskij (o da un suo allievo) nel 1897, come dimostra Marco Argentina nella sua tesi di dottorato: Marco Argentina, *Un prototipo di edizione critica per la danza: "Le Réveil de Flore" di Marius Petipa*, Università degli Studi di Padova, 2023, vol. II, p. 4.

14. La partitura coreografica manoscritta in notazione Stepanov dell'*Arlecchinata*, con il titolo russo *Arlekinada*, tradotto in inglese da mano più tarda (*Harlequinade*), è conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, senza data (ma scritta in periodi diversi, compresi fra il 1900 e il 1914); collocazione MS Thr 245, (52). Mano sconosciuta. Cfr. anche Matteo Ferraresso, *Dalla scrittura alla lettura della danza. L'edizione critica coreica della "Berceuse" dai "Millions d'Arlequin" di Petipa-Drigo*, tesi magistrale in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, Università degli Studi di Padova, 2023-2024, in particolare pp. 131-132. Matteo Ferraresso dimostra che Aleksandra Konstantinova, allieva di Sergeev e successivamente membro dei Ballets Russes, ha trascritto almeno la variazione della *Berceuse* dell'*Arlequinade* di Petipa-Drigo.

15. *Giselle*, partitura coreica manoscritta in notazione Stepanov conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, collocazione MS Thr 245, (2), [s.d.] (ma 1901-1904). Il testimone trascrive la coreografia nell'ultima versione realizzata da Marius Petipa.

16. [Riccardo Drigo], *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Jvanow [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l'occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande*

distante dalla *première* dello spettacolo. Le ragioni che hanno indotto a compiere questa scelta sono due: in primis, il fatto che le note della linea melodica semplificata offerta nella partitura coreica del *Réveil de Flore* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune lievi varianti; in secondo luogo, per quanto meno completa della partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte è comunque più completa della linea melodica offerta nella partitura coreica, dato che si inquadrano molto meglio l'armonia di riferimento e l'accompagnamento orchestrale. Tralascio altre considerazioni che si potrebbero compiere esaminando la parte per pianoforte conduttore di tre numeri del *Réveil de Flore* conservata nel fondo Drigo di Padova, manoscritta e autografa, scoperta da chi scrive nell'archivio dell'editore Michele Armelin¹⁷.

Comunque sia, nel caso del *Réveil de Flore* si può contare su un testimone completo e pulito.

Per gli altri due campioni attualmente in fase di studio – *Arlequinade* e *Giselle* – si dispone, invece, di partiture coreiche in brutta, anzi bruttissima copia, e che non contemplano la trascrizione della musica (*Giselle*, fig. 6). Nel corso di ricerche complesse, si sono individuati come testi musicali sufficientemente prossimi alla versione scenica di cui le trascrizioni Stepanov sono testimoni, rispettivamente il *répétiteur* dell'*Arlequinade* (o *Les millions d'Arlequin*) conservato nell'archivio Armelin di Padova senza data (ma forse risalente al 1902 o al 1903)¹⁸ – da Drigo portato in Italia da San Pietroburgo con ogni probabilità al ritorno definitivo in patria in seguito alla Rivoluzione o in un'annata precedente, in occasione di una delle vacanze estive – e, nel caso di *Giselle*, la riduzione per pianoforte a stampa con interventi a mano di Nikolaj Sergeev, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library di Harvard¹⁹.

Nelle partiture coreiche manoscritte di *Arlequinade* e di *Giselle* (versione Petipa), per orientare la lettura, sono indicati i movimenti musicali, la misura e il numero. Per esempio, si legge N. 1, Andante sostenuto, 3/4 (*Arlequinade*, fig. 7). Oppure: N. 2, Allegretto, 2/4. Ovviamente simili anno-

Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains, Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann, Leipzig [1914].

17. Nella scatola 10, busta 32 dell'Archivio di Michele Armelin di Padova, Fondo Riccardo Drigo, sono presenti la parte per pianoforte conduttore e le parti orchestrali, manoscritti e autografi di Drigo, di tre numeri del *Réveil de Flore*, ovvero: 1. *Nokturn* [Notturmo], 2. *Gavot Pičikato* [Gavotte Pizzicato] e 3. *Galop* [Galop].

18. *Répétiteur* manoscritto dei *Millions d'Arlequin* conservato a Padova, Archivio di Michele Armelin, Fondo Riccardo Drigo, scatola 10, busta 57. Nella prima facciata della prima carta è riportato a penna: «Ballett [sic]. / 'Les millions d'Arlequin'. R. Drigo. / Répétiteur [sic]». Ora è pubblicata una versione anastatica: Riccardo Drigo, *Les Millions d'Arléquin. Ballet en deux Actes de Marius Petipa. Répétiteur*, Edizione fac-simile, Introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022. Sulle problematiche relative alla datazione, cfr. l'*Introduzione* all'edizione fac-simile.

19. *Giselle ou Les Wilis, Ballet Pantomime en 2 actes de MM de St. Georges, Théophile Gautier et Corali. Musique de Adolphe Adam. Représenté pour la 1^{re} fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 28 juin 1841*, Le Boulch, Paris [s.d.]. A stampa, firmato da Nikolaj Sergeev e con tagli e aggiunte a mano dello stesso autore. Conservato nella Sergeev Collection, Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione Ms Thr 245, (5). Se questa riduzione va connessa alla partitura coreica di Harvard è perché si tratta di testimoni che Sergeev, scappando dalla Russia all'epoca della Rivoluzione, porta con sé e utilizza in seguito per rimontare *Giselle* a Parigi, Riga e Londra: utilizza l'uno per la coreografia e l'altro per la musica, sicché devono essere in accordo.


tazioni risultano insufficienti ai fini della ricostruzione. Quando ho cominciato ad esaminare queste partiture coreiche, mi pareva che nessun altro riferimento alla musica fosse riscontrabile. Dopo mesi di disamine, mi sono resa conto che riuscivo a comprendere quasi tutto quel che era scritto, ma non sapevo attribuire un senso ad un numero che si trovava nell'angolo sinistro in basso (o, meno frequentemente, destro) dei riquadri relativi agli spostamenti dei danzatori, numero su cui i due manuali di notazione Stepanov esistenti²⁰ tacevano (fig. 8). Infine ho scoperto e ho potuto dimostrare che si tratta della quantità di battute in cui si eseguivano quegli spostamenti. Compiendo alcuni calcoli, è possibile appurare la relazione tra le sequenze coreografiche e il relativo frammento musicale. Benché spesso non si riescano a trovare con certezza le corrispondenze puntuali tra nota o accordo e passo di danza, di frequente si arrivano a formulare ipotesi molto verosimili.

Una volta conclusa questa operazione, occorre trascrivere, per quanto i testimoni lo consentano, la relazione musica-danza nell'edizione critica. Come esemplificato nelle figg. 9 (*Arlequinade*) e 10 (*Giselle*), ho scelto di seguire il criterio dell'incolonnamento dei segni relativi all'una e all'altra arte suggerito da Stepanov stesso nelle partiture coreiche originali contenenti anche il testo musicale, quali *Flora*.


Dopo tanti anni di prove, di errori, di sperimentazioni, di meditazioni, di appassionanti confronti con studiosi di settori limitrofi, di critiche incertezze e di risoluzioni, finalmente la prima edizione critica coreica sta per essere pubblicata.

20. Oltre al già citato manuale pubblicato da Stepanov, cfr. Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviežnij čelovečeskago tela po sistemě artista imperatorskich S. Peterburgskich Teatrov V.I. Stepanova*, Imperatorskago S. Peterburgskago Teatral'nago. Učilišča, [Sankt-Peterburg 1899]; Aleksandr Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, Vypusk I, Izdanie Imperatorskago S.P.B. Teatral'nago učilišča, [Sankt-Peterburg] 1899. Entrambi i testi sono editi in inglese da Roland John Wiley nel 1978 in un unico volume, *Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body. II. Choreography. Examples for Study*, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978.


ensemble




Tous deux partant du pied gauche fort, coupé dessous
un balonné, un briser en avant, un jété en avant
ensemble devant. elle fait un temps en avant sur



le pied droit en attitude il l'enlève (des qu'elle
est tombée) coupé dessous, relevé sur l'attelle
gauche



et arabesque en détournant par la gauche vivement. 4.
même pas et figure de l'autre pied. 4.



(La Danseuse seule)
partant du pied gauche elle fait, pas de bouée
dessus-dessous en face, une glissade faillie dessus, assemblée 2
derrière, deux échappés sur les orteils, 2
même pas deux fois encore, et pirouette sur le 6.
coud-pied.

Le Danseur seul continue jusqu'à 20.
la fin de l'allegro.

Figura 2. Da *Mise en scène de giselle*, Par M^r Justamant, partitura coreica manoscritta conservata nel Tanzmuseum del Deutsches Tanzarchiv di Colonia, collocazione: TIS 52915.

sf Entra Hilarion e dice: "Nessuno mi vede."
 Guarda sf da tutti i lati e ripete
 ancora: "Nessuno mi vede"

Hilarion

les bras croisé et l'air rêveur entre et vas au pied de la montagne

Hilarion

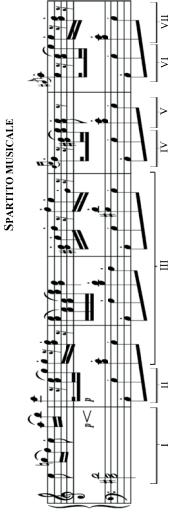
con le braccia incrociate e l'aria sognatrice entra e va ai piedi della montagna.

il regarde s'éloigner les paysans, puis tourne ses regard vers la maison de Giselle il s'en approche en jetant un soupir.

Guarda i contadini allontanarsi, poi gira lo sguardo verso la casa di Giselle. Vi si avvicina facendo un sospiro.

Figura 3. Dall'edizione critica di *Giselle*, versione Coralli-Adam, a cura di Elena Randi e Silvia Zanta, in corso di elaborazione.

SPARTITO MUSICALE



PARTITURA COREICA



SILVANI ♀ [2/4]

I – IV	I Silvani fanno il loro ingresso in scena dall'ultima quinta di sinistra in I TEMPO [uno] verosimilmente con una piccola corsa, tenendo, ciascuno, con entrambe le mani un triangolo, che presumibilmente simuleranno di suonare durante tutta la loro danza. A questo punto, i Silvani percorrono lungo la diagonale destra il tracciato indicato dal grafico B, ciascuno dal proprio punto a al proprio punto b, arrivando cioè vicino al centro del palcoscenico, rivolti ancora in diagonale destra.
I	Una volta entrati in scena, i tre ballerini fanno un salto in questo modo: partendo in effacé, con la gamba sinistra in un piccolo demi-plié, la gamba destra in retiré avanti, le braccia in prima posizione, con flessione dei gomiti accentuata, la testa e il busto eretti [due] 1/2 TEMPO; saltano avanzando, sempre in effacé, con la gamba destra che fa développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée [e] 1/2 TEMPO.
II	Al termine del salto, i Silvani tornano nella posizione precedente ad esso, cioè in retiré in effacé in plié [tre] 1/2 TEMPO. Subito dopo, saltando con la gamba sinistra e avanzando, i Silvani, che sono sempre in effacé, fanno développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée con la gamba destra [e] 1/2 TEMPO.
III	Si ripete ancora per altre cinque volte il salto descritto in II con la stessa gamba e nella stessa direzione [quattro – otto] [TUTTO IN 5 TEMPI].
IV	Si atterra dall'ultimo salto come di consueto in effacé, con la gamba sinistra in un piccolo demi-plié e la destra in retiré avanti [uno]. Mantenendo il corpo rivolto verso la diagonale destra, la gamba sinistra stende, mentre la destra chiude in prima posizione, e immediatamente la sinistra va sur le cou-de-pied embracé [e] 1/2 TEMPO. Tutto il resto del corpo rimane invariato (braccia in prima posizione, con flessione dei gomiti accentuata, testa e busto eretti).
V, p. VII, 39 – II, p. VII, 41	I Silvani percorrono lungo la diagonale sinistra il tracciato indicato dal grafico B, ciascuno dal proprio punto b al proprio punto c, arrivando cioè vicino all'angolo sinistro del proscenio, rivolti ancora in diagonale sinistra.
V	Non appena ha ruotato verso sinistra fino in diagonale sinistra, la gamba sinistra chiude in prima posizione [due-]; immediatamente, la destra fa un piccolo demi-plié, mentre la sinistra torna sur le cou-de-pied embracé [e-] [TUTTO IN 1/2 TEMPO]. Dopo di che, avanzando, si esegue un salto, sempre in effacé, con la gamba sinistra che fa développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée [e] 1/2 TEMPO.
VI	Salto dal quale si atterra con la gamba destra in un piccolo demi-plié e la sinistra in retiré avanti in effacé in plié [tre] 1/2 TEMPO. Subito dopo, saltando con la gamba destra e avanzando, i Silvani, che sono sempre in effacé, fanno développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée con la gamba sinistra [e] 1/2 TEMPO.
VII	Si ripete ancora per [continua]

I' BACCANTI ♀ [2/4]

I	[segue] e il salto con la gamba sinistra, durante il quale la destra stende e fa un demi grand-vond de jambe en l'air en dehors fino alla seconda a 45° [IX di p. VII, 39] [uno – due].
---	---

VII, 40

Figura 4. Dall'edizione critica del *Réveil de Flore* di Petipa-Drigo, a cura di Marco Argentina, in corso di revisione.

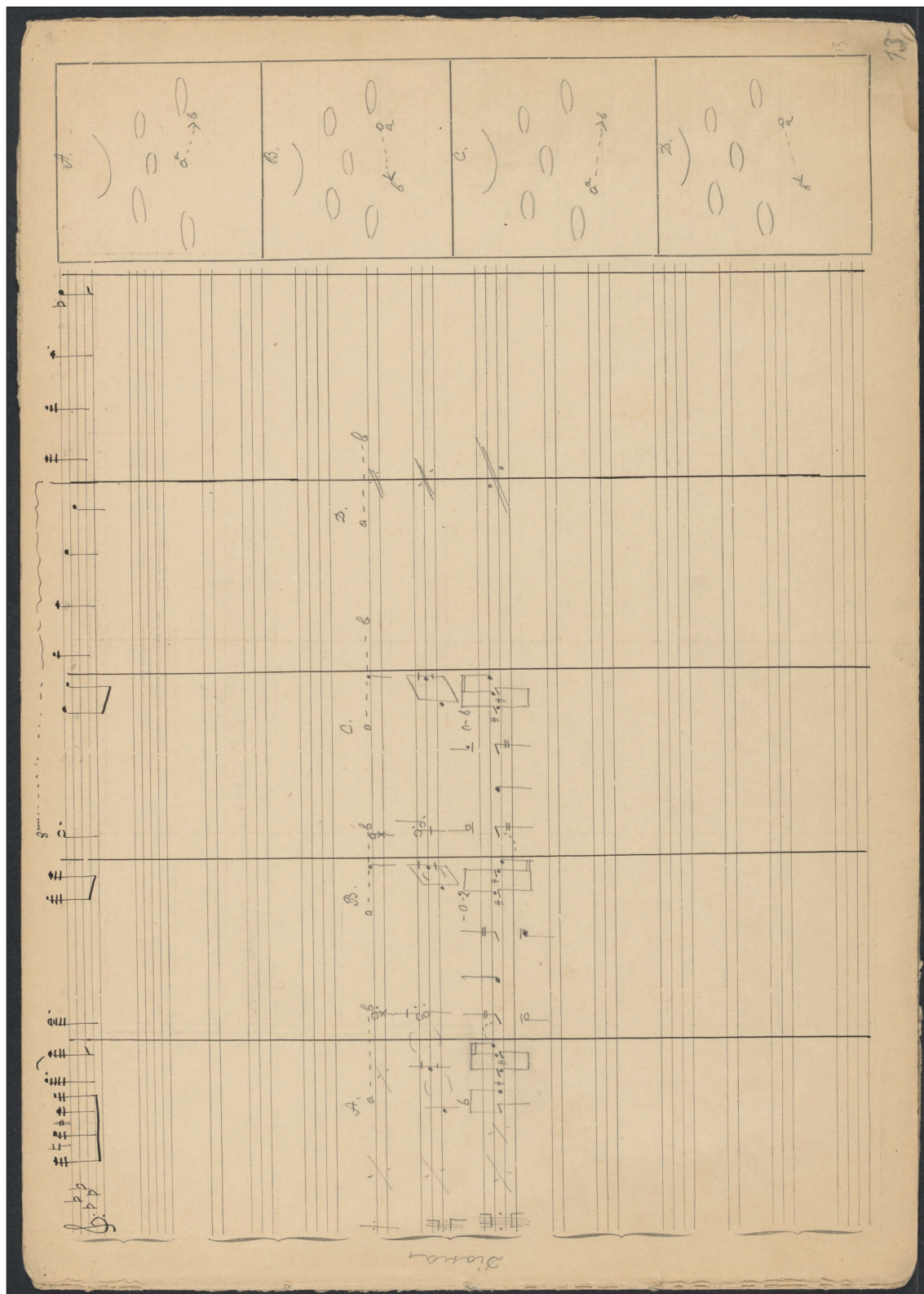


Figura 5. Dal manoscritto della partitura coreica completa in notazione Stepanov del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*) di Petipa-Drigo, conservato nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, (45). Anonimo e senza data (ma 1897).

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two columns. The left column is headed "Op. 92" and "Ballet", with a time signature of 2/4. The right column is headed "Kopetskiy". The score is written in Stepanov notation, which uses circles and lines to represent musical notes and rests. The lyrics are written in Cyrillic script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Figura 6. Dal manoscritto della partitura coreica completa di *Giselle* nella versione di Marius Petipa in notazione Stepanov, conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, collocazione MS Thr 245, (2), senza data (ma 1901-1904).

№ 3. (14 imp. no penem.)

дефокан дрыг.
дрыг. погрыг

o x o x o x o x o x o x o x

↓ ↓

4 мот

4 мот

5

Figura 8. Dalla partitura coreica manoscritta di *Arlequinade* di Petipa-Drigo in notazione Stepanov, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, senza data (ma scritta in periodi diversi, fra il 1900 e il 1914); collocazione MS Thr 245 (52). In alcuni riquadri sono visibili i numeri delle battute in basso a sinistra.

ATTO I – Scena III

Harvard, Sequenza 12, Riquadro 4

HAR., SEQ. 12, RIQ. 4

NOTE DEL CURATORE

Le 8 coppie di danzatori (che sono indicate con il numero romano I), una volta trovate sul proscenio, si dividono in due gruppi aprendosi lateralmente in modo speculare ed eseguono i passi riportati nella partitura sottostante con il numero romano I, spostandosi verso il fondo del palcoscenico come da grafico.
Contemporaneamente, le altre 8 coppie di danzatori (che sono indicate con il numero romano II) si spostano in avanti eseguendo i passi offerti nella partitura sottostante con il simbolo del +.

SPARTITO MUSICALE E PARTITURA COREICA

Gruppo 1

Gruppo 2

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

Misura musicale: 2/4 nella danza (6/8 nella musica)

8 COPPIE DI DANZATORI (= una compagnia di maschere) Gruppo I

Tutta la sequenza che segue vale per le quattro coppie di danzatori che si trovano a destra del palcoscenico. Le quattro coppie di sinistra eseguono la medesima sequenza ma a specchio, ovvero con le gambe opposte.

Battuta 1

Le quattro coppie che stanno sul lato destro del palcoscenico arrivano dagli *chavés* in *efforcé* in quinta posizione, destra avanti, in *relevé* sulla mezza punta. Il tallone della gamba destra poggia a terra e la gamba si piega in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la gamba sinistra sale in *retiré* dietro e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba destra (1/2 TEMPO) e si atterra sulla sinistra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la destra sale in *retiré* dietro e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba

ATTO I – Scena III

Battuta 2

Battuta 3-4

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

Misura musicale: 2/4 per la danza (6/8 per la musica)

8 COPPIE DI DANZATORI (= una compagnia di maschere) Gruppo II

Tutta la sequenza che segue vale per le otto coppie di danzatori posizionate sul fondo del palcoscenico. Partono tutti con la stessa gamba.

Battuta 1

1 danzatori rimangono *en face* per tutta la sequenza.
La gamba sinistra si piega in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la destra esegue un *battement jeté soutenu* in avanti alzandosi a 45° (1 TEMPO). La gamba sinistra esegue un *temps levé* (1/2 TEMPO) e atterra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la gamba destra, in fase di atterraggio, si piega in *attitude* avanti a 45° e resta così per 1 TEMPO.
Si salta nuovamente con la gamba sinistra (1/2 TEMPO).
Si atterra sulla gamba destra in *demi-plié*, mentre la gamba sinistra sale a 45° eseguendo un *battement jeté soutenu* (1/2 TEMPO). Durante l'atterraggio, quindi quando si scambiano le gambe, ci si sposta in avanti.
La gamba destra esegue un *temps levé* (1/2 TEMPO) e atterra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la sinistra, in fase di atterraggio, si piega in *attitude* avanti a 45° (1 TEMPO).
Si ripetono le battute 1 e 2 in maniera identica.

Figura 9. Dall'edizione critica di *Arlequinade* di Petipa-Drigo, a cura di Stefania Onesti, Silvia Zanta e Matteo Ferraresso, in corso di elaborazione.

Figura 10. Dall'edizione critica di *Giselle*, versione Petipa-Adam, a cura di Elena Randi e Silvia Zanta, in corso di elaborazione.

Matilda Ann Butkas Ertz

Aspects of Style, Gesture, Form, and Culture in the Music of Nineteenth-century Ballets

Introduction

This article outlines some methods and findings from interdisciplinary scholarship of ballet music in the nineteenth-century, from the perspective of music and musicology¹. The intention is to summon scholarly interest as well as elucidate beyond the small audience of dance and music scholars for whom this work is already important. This essay connects the many individual threads of my research projects together for the first time, alongside that of other dance-music scholars. The goal is to create a more complete picture of the intertwining and connected nature of topics that have traditionally interested music historians and those of interest to dance music scholars². This article is an expanded version of a round table presentation given for the musicological conference *XXVIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale»* in November 2024, as part of a panel on dance topics.

Contemporary musicologists largely agree that our discipline should be interested in an anthropological historiography, inclusive of the many ways people make and engage with music, rather than a focus on “great” composers only. Musicology as a field has expanded its traditional historiographic boundaries (especially in the past several decades) to also include dance music as more than a “side interest”. Indeed, dance is intrinsic to the study of music’s history. Not only should we include music for dance in a serious way in our scholarship, but musicologists are now engaging with concepts such as embodiment and evidence trails found in oral transmission, both important

1. My sincere gratitude goes to Elena Randi and Elena Cervellati, as well as the conference organizers, for the invitation and generous hospitality. My special thanks to Elena Randi in helping to prepare the Italian translation for the conference presentation.

2. Recently I have begun to compare the Italian ballets that have been my specialty to other regions, theaters, and music. Several other scholars are also moving from individual specific topics to the study of how our work is interconnected. See, for example, Irene Brandenburg – Francesca Falcone – Claudia Jeschke – Bruno Ligore (edited by), *Times of Change. Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, Piretti, Bologna 2022.

frameworks for musicological study of dance.

The most compelling argument for a musicological framework that fully embraces dance, is that its music was (and still is) ubiquitous in popular culture. The musicologist Lawrence Zbikowski wrote of the emergence of the waltz in the nineteenth century: «there was music to accompany the whirl and press of ballroom dance, music that called forth memories of the whirl and press of ballroom dance, and little else in between»³. While the composers of nineteenth century ballet works and ballroom dances alike are largely unknown to today's classical music fans (with the exception of Tchaikovsky's ballets and waltzes by Johann Strauss II), all musicians and audiences of the time engaged with dance music and danced regularly. Indeed, from the perspective of the average nineteenth-century musical consumer, dance figured *more* prominently in their social engagements and lives than the symphonies and string quartets that figure so significantly in the traditional narratives of nineteenth-century music⁴. This is because people at all levels of society danced. Ludwig van Beethoven, upon moving to Vienna, was anxious to find a dancing teacher⁵. The music proliferating from publishing houses, for parlor consumption by the new bourgeois and in the salon, was frequently dance music and often transcribed for piano⁶. The audiences reacted to dance music on a kinesthetic level while also appreciating any intertextual nuance provided by the selection of a particular social (or character) dance, whether it be a signal about class, politics, gender, and so on⁷. The transaction was not one-way, as social dancers tried out some of the moves that they witnessed on the stage. Dance music, thus, must be an important part of any nineteenth-century musical historiography.

Using this historical framing, I will discuss select examples drawn from my research on theatrical dance (ballet), with the goals of demonstrating ballet music's stylistic qualities as they relate to style, gesture, form, context, or meaning. My aim is to show the potential of rich intertextual

3. Lawrence M. Zbikowski, *Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century*, in «Journal of Musicological Research», vol. XXXI, n. 2/3, 2012, p. 147. The waltz is a classic rags-to-riches story of a viral dance moving from the peasants to the palaces of the nobility, causing scandals at first, before becoming eventually associated with high society as it became antiquated. During the nineteenth century, the waltz and other ballroom dances infused all kinds of music that was not actually danced to.

4. Dance music has suffered in historical narratives for many reasons, some of which are explored in: Chantal Stillman Frankenbach, *Disdain for Dance, Disdain for France. Choreophobia in German Musical Modernism*, Ph.D., University of California, Davis 2012.

5. Erica Buurman, *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

6. Just a perusal of Ricordi's publications can help a scholar determine in hindsight the successes of various musical events. Many successful ballets were reduced in their entirety for piano. These and the advertisements for publishers' offerings provide evidence of the ubiquity of dance music in general, and the "hits" from ballets, operas, as well as the music from actual balls.

7. Here I recommend two studies: Eric McKee, *Dance and the Music of Chopin. The Waltz*, in Jonathan D. Bellman – Halina Goldberg (editors), *Chopin and His World*, Princeton University Press, New York 2017, pp. 106-161; Stephanie Schroedter, *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2019.

relationships to all kinds of nineteenth-century topics, such as the literary trend of *fantastique*, politics and nationalism, social issues, exoticism and orientalism, gender, virtuosity, and of course other music of the nineteenth-century (in particular, opera). This essay presents just an overview of ideas and works that are thoroughly discussed elsewhere engaged in this particular field of interdisciplinarian study⁸.

Ballet's shared role on the Italian theatrical stage and in the *Risorgimento*

For a specific contextual example of the importance of dance music in musicology, let us consider Italy in the mid-nineteenth century. One of my research interests has been ballet's role in Italian unification⁹. I have noted that scholarship on the composer Giuseppe Verdi, which is ample, misses important context if one ignores the dances and music that shared the stage with Verdi operas. This is true not only from the angle of audience reception, nationalism, politics, social issues, and economics, but also because of the shared ways that Verdi's music and ballet music both embody elements of style, movement, and gesture¹⁰. While Verdi's choruses have been a target for musicologists proposing theoretical frameworks of *Risorgimento* musical reception, more overt messaging occurred in contemporaneous Italian ballets and operas¹¹. This was certainly the case for the ballet

8. In addition to the detailed topical studies cited later, I recommend two more general publications for overviews of ballet music in the nineteenth century: Matilda Ann Butkas Ertz, *Ballet Music*, in *Oxford Bibliographies in Music*, edited by Kate van Orden, Oxford University Press, New York, October 27, 2021, *ad vocem*, online: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0300.xml> (accessed 11/10/2025); Matilda Ann Butkas Ertz, *Music and Dance Culture of the Nineteenth Century*, in Stephanie Schroedter – Marion Kant (edited by), *A Cultural History of Dance*, forthcoming.

9. See: Matilda Ann Butkas Ertz, *Risorgimento Themes in Italian Ballets of the Nineteenth Century*, in Uwe Schlottermüller – Howard T. Weiner (Herausgegeben von), *Tanz in Italien: Italienischer Tanz in Europa 1300-1900, Für Barbara Sparti (1932-2013) Symposium Für Historischen Tanz, Burg Rothenfels Am Main, 25.-29. Mai 2016, Tagungsband*, Fa-gisis Musik und Tanzedition, Freiburg 2016, pp. 43-56. See also: Matilda Ann Butkas Ertz, *Nineteenth-Century Theatrical Ballabile and the Italian Ball as Social and Political Discourse of the Risorgimento*, in Uwe Schlottermüller – Howard T. Weiner – Maria Richter (Herausgegeben von), *Der Ball: Geselligkeit – Macht – Politik, 1600-1900: Symposion Für Historischen Tanz: Burg Rothenfels Am Main, 15-19. Juni 2022: Tagungsband*, Fa-gisis Musik-und Tanzedition, Freiburg 2022, pp. 51-65.

10. Mary Ann Smart considers movement and gesture in Italian opera staging. See: Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, Berkeley 2004.

11. Among the ample scholarly work concerning Verdi and *Risorgimento*, prominent musicological research includes: Philip Gossett, *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention*, in «Critical Inquiry», vol. I, n. 2, Winter 1974, pp. 291-334; Philip Gossett, *The Chorus in Risorgimento Opera*, in «Cambridge Opera Journal», n. 2, 1990, pp. 41-64; Philip Gossett, *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento*, in «Studia Musicologica – Academiae Scientiarum Hungaricae», vol. LII, n. 1/4, March 2011, pp. 241-257; Philip Gossett – Daniela Macchione, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in «Il Saggiatore musicale», vol. XII, n. 2, 2005, pp. 339-387; Roger Parker, *Arpa d'or dei fatidici vati: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1997; Mary Ann Smart, *Commentary: A Stroll in the Piazza and a Night at the Opera*, in «The Journal of Interdisciplinary History», vol. XXXVI, n. 4, 2006, pp. 621-627; Mary Ann Smart, *Waiting for Verdi: Italian Opera and Political Opinion, 1815-1848*, University of California

Bianchi e negri (premiered 1853) by Giuseppe Rota with composer Paolo Giorza¹². The story, based on Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*, was of American slaves breaking the shackles of their bondage but was a thinly veiled allegory for Italians becoming free of foreign rule. The rhetoric utilized in various libretti support a *Risorgimento* reading, which was reinforced by a musical insertion of the *Marseillaise* for at least one performance¹³. This musical addition¹⁴ stoked public sentiment so much that Austrian police banned it¹⁵. It went on to have many years of success on Italian stages.

The composer Paolo Giorza (1832-1914) wrote *Risorgimento*-themed operas and ballets as well as dance music and was openly pro-unification (he wrote the *Inno di Guerra* for the revolutionary Giuseppe Garibaldi in 1866). His dance music was commercially successful and a particularly notable piece in a popular style, the polka/song *Daghela avanti un passo*, became a revolutionary call to arms as powerful as *La Marseillaise*¹⁶. Apparently, the insertion of *Daghela avanti un passo* into a ballet as a *passo a solo*, again, caused an insurrection at the theater and the suppression of the ballet by

Press, Oakland 2018; Stefano Castelvechi, *Commentary: Was Verdi a "Revolutionary"?*, in «The Journal of Interdisciplinary History», vol. XXXVI, n. 4, 2006, pp. 615-620; Roberto Illiano (editor), *Viva V.E.R.D.I.: Music from the Risorgimento to the Unification of Italy*, Brepols, Turnhout 2013. For *Risorgimento* and ballet see: Matilda Ann Butkas Ertz, *Risorgimento Themes*, cit.; Matilda Ann Butkas Ertz, *Nineteenth-Century Theatrical Ballabile*, cit.; Axel Körner, *Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900*, in «Journal of Modern History», vol. LXXXIII, n. 4, 2011, pp. 721-752. See also: Axel Körner, *Masked Faces. Verdi, Uncle Tom and the Unification of Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. XVIII, n. 2, 2013, pp. 176-189. For *Risorgimento* and the theater, more broadly, see: Raffaella Bianchi, *The Political Role of La Scala during the Risorgimento: Hegemony and Subversion (1814-1848)*, Ph.D., Loughborough University 2010; Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001; Carlotta Sorba, *To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy*, in «The Journal of Interdisciplinary History», vol. XXXVI, n. 4, Spring 2006, pp. 595-614; Carlotta Sorba, *National Theater and the Age of Revolution in Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. XVII, n. 4, 2012, pp. 400-413; Jehoash Hirshberg, *Opera in Search of a Just Ruler for a Unified Italy*, Brepols, Turnhout 2017; Axel Körner – Lucy Riall, *Introduction: The New History of Risorgimento Nationalism*, in «Nations and Nationalism», vol. XV, n. 3, 2009, pp. 396-401; Silvana Patriarca – Lucy Riall, *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2012.

12. Matilda Ann Butkas Ertz, *Risorgimento Themes*, cit., and Matilda Ann Butkas Ertz, *Nineteenth-Century Theatrical Ballabile*, cit. Scholar Axel Körner found that the pairing of Verdi's *Un ballo in Maschera*, which is set in Boston, with Rota's *Bianchi e negri*, a *Risorgimento*-themed ballet also set in America, sheds light on Italian perceptions of America and race. Axel Körner, *Uncle Tom on the Ballet Stage*, cit. and Axel Körner, *Masked Faces*, cit.

13. *Ibidem*.

14. Leon Fortis "Doctor Veritas", *Conversazione*, in «L'Illustrazione italiana», n. 2, 1877, pp. 22-23. Excerpt: «Ma quel ballo aveva un altro effetto... Ad un certo punto gli schiavi neri si strappavano i collari e li sollevavano in atto di minaccia verso i loro aguzzini – in quel momento si sentiva fremere nell'orchestra quattro battute della Marsigliese. – Era Rota che le aveva volute. L'azione combinata con la musica produsse l'effetto di un fulmine. Il pubblico scattò in piedi – fa una insurrezione di applausi. – Eravamo ai crepuscoli forieri del 59. – Il successo fu tale che la polizia proibì [sic] il ballo per qualche tempo». Fortis fought in the Italian wars for independence in 1849, wrote plays with poorly disguised patriotic messages and in 1857 became the artistic director for La Scala. He went on to found liberal periodicals. This source became known to me through a note in a libretto left by Walter Toscanini which I verified with the sources he cites. This ballet was of great interest to him, and he left reliable notes throughout his and Cia Fornaroli's (his wife's) collections at the New York Public Library. For more information on Toscanini and the collections, see Patrizia Veroli, *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXVIII, n. 3, 2005, pp. 323-362.

15. The *Marseillaise* had long been seen as revolutionary music (rather than specifically French patriotism). See Axel Körner, *Masked Faces*, cit., and *Uncle Tom on the Ballet Stage*, cit.

16. Matilda Ann Butkas Ertz, *Nineteenth-Century Theatrical Ballabile*, cit. See also: Paolo Giorza, *Daghela avanti un passo. Polka per pianoforte*, Tito di Gio. Ricordi, Milano [undated, but 1859].

Austrian authorities¹⁷. These episodes happened at the very same theaters who programmed operas of Verdi, Donizetti, and others. For example, the autumn 1853 season at La Scala, when *Bianchi e negri* premiered, featured the following operas by Verdi: *Il Trovatore*, *I Masnadieri*, and *Ernani*, along with three other operas and two other ballets. Giorza's music and activism are just one example among many pointing to theatrical ballet's participation in the politics of the *Risorgimento*¹⁸.

Findings such as these (explored in detail elsewhere)¹⁹ suggest fruitful lines of inquiry for scholars who seek to conceptualize the embodiment of political or other concepts in ballets and dance music, including the musical choices of composers for ballets, the themes presented in their libretti, character roles, dancers' contributions, and public consumption of dance music. Nationalist sentiments are not exclusive to the Italian theaters and had both subtle and overt effects on the entire European theatrical enterprise (and beyond). Specifically, any study of *Risorgimento* politics in the theater should include the full array of theatrical music from the period, and my research on Italian ballets demonstrates the efficacy of this holistic approach. Scholars of Italian opera would do well to investigate dance music, regardless. And this is just one example of the many angles or topics of ballet music study as a benefit to musicological inquiry.

The Intertextuality of the Pastiche Score and Implications for Reception

Italian theatrical ballet was distinct in several ways from other European regions for much of the century²⁰. Most generally, Italian ballets were autonomous, staged alongside (rather than within) opera, interspersed between acts. They featured much pantomime – more so than most present-day audiences would ever expect. The plots were often melodramatic rather than fantastic²¹. Italy's unique

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

19. See the *Risorgimento* scholarship listed in footnote 11 of this article.

20. As with the changes made to Verdi's operas to accommodate the expectations of French audiences when staged there, imports to Italian theaters were similarly adapted for Italian tastes.

21. A selection of foundational Italian ballet scholarship by others is listed here: Ornella di Tondo, *Archival Sources for the Study of Nineteenth-Century Theatrical Dance in Italy*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXXVI, n. 2, 2013, pp. 243-251; Kathleen Kuzmick Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (edited by), *The History of Italian Opera*, vol. V, *Opera on Stage*, translation by Kate Singleton, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 177-308 (I ed. *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988); Ivor Forbes, *L'Italia e il balletto romantico*, in «La Danza italiana», n. 8-9, inverno 1990, pp. 7-25; Claudia Celi, *The Arrival of the Great Wonder of Ballet, or Ballet in Rome from 1845 to 1855*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, University Press of New England [for] Wesleyan University Press, Hanover-London 1997, pp. 165-80; Manuela Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen: Zum Italienischen Musiktheater Des 19. Jahrhunderts*, LIT, Münster 2006; Elena Ruffin, *Il ruolo del ballo nelle vicende del Romanticismo a Venezia*, in «La Danza

approach to ballet relates in part to the *coreodrammas* by Salvatore Viganò from the opening decades of the century. One aspect that was similar to the French ballet-pantomime, Danish Romantic Ballet, and many other European theaters of the same era, was the pastiche score, which compiled known music into a collage to illustrate the action. With these ballet scores, we can investigate the intertextual musical-dramatic connections between works²² as well as the way that musical style creates meaning. This helps us to understand the later topical nature of music newly composed for theatrical purposes. Furthermore, the use of pre-existing music is essential to anyone interested in reception study. These aspects are key to a musicological framework of ballet music analysis.

To illuminate these points, let us consider examples of intertextuality in Viganò's scores, which drew from a broad array of composers and music types, from Beethoven to Rossini, with many less-known pieces also. Selections from Rossini operas were often used in Viganò's ballets. Rossini's famous overture for *La gazza ladra* (1817) was employed during a tense scene between two lovers in the widely successful *La Vestale* (premiered 1818 at La Scala)²³. Of course this famous overture would go on to be used for many pastiche scores and beyond, but Viganò was an early adopter, eager to capitalize on the appeal and suitability of the overture's animated style. Earlier in this ballet, another number from *La gazza ladra* is featured during a slow and grave group dance (*ballabile*) of the vestal virgins, resembling a religious procession. The aria has a tranquil and somber opening before giving way to string accompaniment with ornamental passages in the woodwinds. The opening plea in the opera – *Oh nume benefico* – relates topically to the vestal virgins' religious ceremony. It is thus a fitting intertext and musically apt, as shown in fig. 1²⁴. Was Rossini's opera as a whole referenced for rea-

italiana», n. 8-9, inverno 1990, pp. 27-44; Debra H. Sowell, *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, in «Dance Research Journal», vol. XXXVII, n. 1, 2005, pp. 37-55; José Sasportes – Valentina Bonelli (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, Aracne, Roma 2013.

22. The examinations I have made of Viganò's use of music are interesting in and of themselves, as a matter of historic record of theatrical music in the early nineteenth century, but they also yield a few elements that inform my framework for ballet music analysis. Other scholars who have studied Viganò are: Rossana Dalmonte, «Une Écriture corporelle»: *la musica e la danza*, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma: Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-240; Roberta Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. X, n. 10, dicembre 2018, pp. 11-36; Donatella Ferrari, *I balletti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza italiana», n. 7, primavera 1989, pp. 79-97; Elizabeth Terzian, *Salvatore Viganò: his ballets at the Teatro La Scala (1811-1821)*, Master of Arts thesis, University of California 1986. Also, see the entire volume José Sasportes – Valentina Bonelli (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, cit. The French pastiche scores are more well-studied. See: Marian Smith, *Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer*, in «Dance research. The Journal of the Society for Dance Research», vol. VI, n. 2, 1988, pp. 3-29, online: <https://www.jstor.org/stable/1290734> (accessed 11/10/2025); Stephanie Jordan, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. IV, n. 4, 1982, pp. 374-388; Mark Everist, *The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806-1864*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. LXVII, n. 3, 2014, pp. 685-734. The nineteenth-century French *comédie-vaudeville* also used *airs connus*. See Richard Sherr, *The Memory Man: Jacques Offenbach, Le Bonhomme Jadis and the Origin of an Air Connus*, in «Nineteenth-Century Music Review», vol. XXI, n. 3, 2024, pp. 460-491; Clair Rowden, *Opera and Parody in Paris, 1860-1900*, Brepols, Turnhout 2020.

23. See: Matilda Ann Butkas Ertz, *Revisiting Viganò's "La Vestale" with the Manuscript Musical Score*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Canterano 2017, pp. 253-284.

24. Imagine this scene with the libretto in hand while listening to one of the numerous recordings made of this terzetto.

sons beyond its recent fame and accessibility? The plot parallels between the opera and ballet are too obvious to ignore: both involve a young female protagonist falsely or unjustly accused and sentenced to death. Of course, one is a comedy and the other is a tragedy and their endings differ²⁵.



Figure 1. Pastiche score piano reduction for *La Vestale*, Rossini's "O nume benefico". Salvatore Viganò, *La Vestale, gran ballo tragico inventato [...] dal Sigr. Salvatore Viganò. Ridotto per cembalo solo dall'editore, etc. [A pasticcio]*, Gio. Ricordi, Milano 1818, p. 7, from the Ricasoli Collection at the Dwight Anderson Music Library, University of Louisville²⁶.

Pragmatically, pastiches scores employed music that was suitable and often known to the audience – not always in topical relation. Yet even the choices that did not create an obvious intertext are of interest to musicologists because they relate to the reception of musical works and their suitability for dance. For example, in a lengthy group dance for Act I of Viganò's ballet *Giovanna d'Arco* (1821), it might have seemed old-fashioned that he chose music from Giovanni Paisiello's 1788 opera *La Molinara*²⁷ unless we note that the opera had been successfully restaged in Vienna where Viganò had worked previous to La Scala, and that Beethoven had selected the aria *Quant'è più bello* for a variation set²⁸. Viganò, who had worked with Beethoven in Vienna²⁹, uses the same aria to create a

25. Gaspare Spontini's opera *La Vestale* (1807) was also a source for musical quotation, but it was likely less familiar to the audience than the Rossini selections, as it had premiered at the Paris Opéra.

26. Note that the image from this particular score, shows the title *Ballabile delle Vestali* crossed out by a user.

27. Paisiello's *La Molinara* premiered in Naples, Teatro dei Fiorentini, autumn 1788 and was thereafter widely successful in Europe and especially in Vienna where it played from 1790 to 1809.

28. Beethoven also composed a set of variations on the duet *Nel cor più non mi sento* from Paisiello's opera. The aria *Quant'è più bello* was not actually by Paisiello and was likely heard by Beethoven in 1795. Cf. Gordana Lazarevich, *La Molinara*, in «Grove Music Online», *ad vocem*, 2002, online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564> (accessed 12/10/2024).

29. Beethoven and Viganò collaborated for the ballet *The Creatures of Prometheus* in 1801.

similar variation set by an unnamed arranger³⁰. Viganò had close involvement with music adaptation (notably, he was a skilled musician). *Giovanna d'Arco*, which remained in the ballet repertory well after Viganò's death, furthered the life of an *aria*, likely via Beethoven, that was several decades old. This also demonstrates the shifting of music to new venues and purposes, a musical recycling that is interesting in and of itself.

These examples demonstrate both early adoption and staying power of music when maintained in the "repertoire world" of professional musicians, amateurs, theaters, and private spaces. A reviewer of Viganò's *Giovanna d'Arco* had this to say: «In the music one can easily recognize some melodies by Paesiello [sic], Mozart, Weigl, Generali, Rossini and other masters, and the choice seems to me a happy one»³¹. Indeed this particular reviewer preferred that the arrangers not change the music too much, continuing, «except that sometimes they are barely hinted at, and those that replace them are too far from the original for a fine ear to be able to be satisfied by them»³².

The pastiche score was appreciated for what it was: for its known tunes and how it functioned in the *coreodramma* (and beyond, in many European ballets of the period). Exploring these scores on their own terms helps us envision a lively and dynamic musical ecosystem of recycling music that was well-known or obscure³³. Certainly, reception studies for famous composers such as Rossini, Beethoven, and others should make note of the interplay of theatrical, concert, salon, and domestic music-making with ballet as an essential part of the reception network. Pastiche scores were common in European theaters during the first two decades of the century, and rather than passing these off as "unoriginal derivative" works, scholars should study these important artifacts of musical intertext, meaning, and reception with an open mind.

30. In the case of *Giovanna d'Arco* and *La Molinara* there appears no obvious intertext. One is a historic *coreodramma* and the other a comedic opera. Of course, the music must be suitable for dancing and attractive to the ear.

31. Francesco Pezzi, *Lo Spettatore Lombardo: o Sia Miscellanea Scelta d'Articoli di Letteratura, di Filosofia, Pei tipi di Giovanni Pirota*, Milano 1823, vol. V (*Classe II, Teatri*), pp. 46-47. The author describes the 1820-1821 theatrical offerings in detail. In Italian: «Nella musica si ravvisano facilmente alcune melodie di Paesiello, di Mozart, di Weigl, di Generali, di Rossini e d' altri maestri, e la scelta me ne sembra felice».

32. Francesco Pezzi, *Lo Spettatore Lombardo*, cit., vol. V, (*Classe II, Teatri*), p. 46. In Italian: «Se non che talvolta sono appena accennate, e quelle che vi suppliscono stanno a troppa distanza dalle prime, perché un fino orecchio se ne acqueti».

33. More scholars have researched French pastiche scores (cf. footnote 22 of this article) and including Marian Smith, *Borrowings and Original Music*, cit.; Stephanie Jordan, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra*, cit.; Mark Everist, *The Music of Power*, cit.; Richard Sherr, *The Memory Man: Jacques Offenbach*, cit.; Clair Rowden, *Opera and Parody in Paris*, cit. Everist demonstrates the network and power relations of Parisian theaters of the period.

Style: shifts from quotation to topical music, pastiche to original scores

In the 1820s and 1830s, the theatrical world saw the rise of one of the most influential dancers of the century, Marie Taglioni³⁴. While she and others endeavored to dance *en pointe*, newly installed gas lighting and fantastic topics revolutionized ballets in Paris and beyond (as well-captured in Elena Cervellati's scholarship and others)³⁵. Ballet's music underwent changes as well, moving from the intertextual pastiche score to more original music – or so it seemed. Composers kept the notion of internal coherence with signifying music or mottos that accompanied various characters and topics, a practice still kept today in film scores³⁶. In many cases, composers may even have purposefully imitated the style of works with similar topics, reinforcing meanings in much the same way as the direct quotations of the pastiche score.

Sometimes the shift to a completely newly composed score was pragmatic: Filippo Taglioni, working with the composer Peter Josef Lindpaintner on the ballet *Danina, oder: Joko, der brasilianische Affe* for Stuttgart in 1826 (and beyond), arrived at a newly composed score out of frustration at the inadequacy of the thirty-some odd scores brought in to create the pastiche³⁷. August Bournonville, unable to use the Parisian music for his 1836 staging of *La Sylphide*, hired the Danish composer Herman Severin Løvenskiold to write a completely new score³⁸. In Paris, meanwhile, the shift can be traced through Ferdinand Hérold's 1827 ballet-pantomime *La Somnambule* and Schneitzhoeffter's score to *La Sylphide* (1832) alongside the weakening of legal obligations to include known tunes³⁹.

In both of these French examples the composers drafted scores with more quoted materials

34. Marie Taglioni, *Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, édition établie, présentée et annotée par Bruno Ligore, Gremese, Saint-Denis-sur-Sarthon 2017.

35. Elena Cervellati, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, Bulzoni, Roma 2013. See also Joellen Meglin's three-part-study on the *fantastique* in France: Joellen A. Meglin, *Behind the Veil of Translucence: An Intertextual Reading of the "Ballet Fantastique" in France, 1831-1841. Part One: Ancestors of the Sylphide in the Conte Fantastique*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXVII, n. 1, 2004, pp. 67-129; *Part Two: The Body Dismembered, Diseased, and Damned: The "Conte Brun"*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXVII, n. 3, 2004, pp. 313-371; *Part Three: Resurrection, Sensuality, and the Palpable Presence of the Past in Théophile Gautier's Fantastic*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXVIII, n. 1, 2005, pp. 67-142.

36. Scholars who first researched musical borrowing in the French pastiche scores for ballets include Marian Smith and Stephanie Jordan: Marian Smith, *Borrowings and Original Music*, cit., Stephanie Jordan, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra*, cit.

37. See Matilda Ann Butkas Ertz, *Music in the Ballets of Filippo Taglioni*, in Bruno Ligore (a cura di), *Filippo Taglioni: Padre del Ballo Romantico*, Aracne, Canterano 2023, pp. 307-342.

38. Original scores were already the norm for the Royal Danish Ballet under previous choreographer Vincenzo Galeotti who partnered with Antonius Schall for his lengthy career. See Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Heritage: A Choreographic Record, 1829-1875: Piano Scores*, Dance Books, London 1991.

39. In addition to Stephanie Jordan, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra*, cit. and Marian Smith, *Borrowings and Original Music*, cit., see also Sarah Hibberd, «Dormez Donc, Mes Chers Amours»: Hérold's «*La Somnambule*» (1827) and *Dream Phenomena on the Parisian Lyric Stage*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XVI, n. 2, 2004, pp. 107-132.

before moving towards more newly composed music. In keeping with the tradition of the pastiche score, Schneitzhoeffter borrowed (and reused) a known theme in the French *La Sylphide* for Madge the witch. In fact, this music originally came from the pastiche score for Viganò's *Il Noce di Benevento* (the number is by Franz Xaver Süssmayr)⁴⁰. It was then popularized by Nicolò Paganini's virtuosic variations for solo violin and piano/orchestra before being brought back to the theater in a new ballet in Paris. The theme appears throughout the ballet at appearances of Madge in various iterations, acting to identify the character or topic, rather than as an isolated number in the score. While originating with the pastiche score approach, this music becomes effective even without the knowledge of its source. It is topical and the style is updated from Süssmayr's cheery dance, via Paganini, to be more sinister. It matches the mid-century musical approach to the *fantastique* and is reused as a motto, adapting to the dramatic situations of the ballet that involve Madge, the witch.

The Parisian fascination with *fantastique* fueled the musical-stylistic topic of witches, devils, trolls, and elves⁴¹. Schneitzhoeffter's borrowed witch theme fits into this category, as do the dances of the witches' Sabbath in *La Sylphide*, the undead nuns in Meyerbeer's *Robert le Diable* of 1831⁴², and in Berlioz's programmatic *Symphonie Fantastique* (1830). Outside of Paris, there are countless more examples that could be called upon. In all of these instances, a particular sound quality and orchestration is employed, usually in minor, with dissonant harmonies, often featuring bassoons, *sforzandi*, piercing motives, rarified timbres from the orchestra, imitations of cackling or screeching, storms and wind, and so forth. To the modern ear, these are stereotypical sounds, but in the middle decades of the nineteenth-century, they were special and evocative. Audiences were primed to envision the theatrical and even balletic representations even if attending concerts of program music⁴³.

Outside of Paris, this topical music appears, of course, in the Danish version of *La Sylphide* (1836) but also for the trolls in Bournonville's *Et Folkesagn* (1854, music by Niels Wilhelm Gade and Johan Peter Emil Hartmann), among many others. In Italy, the consistent use of allegorical characters, *rather* than the sylph or willi, is a distinct national feature but the musical style for these

40. Schneitzhoeffter's score to *La Sylphide* is an excellent example of a hybrid since it still includes some known music – such as the Witches' Dance *Le Streghe* – but treats it as a motto for Madge. For a thorough accounting of this ballet's music see: Matilda Ann Butkas Ertz, *Schneitzhoeffter's Music for "La Sylphide" and Comparison of Three Manuscript Scores for "La Sylphide"*, in Marian Smith (edited by), *"La Sylphide" Paris 1832 and Beyond*, Dance Books, Alton 2012, pp. 57-90 and 337-347.

41. Cf. *Parts One, Two and Three* of Joellen A. Meglin, *Behind the Veil of Translucence*, cit.

42. For more on *Robert le Diable* and dance see: Ann Hutchinson Guest – Knud Arne Jürgensen, "Robert le Diable". *The Ballet of the Nuns. Labanotation and Performance Notes, ballet by Filippo Taglioni, notated by August Bournonville, music by Giacomo Meyerbeer*, Noverre Press, Binsted 2016; Rodney Stenning Edgcombe, *Meyerbeer and Ballet Music of the Nineteenth Century: Some Issues of Influence with Reference to "Robert le Diable"*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XXI, n. 3, 1998, pp. 389-410; Gunhild Oberzaucher-Schüller – Hans Moeller, *Meyerbeer und der Tanz*, Ricordi University Press, Feldkirchen bei München Paderborn 1998.

43. For Italian adoption of this topic for Italian ballets see Matilda Ann Butkas Ertz, *Scoring the ballo fantastico*, cit. See also Matilda Ann Butkas Ertz, *Filippo Taglioni's Ballet Music*, cit.

characters matched that of sylphs and willis: ethereal floating violins, harp arpeggios, and fluttering flutes accompany the allegorical figures in *Bianchi e negri* and *Excelsior* (1881) as if they were elves or sylphs. In other words, topical music helps us understand characters and situations in ways that libretto study may not elucidate.

Looking more closely at Bournonville's *Et Folkesagn* (fig. 2) we can see not only another perfect example of the witch-devil-troll musical topic (here, for trolls, by Hartmann) but also further loose connections to topical music for enchantment, more generally, in Niels Gade's contributions (fig. 3)⁴⁴. Here it is important to know the ballet's tale, which is of frustrations of love between seemingly bad matches: Junker falls for a troll woman Hilda, instead of his fiancé Birthe, until it is revealed that Hilda is human and Birthe is actually a troll. The entanglements are resolved amicably with more than one marriage union, and the ballet ends in a mid-summer celebration⁴⁵. If this story reminds of a *Midsummer Night's Dream*, Gade and Bournonville thought similarly. As is well known by scholars, Bournonville was a skilled musician, and worked closely with leading Danish composers in creating new ballets during his long career⁴⁶. Indeed, Gade strongly imitates his friend and mentor Felix Mendelssohn's music for *A Midsummer Night's Dream* (1826), creating a loose intertextual asso-

44. These points are made more generally in a section on this ballet in the forthcoming chapter, Matilda Ann Butkas Ertz, *Music and Dance Culture of the Nineteenth Century*, cit.

45. More specifics about this story: in Act I the protagonist Junker Ove ignores his fiancé Birthe at dinner. He stays behind and meets Hilda (a changeling, they fall in love) but is then captured by elf maidens at the behest of a troll woman. In Act II Hilda is with her troll community in an underground hall. She is supposed to become engaged to an arranged suitor but escapes in the middle of the party. In Act III Hilda and Viderik (a dwarf and one of her suitors) emerge into the human world of the village. Junker arrives on this scene, winning over Hilda from Viderik. Hilda is then discovered as a good human and Birthe is revealed as a troll woman.

46. For detailed studies of Bournonville and his ballet music, look to the following scholars: Eric Aschengreen, Knud Arne Jürgensen, Patricia McAndrew, Ole Nørlyng, and Nils Schiørring. Specific studies include: Erik Aschengreen – Ole Nørlyng, *Balletbogen*, Gyldendal, Copenhagen 1982; Erik Aschengreen – Ole Nørlyng, *“La Sylphide”: The Ballet, the Music, the Composer*, Chandos, London 1986; Erik Aschengreen – Ole Nørlyng, *“Et Folkesagn”: Ballet af A. Bournonville, Musiken af N. W. Gade og J. P. E. Hartmann*, Det Kongelige Teater og kapel, Copenhagen 1984; Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Heritage: A Choreographic Record, 1829-1875: Piano Scores*, cit.; Nils Schiørring, *Bournonville and the Music to His Ballets*, in Institute for Theatre Research (edited by), *Theatre Research Studies*, Institute for Theatre Research University of Copenhagen, Copenhagen 1972, vol. II, pp. 84-98. Patricia McAndrew began a multipart series of published translated Bournonville scenarios in «Dance Chronicle». See Patricia McAndrew, *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios. Part One*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. III, n. 2, 1979, pp. 165-219; *Part Two*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. III, n. 3, 1979, pp. 285-324; *Part Three*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. III, n. 4, 1979, pp. 435-475; *Part Four*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. IV, n. 1, 1980, pp. 46-75; *Part Five*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. IV, n. 2, 1980, pp. 155-193; *Part Six*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. IV, n. 3, 1980, pp. 297-322; *Part Seven*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. IV, n. 4, 1980, pp. 402-451; *Part Eight*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. V, n. 1, 1981, pp. 50-97; *Part Nine*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. V, n. 2, 1981, pp. 213-230; *Appendix One*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. V, n. 4, 1982, pp. 438-460; *Appendix Two*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. VI, n. 1, 1983, pp. 52-78. See also Rebecca Schwartz-Bishir, *Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold “La Sylphide” Variation*, in Melanie Bales – Karen Eliot (edited by), *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 341-362.

ciation between his ballet score and Mendelssohn's well-known music for the Shakespearean drama⁴⁷.

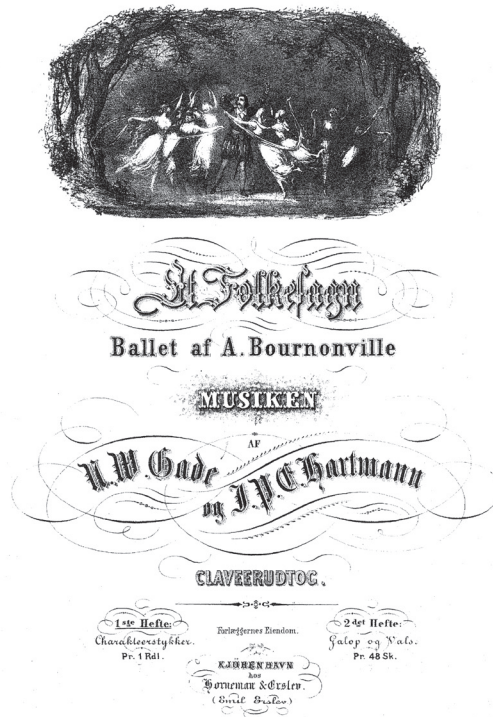


Figure 2. *Et Folkesagn* (1854) vignette from the piano score: Niels W. Gade – Johan Peter Emilius Hartmann, *Et Folkesagn: ballet*, Horneman & Erslev, Kjøbenhavn [undated, but 1896]. The image and score are public domain, available on International Music Score Library Project (IMSLP), online: [https://imslp.org/wiki/Et_Folkesagn_\(Gade,_Niels\)](https://imslp.org/wiki/Et_Folkesagn_(Gade,_Niels)) and Wikimedia Commons, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folk_tale.jpg (accessed 8/11/2025).

Thus, *Et Folkesagn* features music tinged with folk flavor alongside that in the orchestral style of Germanic composers. As for the topic of trolls and elves, the music is typified by a minor key entrance in the lower orchestral registers, bassoons, an infectious rhythmic motive iterated by staccato strings, and punctuated by woodwinds. As Junker enters the world of supernatural beings, the troll's rhythmic motive establishes the soundscape. It will reappear in later parts, just as with Madge the witch in the French *La Sylphide* and, more broadly, the motivic development techniques of many nineteenth-century composers outside of the theater⁴⁸. Rather than an exact quotation, the score more broadly demonstrates the loose intertextual stylistic associations that are involved in mid-century ballet scores

47. Mendelssohn wrote the famous overture in 1826 and further incidental music later in his career. His music was well-known by the time *Et Folkesagn* was scored by Hartmann and Gade.

48. Modern audio and video recordings of *Et Folkesagn* provide an excellent rendition of this scene.

as ballet composers sought, still, to draw on known styles or known music. This occurs in Italy also with the ballet *Faust* (choreography by Antonio Cortesi in 1849 with music by Luigi Maria Viviani)⁴⁹. Viviani overtly imitates Verdi's opening witch scene from *Macbeth* (1847). Likely, there are many more types of loose connections waiting to be discovered in ballet scores of the period.



Figure 3. Act II of *Et Folkesagn*, music as troll archetype: Johan Peter Emilius Hartmann – Neils Gade, *Et Folkesagn*, Wilhelm Hansen Edition, Copenhagen [undated, but ca. 1885], p. 25. The image and score are public domain, available on International Music Score Library Project (IMSLP), online: [https://imslp.org/wiki/Et_Folkesagn_\(Gade,_Niels\)](https://imslp.org/wiki/Et_Folkesagn_(Gade,_Niels)) (accessed 8/11/2025).

Thus, I propose that we theorize an evolution from the pastiche or direct quotation to more loose imitation alongside the development of signifying, topical, or motto music (rather than the simple emergence of a new, original scoring technique for ballets). This transition began in the 1830s, well before Richard Wagner developed his *leitmotif* technique, which signifies in much the same way. In other words, as we see ballet music scores enter into the realm of more newly-composed work, they actually retained methods of recurring motifs, gestural vocabulary for pantomime, and strongly topical nature (as demonstrated by the witch and troll music discussed here). The nature of inter-

49. Matilda Ann Butkas Ertz, *Scoring the Ballo Fantastico*, part II, cit.

textuality has changed from borrowing and quotation to sibling resemblance among musical-stylistic topics, but the implications for musicologists to study reception and intertextuality remain⁵⁰. Famous works such as Mendelssohn's overture, Berlioz's symphony, and Verdi's opera are then part of a connected ecosystem of stylistic overlap when we consider the topical music present in the ballets that were an essential part of that ecosystem (especially from the audience's point of view).

The ubiquity of national, social, and character dance music

The mid-century witnessed a noticeable rise in the use of national dances anywhere and everywhere, from salons to ballrooms to the stage⁵¹. Across Europe, national dances were an essential ingredient to ballet and almost any libretto sought ways to justify them. This facet has been established by dance and music scholars alike⁵² and is confirmed in my study of numerous Italian ballet scores or libretti, from Viganò to Marenco⁵³. We can see this in every theater, especially as the libretti and published sheet music listed the group dances (or *ballabile*) as a selling point. It is a trend that encompassed all of theatrical dance in Europe, with little exception. Musicology and dance scholars alike have been able to explore correlating aspects of gesture or choreography in national dance, partly because these have the strongest embodied traditions both as folk dances and in their stylized balletic versions⁵⁴.

From the angle of reception, these dances also flourished in sheet music sales and associated imagery. Searching for any of the top dancers, one will often find images of them specializing in a

50. Relatedly, Marian Smith has investigated correlations between ballet and opera scene types. See Marian Smith, *Ballet at the Opéra: Frequency of Performance, Scene Types Shared with Opera*, in Michel Noiray – Solveig Serre (sous la direction de), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et Interprétation*, Publications de l'École nationale des chartes, Paris 2010, pp. 321-336.

51. An early example, pre-Bournonville, of Norwegian folk dance is in Anne Margrete Fiskvik – Egil Bakka, *Vincenzo Galeotti's Norwegian springdance: stereotype or fantasy?*, in Uwe Schlottermüller – Howard T. Weiner – Maria Richter (Herausgegeben von), *Vom Schäferidyll zur Revolution: Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert; 2. Rothenfelder Tanzsymposium, 21-25 Mai 2008; Tagungsband*, Fa-gisis Musik- und Tanzedition, Freiburg im Breisgau 2008, pp. 53-70. Ornella di Tondo has reconstructed ballroom dances from revolutionary Milan. See Ornella Di Tondo, *Brevi note sulla riproposta dei ballabili del carnevale ottocentesco a Milano*, in «Recherches en danse», n. 5, 2016, pp. 1-13.

52. For example, see Lisa C. Arkin – Marian E. Smith, *National Dance and the Romantic Ballet*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, cit., pp. 11-68.

53. Matilda Ann Butkas Ertz, *Nineteenth-Century Theatrical Ballabile*, cit.

54. McKee asserts that the swirling motives in waltzes correlate to the circles made by the couple. Cf. Eric McKee, *Dance and the Music of Chopin: The Waltz*, in Halina Goldberg (edited by), *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, Indiana University Press, Bloomington 2004, pp. 106-126. See also Maribeth Clark, *The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris*, in «The Journal of Musicology», vol. XIX, n. 3, 2002, pp. 503-526.

national dance – Fanny Elssler’s Cachucha⁵⁵, Marie Taglioni’s mazurka from *La Gitana*⁵⁶, Sofia Fuoco’s Tarantella⁵⁷. Cultural appropriation and exoticism were rampant and audiences enjoyed the stylized versions of professionals and participated themselves, with lively interchange between. The wider point here and at the start of this essay is that musicological narratives of the nineteenth century that ignore or sideline dance are blind to the impact and reach of its music. Particularly important in my view, is the response of nineteenth-century populations, who experienced the embodied, kinesthetic enjoyment of theatrical dance, but who also understood any implicit cues it embedded (such as international relations, gender, or class).

In Denmark, Bournonville’s ballets capitalized on Danish nationalism alongside a wide array of national dances from elsewhere. Character and national dances were profuse and wide-ranging, from the halling to the seguidilla, to the ubiquitous waltzes, polonaises, and galops. These served to reinforce what was local and what was foreign. For example, Bournonville’s ballet *Napoli* (1842) captures Southern Italy and exploits the internationally “viral” tarantella. Likewise, *La Ventana* (1854) does the same for Spanish locale and dance types, participating in the European fascination with Spain⁵⁸. While *Et Folkesagn*’s ballet score is imbued with the Danish folk elements related to the ballet’s narrative it also features characteristic dances such as polkas, polonaises, galops, and even a bolero (perhaps used to signify an exotic otherness of the character who dances it, as a subtle cue that she does not belong)⁵⁹.

In Italy, *Bianchi e negri* and *Excelsior* exemplify the Italian use of national dances in a format that included allegorical *tableau*, themes of struggle and progress, and a potpourri of national and character dances, alongside ample action and mime scenes⁶⁰. In fact, *Excelsior*’s vivid musical

55. Imagery is viewable here: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, *La cachucha as danced by Madlle. Fanny Elssler*, New York Public Library Digital Collections, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/ec30fd90-98de-0131-12cf-58d385a7b928> (accessed 16/6/2025).

56. Imagery and piano sheet music are here: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, *La mazurka danced in “La Gitana”, by Madame Taglioni*, New York Public Library Digital Collections, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b76949e0-b1a1-0133-9fd3-00505686a51c> (accessed 16/6/2025).

57. Image is viewable here: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, *Sofia Fuoco nella Tarantella*, New York Public Library Digital Collections, online: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0c1e-a3d9-e040-e00a18064a99> (accessed 16/6/2025).

58. An excellent analysis of the mania of all things Spanish – Hispanomania – is found here: Claudia Jeschke – Gabi Vettermann – Nicole Haitzinger, *Les Choses Espagnoles: Research into the Hispanomania of 19th Century Dance*, Epodium, München 2009, pp. 37-57.

59. Matilda Ann Butkas Ertz, *Music and Dance Culture of the Nineteenth Century*, cit.

60. *Ibidem*. *Excelsior* has received much scholarly attention, in part because so much archival material is available, including detailed scores and rehearsal notes from its export to England and France and a filmed version has been available from the La Scala ballet and orchestra since 2002. See Concetta Lo Iacono, *Manzotti & Marenco: il diritto di due Autori*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 3, luglio/settembre 1987, pp. 421-446. See also: Flavia Pappacena, *Analysis and Reconstruction of the Pas De Deux in the Third Scene of Luigi Manzotti’s Gran Ballo “Excelsior” (1881)*, in Michael Malkiewicz – Jörg Rothkamm (Herausgegeben von), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett Buch*, Vorwerk 8, Berlin 2007, pp. 171-186; Flavia Pappacena (a cura di), *“Excelsior”. Documenti e saggi*, Di Giacomo, Roma 1998; Gavin Williams, *“Excelsior” as Mass Ornament: The Reproduction of Gesture*, in David Trippett – Benjamin Walton (edited by), *Nineteenth-*

depictions, allegory, and grandiose action can be traced to ballets like *Bianchi e negri*, and even the earlier *Giovanna d'Arco*. The collective action of the *corps de ballet* achieves a similar effect of embodiment of national sentiment, brought forth in a collective action of synchronized dance usually occurring as the ultimate scene of each act⁶¹.

Not only were national, folk, or character dances a selling point, they could also be signals of status, including class, politics, or gender. A group of dances at the open of *Et Folkesagn* show how musical features illustrate social groups: the *bondedans* (peasant dance) and other numbers evoke village life with open fifths and fiddle tunes but with sparkling and vibrant orchestral writing. This is, again, akin to the villagers in *La Sylphide* who dance Scottish country dances, or Giselle, who is German and thus dances a waltz, and so on. These “peasant” dances all make an obvious contrast to the elegant minuet of the nobility, spooky music of witches and trolls, or ethereal music of enchanted winged creatures. But importantly, this music also marks class distinctions of the characters. This is a well-recognized scoring technique in operas of the nineteenth century, but it is especially important for ballet where the only cues outside of the music for a modern scholar might come from the libretto (because much choreography and staging have been lost). Modern ears might not hear the “ethnicity” or class distinctions (or even gender) in a musical selection the same way a historic audience would⁶². These cues, specific to theatrical music and especially to ballet, are another key to our understanding of music’s signifying power of music to nineteenth-century audiences.

A final example of this type of musical characterization relating to class or identity appears later in *Et Folkesagn*, when Birthe (actually a troll) struggles to “pass” as a human, and it is revealed that she is a troll. This music is also gestural, as it accompanies a pantomimed scene. The music guides us, beginning with a style befitting her elegance, then subtly hinting to the truth, vacillating between that of a noble woman and that of an erratic troll woman. Birthe bullies her servants as she loses control and soon reveals her true nature (as a troll). This scene is also a great example of the formal-gestural

Century Opera and the Scientific Imagination, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2019, pp. 251-268.

61. Mary Ann Smart and Marian Smith are exemplars of scholars who address the gestural elements in theatrical music. Smart explored how Verdi’s (and others’) operas incorporate musical gesture aligned with stage direction in a purposeful way. Smart shows also how Verdi’s approach evolved as he embraced realism. She also finds intertexts between Viganò and Rossini, similar to my approach in the opening of this essay. This facet of theatrical music is obvious to the dance scholar who has surveyed the ample evidence of pantomime-music’s gestural style, but much remains to be explored in the crossbreeding between opera and dance siblings. Cf. Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, cit. Marian Smith’s *Ballet and Opera in the Age of “Giselle”* is another notable study: Marian E. Smith, *Ballet and Opera in the Age of “Giselle”*, Princeton University Press, Princeton 2000. These studies are a major basis for my framework of ballet music study.

62. Marian Smith discovered that the Willis, who are now all uniformly outfitted in white tutus, were at one point supposed to be of different nations, with costuming to match. Their ethnicity is hidden in the music of act II. Cf. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of “Giselle”*, cit.; Doug Fullington – Marian Smith, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg: “Giselle”, “Paquita”, “Le Corsaire”, “La Bayadère”, “Raymonda”*, Oxford University Press, Oxford 2024; Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

approach to music in mid-century ballet action scenes more generally: music enfold in a seamless way, each new snippet and idea transitioning to the next, whether it be the regular-metered dance music or the erratic shifts of style, tempo, and content which accompanied action and pantomime⁶³.

Form and gesture

The form (large scale organization of acts, numbers, scenes) and gesture (micro-level musical ideas that might embody choreography) of ballet music works on a continuum similar to opera's organization of recitatives, arias, ensembles, and choruses. The music ranges from highly illustrative pantomime to abstract dances (which may have little justification in the narrative but are fully expected and appreciated for their aesthetics and technical prowess). These stylistic distinctions are musically obvious to any dance music scholar and help us investigate the form of danced works. These aspects have been studied extensively for the ballets for which the documentation allows in-depth research but not for a critical mass of works to the same extent as other genres of interest to musicologists. There are several key areas of intersection with traditional topics in musicology. Avenues of intersection for musicologists include semiotics and correlations with opera staging, to name a few. Mary Ann Smart, a scholar who has paid attention to ballet in her studies of Italian opera, quotes the famous stage manager Louis Véron, who called for opera's «dramatic action to be understood by the eyes alone, as can the action of ballet». Part of ballet's visual power, of course, is music's ability to make dramatic action clear. We have no excuse to deny the evidence of embodiment in ballet music, and of course, further explore musical connections and relations between opera and ballet⁶⁴.

When approaching nineteenth-century ballets, readers and scholars should be aware that many contemporary versions of these works are relatively unreliable as historic reconstructions for a few reasons: many cuts and/or additions are made to the original scores and libretti, the ballets often include far less of pantomime, and incorporate later “classical” approaches to dance technique and format. Rather than viewing videos or live performances, a musicologist or dance scholar must consult full scores, rehearsal scores (*violin répétiteurs*), and piano reductions of full ballets for music's historic role. With fewer recordings of complete ballets available, much of the music must be imagined or tried from the piano reductions. Indeed, this very approach brings a scholar closer to

63. This is captured quite well in a recent video recording of the Royal Danish Ballet. The transition to the next scene, which also shows the gestural qualities of the scoring, vividly painting the fluttering of elven wings, and the swirling patterns as they intoxicate Junker Ove. Formally, this scene ends the act in typical style with a large and sometimes lengthy group dance.

64. Mary Ann Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, cit., pp. 132-162, and footnote 30, where Smart cites Véron tracing the quote to the scholarly work of Anselm Gerhard.

the nineteenth-century secondary market for theatrical music: the piano in the home. Finally, since the full-length ballet was rarely choreographically notated in its entirety, dance scholars have had to rely on annotated musical scores, libretti, staging manuals, and many other sources, including the passed-down oral traditions of dancers⁶⁵. Musicologists who understand dance history and scholarship are an excellent asset when it comes to historic reconstruction.

It is here that formal and gestural aspects of the scores are revealing. I have already mentioned scenes where topical music is essential, so that it may be juxtaposed against other types in quick succession to illustrate action and pantomime. We also know that choreographic gestures of national dances are embodied in music: the displaced accents of the mazurka, the swirl in the waltz, the dancer's counting and phrasing (which are different from musical scoring of time signatures and musicians' counting schemes)⁶⁶ can all be found in the national and folk-dance music. Here we will entertain just a few more, brief revelations of ballet music's gestural or formal qualities (for a full discussion of structural principles of full ballets, look to the scholarly work on ballets such as *La Sylphide*, *Giselle*, many of Bournonville's ballets, and others, especially considering scholarly reconstructions). An important aspect revealed in many scores is worth reiterating here: the prevalence of pantomime and its ratio to "pure dance" was much higher in most nineteenth century ballets, especially those in Italy.

One of the first techniques of the ballet composer, unique to the genre, was rendering dialogue through orchestration. A solo instrument or instrument group of the orchestra often represented the characters seen on stage as they "speak". This happened across the continent and the century and was also a way to provide orchestral players with virtuosic solos, at times. In Italy, one reviewer complained of the practice, asserting that the solo trombone used for the voice of the dark knight in Viganò's *Giovanna d'Arco* cannot possibly express the dialogue taken from Schiller and included in the libretto:

The knight, to express his feelings, always uses the sole instrument of a trombone, and the instrument of Professor Bernardi, who plays this part very well, believing in good faith that tru tru tru tru is equivalent to Schiller's concepts, is an instrument that explains more or less like one who claims that in pantomime one can express *phrases, expressions, words, images, concepts*, etc., as one would do when speaking.⁶⁷

65. See Ornella di Tondo, *Italian Opera Staging Manuals (Disposizioni Sceniche) and Ballet. An Example: Arrigo Boito's "Mefistofele"*, in Michael Malkiewicz – Jörg Rothkamm (Herausgegeben von), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett Buch*, cit., pp. 157-170.

66. A rudimentary example is the two-bar gesture of the minuet or waltz.

67. Francesco Pezzi, *Lo spettatore Lombardo*, cit., p. 45. The full passage reads: «La scena fra il cavaliere della nera armatura e la donzella d'Orleans nell'atto 4.º, riesce fredda, e direi anche intempestiva. Il loro dialogo è tratto da Schiller, ed è riferito parola per parola nel programma. Il cavaliere, per esprimere i suoi sentimenti, si serve sempre dell'unico apostrofo dritto ministero d'un trombone; e l'istromento del prof. Bernardi che disimpegna benissimo questa parte, credendo in buona fede che tru tru tru tru tru tru equivalga ai concetti di Schiller, è un istromento che si spiega presso a poco come quello, il quale pretende che in pantomima si possano esprimere, *frasi, locuzioni, parole, immagini, concetti*, ecc., come si farebbe parlando».

These scenes of mute dialogue have implications for the study of musical signification, gender, and other topics of interest to musicologists, beyond how the instrumental passages might relate to stage gesture⁶⁸.

A related task for the composer of opera and ballet was the rendering of stage actions, which has an obvious relation to musicological fields, such as film score studies. Topical music often appears in these portions of the score, as mottos for characters, as emotions, or depicting the locales. Schneitzhoeffter's witch-theme in *La Sylphide* re-appears in her action scenes, for example. Viganò's Vestale virgin is condemned to death by burial and disappears into her tomb to music by Lichtenthal that graphically depicts both the emotional distress and visual imagery of her descent, while also recalling lament bass lines often used for theatrical depictions of sorrow dating back to the Baroque⁶⁹.

Bournonville's composers used similar approaches to action scenes as the Italian ballet composers. For example, the 1868 ballet *Thrymsquiden* scored by Hartmann is loaded with action and dialogue scenes. In just one action number that ends the first act (number 8 in the piano reduction), there are twelve discrete stage actions distributed across 194 measures of music, each accompanied by suitable music. The number is bookended by an opening and closing theme that signifies Thrym and his warriors and helps to give a feeling of musical closure to the scene. Within this number there is music for rallying the troops, for Loki's advice and secret plotting, the distant hoofbeats of an approaching messenger, dialogue between Thrym and Skirner, which shifts from a gift of love to wrathful anger, and so on⁷⁰.

Let us consider one final example drawn from the Italian ballet *Bianchi e Negri* in a scene portraying unwanted love advances of a slave master on a «beautiful Creole» slave woman. In the ballet he is more of a Don Giovanni-like character drawn from melodrama than the cruel slave owner of Stowe's novel. He forces everyone to leave, in order to be alone with the woman. At this moment the music shifts to an *Andante sostenuto* in 12/8, as he uses begging and threats to declare his ardent love⁷¹. As shown in the musical example shown in fig. 4⁷², a lyrical melody over the chordal accompaniment is developed much like an aria, but with twinges of alarm. Chromatic inflections (repeated flat sixths) initially unsettle the melody before it grows more and more emphatic to conclude with soft tremolos. Ta-

68. Beyond the trombone's lower range as an appropriate choice for the knight's voice, the gender-typing of instrumental timbres and also of acceptability in performance on certain instruments for certain genders are certainly aspects at play here.

69. Matilda Ann Butkas Ertz, *Revisiting "La Vestale" with the Manuscript Score*, cit.

70. Johan Peter Emilius Hartmann – August Bournonville, *Thrymsquiden*, Op. 67, Wilhelm Hansen, Kjøbenhavn 1868, pp. 24-28.

71. The annotations tell us: «He is enamored, he declares to her his ardent love, but his begging and threats are not effective in moving the virtue of the slave».

72. Cf. the piano score preserved at the John Milton and Ruth Neils Ward Collection of the Harvard Theatre Collection: Giuseppe Rota, *Bianchi e negri: azione coreografica*, musica di Paolo Giorza, Marco Aurelio Marliani, Cesare Dominiceti e Niccola Olivieri, libretto di Harriet Beecher Stowe, Francesco Lucca, Milano 1857, pp. 20-22.

ken out of context the piece would serve as an expressive salon piece – perhaps a nocturne. Yet this is not entirely a pleasant situation dramatically. The music operates as creepy seduction music and offers a duality. First is the male authority figure's point of view: he, after all, *loves* her ardently, and the *pas de deux* is a dance already associated with romantic love. It is set up with music stylistically fitting that topic and dance type (as my research has shown). But the accented chromatic inflections create discomfort, illustrating the female slave's repeated refusals of the unwanted advances in this action scene. Thus, the music fits the "love" archetype, but its use here is haunting and ironic, and to illustrate an action rather than act as an abstract, aesthetically pleasing dance for a couple. The music is mimetic as it grows in intensity, but it does not illustrate a string of various pantomimed actions like the other scenes of the ballet. Rather, it represents of a focused emotion, like an opera aria, to which the characters could easily have danced or mimed or both. Likely, a pantomime *pas de deux* could have been staged here. Much like the Sylphide's capture with the enchanted scarf, the Vestal maiden's death by live burial in *La Vestale*, Hilda's bolero and Birthe's self-realization of trollhood in *Et Folkessagn*, and countless other examples, the music and action combine in a hybrid of heightened emotion, much as Verdi's *solita forma* aria sought to advance the narrative⁷³. By the end of this number in the ballet *Bianchi e negri*, the moral superiority and virtue of the enslaved woman are well established⁷⁴.

73. Harold S. Powers, "La Solita Forma" and "the Uses of Convention", in Pierluigi Petrobelli (a cura di), *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica*, Vienna, 12-13 marzo 1983, Istituto di studi verdiani, Parma 1987, pp. 74-109.

74. Giuseppe Rota, *Bianchi e negri: azione coreografica*, cit. For an exploration of the prevalence of virtuous female characters in ballets, see: Selma Jeanne Cohen, *Virtue (Almost) Triumphant*, in «The Dancing Times», March 1964, pp. 297-301; Debra H. Sowell, "Virtue (Almost) Triumphant" Revisited: *Of Sylphs and Silfidi*, in «Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts», vol. XVIII, n. 2, 1995, pp. 293-301.

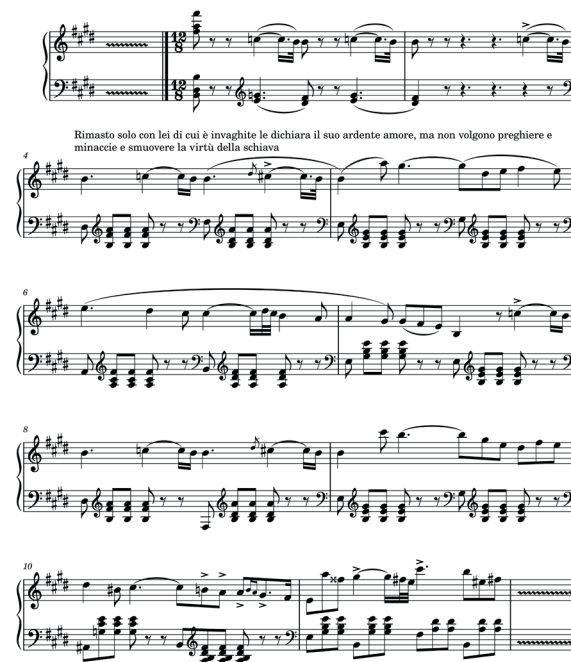


Figure 4. *Andante sostenuto* from *Bianchi e negri* as action music, transcribed by the author from the piano score held at the Harvard Theatre Collection: Giuseppe Rota, *Bianchi e negri: azione coreografica*, musica di Paolo Giorza, Marco Aurelio Marliani, Cesare Dominiceti e Niccola Olivieri, libretto di Harriet Beecher Stowe, Francesco Lucca, Milano 1857.

Conclusions

It is clear that the study of music for theatrical dance has much to offer musicology when the questions asked by historians shift from great composers and great works to a holistic understanding of musical ecosystems in which the theater was vastly important⁷⁵. Theatrical music history need not be the domain of specialists only. The theater was an important locus of public life for increasing numbers of patrons during the nineteenth century. Nineteenth-century musical experiences, tastes, and cultural knowledge was shaped by theatrical music and dancing in important ways. The points made in this essay about intertextuality and reception relate directly to the lived experiences of

75. In light of the movement over the past fifty years to investigate and perform music in historically informed ways (Historically Informed Performance, HIP), we might also endeavor to include ballet music in our historiography more authentically, or to present theatrical ballet performances in a more authentic manner. We might utilize music as a window into the lost aesthetics, choreography, action, and formats that were present on the nineteenth-century stage.

audiences, dancers, choreographers, and composers. Discussions of form and gesture help us understand danced works on their own terms, and hint at what we might learn about lost choreography. As for cultural trends, audiences who consumed opera, ballet (and danced themselves), understood the musical manifestations of *fantastique*, national or folk dance, or nationalism (e.g. the Italian *Risorgimento*) through musical-visual-emotional spectacles. While the individual points made in this essay are not new to scholars of music and dance, they are combined here in one essay and in a way that captures glimpses of practices across time and region, newly linking them, and newly including Italian ballets into the wider picture of European theatrical dance music. Entertainment has always had the ability to provide subtle and overt propagandic and cultural messaging, in part because of the power of emotion and storytelling. The multivalence of a theatrical experience and specifically the embodied response to ballet and pantomime in their many forms, was intrinsic to nineteenth-century musical life and thus is essential to musicological and cultural study of the period.

Monica Castellani

“Come... non si diventa coreografi”. Cronache del debutto di Nives Poli come coreografa della “Danza di Agave”*

*Altri avevano scoperto in me ciò che in me sentivo
ma non sapevo esprimere [...]
Era nata all'insaputa dei critici e di me stessa, la Coreografa.¹*
Nives Poli

Nell'Italia degli anni Trenta, dominata dal potere fascista, il panorama artistico era caratterizzato da contrasti tra vari stili e nuove tendenze. Da questo clima di instabilità e cambiamenti non venne dispensata la danza, interessata dalla diatriba tra i sostenitori della tradizione “classico-accademica” contro i sostenitori della danza “moderna”. La contesa riguardava la supremazia artistica tra le due e la scelta di quale dovesse essere accolta nelle istituzioni teatrali sia sui palcoscenici che nelle scuole, a partire dal più autorevole punto di riferimento della tradizione coreutica nazionale: il Teatro alla Scala². Mentre il teatro scaligero rimaneva ancorato alla tradizione accademica, nuove forme di danza si affacciavano sulla scena milanese già alla fine degli anni Venti.

Il 30 aprile del '28 al Teatro della Esposizione (nel contesto della Fiera) vi danzava, a parità di importanza di ruoli (il che era significativo dei mutamenti d'opinione e di gusto in corso), proprio con Cia Fornaroli (che rappresentava in quel momento a Milano e in Italia il frutto più alto della tradizione classica italiana) il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monte-

* Questo saggio riprende la relazione: “Come... non si diventa coreografi” di Nives Poli presentata al XXVIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024). Desidero ringraziare per la disponibilità e la messa a disposizione del materiale: il prof. Massimo Favento e Pierfrancesco Minoli archivista della Biblioteca “Vincenzo Gianferri” del Conservatorio “Francesco Antonio Bonporti” di Trento; il dott. Stefano Bianchi, conservatore, ed Emilio Medici bibliotecario del Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste; il dott. Andrea Vitalini, responsabile dell'Archivio Storico Artistico e della Direzione della Comunicazione della Fondazione Teatro alla Scala e la prof.ssa Creusa Suardi, responsabile della biblioteca del Conservatorio di Musica “Franco Vittadini” di Pavia. Ringrazio inoltre il prof. Erwin Costa, per la trascrizione dello spartito della *Danza di Agave* che ha reso possibile l'ascolto del file in formato MP3 per la relazione del 24 novembre, e per i consigli che hanno arricchito la descrizione musicale presente in questo saggio.

1. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, in «Primi piani. Mensile del cinema», n. 1, maggio 1941, pp. 66-67: p. 67.

2. Cfr. Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-298, online: https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/38-4-Dossier_14-Taddeo.pdf (u.v. 30/8/2025).

verdi: la Cia era Clorinda, mentre Jia Ruskaja era un Tancredi *en travesti*³.

Se Cia Fornaroli impersonificava lo stile accademico di danza, Jia Ruskaja la intendeva come un'arte totale e spirituale, un mezzo per esprimere l'unità tra corpo, mente e anima. Pur rispettando lo stile classico, Jia Ruskaja cercava una forma espressiva più libera, vicina all'arte moderna e alla naturalezza del movimento, «incarnava la scelta romantica contro quella classica, il temperamento contro l'accademia, l'estro contro il metodo, lo slancio contro la disciplina, l'immediatezza della "divinazione" contro la "costruzione macchinata"»⁴.

Jia Ruskaja⁵ ottenne le prime affermazioni nei primi anni Venti, al Teatro degli Indipendenti di Roma, grazie all'incontro con Anton Giulio Bragaglia entrerà poi in contatto con altre figure rappresentative del movimento futurista che saranno determinanti per il suo percorso artistico in continua evoluzione. Ispirandosi a Isadora Duncan⁶, pioniera della danza libera, la Ruskaja ne riprese la visione influenzata dalle figure dell'antica Grecia, esaltando il movimento naturale del corpo e concependo la danza come espressione dell'anima e strumento spirituale. La continua elaborazione di questi elementi⁷ portò a dar vita al Coro danzante dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide al Teatro Greco di Siracusa nel maggio del 1930. Questa esperienza diede una svolta significativa alla sua carriera, in quanto nel biennio 1932/1933-1933/1934 fu insegnante alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, dove gestiva la sezione delle Danze classiche mentre Ettore Mazzucchi era responsabile per la Danza accademica.

Per la Scala, si trattò di una sorta di rivoluzione sia per la rimozione di Cia Fornaroli, direttrice della scuola dalla morte di Cecchetti fino al 1932, sia per l'irruzione nel sacro tempio scaligero di un personaggio della linea orchestrale modernista così lontano dagli schemi formativi ed estetici sostenuti dai fautori della conservazione della tradizione accademica. Infatti, nella

3. Patrizia Veroli, *Enrico Cecchetti direttore della scuola di ballo del Teatro alla Scala*, in «La Danza Italiana», numero monografico *Viaggio lungo cinque secoli*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, n. 1, 1998, pp. 107-122: p. 121.

4. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001, p. 178.

5. Cfr. Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja da diva della "danza antimusicale" a poetessa delle Danze classiche*, in Id., *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023, pp. 17-56.

6. «A Isadora Duncan spetta il merito di avere prima d'ogni altra risuscitate le danze greche, ispirandosi ai preziosi vasi greci dai quali poté ricostruire gli atteggiamenti plastici che ella ha poi donato alla nostra ammirazione» (Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 40).

7. «Negli anni Trenta, la "danza moderna libera espressiva" ruscajana, pur mantenendo inalterati i principi di fondo dell'istintività dell'autenticità del gesto, lascia il posto alle "Danze classiche". Da ciò ne consegue che gli assoli, le improvvisazioni e il lavoro estemporaneo individuale si converte in danza corale e composizione coreografica a soggetto, mentre l'insegnamento di stampo artistico educativo avviato nella metà degli anni Venti, negli anni Trenta si trasforma in didattica programmata a lungo termine con un orizzonte di interessi molto ampio che include, come spieghiamo nel nostro saggio sulla didattica oltre all'approccio della danza come preparazione culturale, anche precise finalità professionalizzanti. Nelle maglie del nuovo impianto artistico-didattico si riconoscono sia la lezione dalcroziana, sia l'eco della poesia duncaniana, sebbene in una forma rimodulata sulla base dell'ispirazione personale e del nuovo progetto, dove lo studio della "danza moderna" ("Danze classiche") è compensato con lo studio della tecnica tradizionale accademica che, invece, è intesa quale metodica di preparazione fisica e ginnica». Cfr. *ivi*, pp. 63-64.

stampa milanese questa scelta scatenò un’accesa contrapposizione tra tradizionalisti e modernisti [...]. Una disputa che trovava il suo fondamento sia nelle discutibili, secondo l’avviso dei tradizionalisti, competenze di Ruskaja, sia sui meccanismi burocratici e politici che avevano promosso l’ascesa dell’artista russa⁸.

In questo intenso biennio scaligero, tra le allieve più brillanti della Scala si distingue Nives Poli, che nel 1933, dopo otto anni di studio intenso, consegue il diploma di “Prima Danzatrice Emerita”, firmato da Jia Ruskaja ed Ettore Mazzucchelli.

Nives Poli⁹ nasce il 1° novembre 1915 a Isola d’Istria (Trieste), discendente dalla nobile famiglia Poli di Chioggia. Fin dalla giovane età dimostra un eccezionale talento musicale e una spiccata predisposizione per le arti sceniche, che la condurranno a una carriera poliedrica come ballerina, coreografa, attrice, regista e strumentista.

A nove anni Nives Poli si trasferisce a Milano dove viene ammessa alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, fu un’eccellente e instancabile studentessa, distinguendosi in ogni corso come migliore ballerina del suo anno. Allieva di Angelina Gini, Enrico Cecchetti, Cia Fornaroli, Ettore Mazzucchelli e Jia Ruskaja, diede il Passo d’Addio nel 1933. Il brillante percorso scolastico, ricco di stimoli, favorì un precoce consolidamento artistico che le aprì le porte per i ruoli principali nei balletti presentati in cartellone presso il celebre teatro milanese.

Nel 1935 le fu affidato il ruolo principale nel balletto *Fiordisole* «fantasia coreografica in sei quadri»¹⁰ di Gino Cornali, coreografia di Nicola Guerra e musica del Maestro Franco Vittadini. Lo stesso anno la giovane ballerina partecipò alla pellicola *L'albergo della felicità* (regia di Giuseppe Vittorio Sampieri, SACI).

Negli anni successivi, Nives Poli proseguì nell’attività coreutica e cinematografica e diventò inoltre icona femminile a livello mediatico, comparando come protagonista e autrice di articoli su riviste patinate¹¹.

Dal 1933 al 1938 lavora con importanti coreografi come Teresa Battaggi, Lizzie Maudrik, Giovanni Carbone, Nicola Guerra, Michail Fokin, Margherita Wallmann e Margherita Froman. Attraverso queste collaborazioni Nives Poli ha modo di apprendere diversi stili e confrontarsi con

8. *Ivi*, p. 47. Sulla controversia derivante dalla nomina della Ruskaja alla Scala, cfr. Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i balletti di San Remo*, in «Chorégraphie», n. 10, 1997, pp. 31-52: p. 32; Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 220-221; Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, cit., pp. 282-283.

9. Cfr. Caterina Pagnini, *Nives Poli danzatrice eclettica fra tradizione e innovazione*, in Leonardo Spinelli (a cura di), *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, tab, Roma 2024, pp. 255-278.

10. Cfr. *Fiordisole. Fantasia coreografica in sei quadri per la musica di Franco Vittadini*, G. Ricordi & C., Milano 1935.

11. Cfr. Giulia Taddeo, *Donna o Silhouette? Rappresentazioni transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*, in «Italian Studies», vol. LXXVI, n. 4, pp. 389-405: pp. 396-398, online: <https://doi.org/10.1080/00751634.2021.1923173> (u.v. 30/8/2025); Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., p. 234.

sensibilità artistiche e musicali eterogenee provenienti da differenti tradizioni europee. È in questo contesto che la ballerina inizia a maturare una consapevolezza profonda sul senso della propria vocazione artistica, come lei stessa racconta in una testimonianza autografa intitolata *Come... non si diventa coreografi*, pubblicata nel maggio del 1941 sulla rivista «Primi Piani»:

Ebbi l'intima sensazione di non essere ancora completa poiché, in complesso, se potevo essere soddisfatta dell'interpretazione e dei successi riportati nelle coreografie da quei Maestri create, sentivo dentro di me e forse non riuscivo nemmeno ad esprimerlo a me stessa, che una danzatrice – per essere completa – deve anche essere la creatrice della propria danza. Non è poi da escludersi che la creazione per essere rappresentata con la massima espressività possa esigere l'esecuzione di chi l'ha vissuta ideandola. Questo viene inteso in linea ideale¹².

L'articolo fu ripubblicato uguale cinque mesi dopo su «Le ultime notizie: il Piccolo delle ore diciotto»¹³ di Trieste, a dimostrazione del forte interesse e dell'affetto che provavano i triestini¹⁴ per l'evolversi della carriera della loro conterranea.

Durante la stagione teatrale 1937-1938, il cartellone della Scala riportava come novità assoluta l'opera *Proserpina: dramma lirico in tre atti e cinque quadri*, musica di Renzo Bianchi¹⁵ su libretto di Sem Benelli¹⁶. Il poeta ricavò questa fantasia dal suo più ampio dramma lirico *Orfeo e Proserpina*, ispirato agli antichi miti greci che fu rappresentato con grande successo¹⁷ per la prima volta il 18 dicembre 1928 al Teatro Lirico di Milano. «Per quanto trattasse di una materia non facile – scrisse il poeta – per quanto fosse più lirica del consueto, ebbe ancora una grande efficacia drammatica, così da conquistare

12. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 66.

13. Nives Poli, *Fra le quinte della «Scala». Come... non si diventa coreografi*, in «Le ultime notizie: Il Piccolo delle ore diciotto», 11 ottobre 1941, online: <https://archivio.ilpiccolo.it/aviator/aviator.php?newspaper=TO00208776&edition=piccolo&issue=19411011&startpage=3&keywords=Nives%20Poli> (u.v. 30/8/2025).

14. Per rimarcare l'interesse dimostrato dai triestini nei confronti di Nives Poli, si segnala la presenza di articoli a lei dedicati e conservati presso la Raccolta di Rassegna Stampa del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste.

15. Renzo Bianchi nacque a Maggianico (Lecco) il 29 luglio 1887. Fu compositore, direttore d'orchestra e critico musicale. Iniziò giovanissimo gli studi musicali, fu allievo di Michele Saladino presso il Conservatorio di Milano. La sua carriera di direttore lo portò a collaborare con i principali teatri italiani e fu anche critico musicale de' «La Prensa» di Buenos Aires. Ricoprì il ruolo di direttore didattico dell'Associazione Lirica e concertistica di Milano e, dal 1952 al 1968, fece parte della direzione artistica del Teatro alla Scala. Morì a Genova il 27 dicembre 1972.

16. Sem Benelli nacque a Filettole, frazione del comune di Prato, il 10 agosto 1877 e morì a Zoagli il 18 dicembre 1949. Fu un drammaturgo italiano di grande rilievo. Dopo un primo periodo di attività come giornalista, esordì con la commedia di successo, *Tignola*. Successivamente si dedicò alla scrittura di tragedie storiche in versi endecasillabi, ambientate nel Medioevo e nel Rinascimento italiani, influenzato dallo stile di D'Annunzio. La sua opera più celebre, *La cena delle beffe* (1924) ottenne un successo internazionale; questa e altre cinque opere furono poi musicate da compositori italiani, tra cui *Proserpina* di Renzo Bianchi del 1938. Dopo un periodo di adesione al fascismo, anche come parlamentare, Benelli si allontanò dal regime e si dedicò alla scrittura di opere teatrali su temi filosofici.

17. «*Orfeo e Proserpina* ha avuto un completo successo. Tre chiamate dopo il primo quadro, sei dopo il secondo, che finisce il primo atto, due dopo il terzo quadro, una scena aperta metà del quarto quadro e, al finire del secondo atto, cinque chiamate; cinque chiamate dopo il terzo atto, e cinque dopo il quarto. Sem Benelli ci trasporta nel mondo dei miti, cioè in una Grecia di una grande semplicità intellettuale e morale dove le forze oscure della natura si van personificando nell'atterrito o stupefatto fantasia degli uomini. [...]» (R. S., *Dramma lirico in quattro atti di Sem Benelli*, in «Corriere della sera», 19 dicembre 1928, p. 4).

le masse»¹⁸; ne seguì la pubblicazione l'anno successivo¹⁹.

Il fascino per la cultura classica greca si è mantenuto costante nei secoli, pur assumendo nelle diverse epoche, espressioni e forme differenti. Le numerose composizioni musicali del Novecento che si rifanno al mondo ellenico si inseriscono nel più ampio contesto del neoclassicismo musicale, uno stile che trovò la sua principale fioritura nel periodo tra le due Guerre.

Le prime manifestazioni di una corrente ellenizzante nel Novecento italiano si hanno fin dai primi del secolo, che si apre con la cantata *Il ritorno di Odisseo* di Riccardo Zandonai e Giovanni Pascoli (1900), per baritono, coro e orchestra. Tuttavia è proprio il melodramma a impadronirsi inizialmente della tematica greca: dalle *Eumenidi* di Fausto Salvatori e Filippo Guglielmi (1905) a *Cassandra* di Vittorio Gneccchi e Luigi Illica (1905), da *Medea* di Vincenzo Tommasini e poeta anonimo (1906), a *Proserpina* di Renzo Bianchi e Sem Benelli (1908) [sic]²⁰.

Renzo Bianchi all'interno dell'opera inserisce un'intensa composizione musicale intitolata *La danza di Agave*, dove Agave, personaggio muto, danza vertiginosamente, guidata da ritmi pulsanti e vibranti. Con lei danzavano anche le Baccanti che la seguivano accompagnando il canto di Proserpina.

La coreografia di questo allestimento doveva essere di Cesca Bozzi Sicione che, caso volle, non poté iniziare il lavoro perché ammalata. L'opera andava in scena il 23 marzo 1938 e precisamente il 5 marzo la giovane Nives fu chiamata in direzione.

La Bozzi è ammalata. Il 23 marzo deve andare in scena “Proserpina”, regista sarà Sem. Componetevi la vostra danza e quella delle Baccanti; quando sarete pronta per provare in palcoscenico avvertitemi e verrò a vedere ciò che avete fatto. Avete dieci giorni utili prima delle prove d'insieme²¹.

Dopo una notte insonne, la giovane Nives si dibatteva tra emozioni contrastanti, da un lato, temeva il giudizio delle colleghe, e dall'altro, sentiva una profonda fiducia in sé stessa. Conosceva bene la musica della *Danza di Agave*, l'aveva già ascoltata al pianoforte eseguita dal Maestro Bianchi, e ne era rimasta affascinata.

Così, il giorno successivo comunicò che avrebbe accettato l'incarico²², ma pregò il Sovrintendente di non far comparire il suo nome come coreografa sul manifesto dello spettacolo poiché prefe-

18. Sandro Antonini, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, De Ferrari, Genova [2007?], p. 94.

19. Sem Benelli, *Orfeo e Proserpina. Dramma lirico in quattro atti e sei quadri*, Fratelli Treves, Milano 1929.

20. Anna Scalfaro, *I “Lirici greci” di Quasimodo: un ventennio di ricezione musicale*, tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali, Università degli Studi di Bologna, 2007, relatore prof. Maurizio Giani, p. 16, online: <https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/229/1/TesiDottorato.pdf> (u.v. 30/8/2025).

21. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 66.

22. Questa situazione fu determinata anche dalla sostanziale assenza di coreografi in Italia, sia a Roma che a Milano. Spesso prendevano posto alcuni coreografi stranieri, talvolta di dichiarata fama, scelti solo per produzioni temporanee. I cronisti del tempo si adeguarono con scarso interesse alla situazione, ricorrendo spesso a commenti sommari. Cfr. Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 63.

riva, per quella prova, che la coreografia rimanesse anonima. La composizione della danza di Agave si rivela un'esperienza totalizzante per la giovane artista.

Non è impossibile che creando la danza di Agave, si ridestassero in me tutti quei silenziosi malcontenti che io non riuscivo ad esprimere quando per questo o quel particolare la creazione di questo o quel coreografo non mi dava intimamente la soddisfazione che io sentivo di poter ottenere con le modifiche che avrei apportato di mia iniziativa se questo fosse stato permesso. Certo è che vissi il personaggio di Agave per tutto il periodo della sua creazione in un'atmosfera allucinante ed ossessionante. Era in me la certezza di riuscire ed il timore di essere troppo severamente criticata anche per la fiducia eccessiva che dimostravano nelle mie facoltà soprattutto in rapporto all'età lontana di qualche lustro da quella di normale inizio di altri coreografi²³.

Le parole della Poli richiamano le tendenze artistiche dell'epoca, improntate al desiderio di esprimere liberamente le proprie idee e la propria sensibilità, senza vincoli; portando avanti ciò che aveva appreso dai suoi insegnanti, riuscì a proseguire e sviluppare quel percorso di rinnovamento che già da alcuni anni andava diffondendosi nell'arte coreutica. La giovane ventitreenne dimostrò fin da subito la sua forte tempra e le sue competenze, era disposta a dare e osare tutto. Trovò subito collaborazione da parte delle sue compagne di studio, molto probabilmente incuriosite dalla sua determinazione e dal suo rigore professionale, lei stessa scrive: «[...] se la danza di "Agave" nasceva febbrilmente nel mio spirito col ritorno assillante dei motivi musicali che l'accompagnavano, la composizione coreografica delle Baccanti nacque quasi spontanea a coronamento della prima»²⁴.

Nell'antica Grecia le danze delle baccanti prevedevano musica, canto danza e stati di *trance* collettiva. È difficile ricostruire con precisione come Nives Poli abbia creato la sua coreografia, l'unica testimonianza diretta che abbiamo sono le recensioni dello spettacolo e lo spartito. Tuttavia è ragionevole pensare che abbia risentito dell'influenza della sua insegnante Cia Fornaroli²⁵, nonché del confronto con Cesca Bozzi Sicione²⁶ che andò a sostituire e che alcuni anni prima aveva pubblicato una propria riflessione sulle "danze di masse", offrendo una visione personale di questo linguaggio

23. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 67.

24. *Ibidem*.

25. «I movimenti di Cia, dalle linee pure e nitide, apparvero a tutti decisamente ispirati alla plastica greca. La Fornaroli aveva sicuramente visto Anna Pavlova danzare a New York il suo famoso Bacchanale, ed è più che possibile vi avesse meditato. La grecità, lo si è visto, era una tematica assai in voga in quegli anni, prediletta com'era sia da artisti tesi a rinnovare il codice accademico in direzione di una nuova semplicità (come Fokine o Anna Pavlova) o a forzarne il codice (è il caso di Nijinsky), sia da quanti sulle orme di Isadora ne facevano il perno per la costruzione di un linguaggio e di un'estetica nuovi. Ovviamente la grande baccante Isadora era ben diversa dalla Pavlova del Bacchanale. Già i corpi delle due danzatrici, quello sensuale ed esuberante dell'americana, quello esile e spirituale della russa, parlavano di per sé linguaggi diversi. Così la danza greca della Fornaroli doveva avere una freschezza vitalistica, ma, apprezzato come fu per la "semplicità", le "belle attitudini", le linee "sempre sensibili e armoniche", certamente si tenne al di qua della sfrenatezza dionisiaca» (Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 248-249).

26. A commento dell'articolo di Cesca Bozzi Sicione, *Danza di masse*, in «Quadrante», n. 24, aprile 1935, pp. 36-40: p. 43 si legge: «Nelle grandi feste periodiche celebrate in Atene, al tempo della tragedia, le masse corali, come tutti sanno, compivano evoluzioni rituali, movendosi sincronicamente da destra verso sinistra o compiendo, al passo, brevi tragitti in orchestra».

espressivo.

Sulla base dell'analisi dello spartito²⁷, la musica esalta con forza le vicende e le scene descritte nel testo. Il clima vorticoso realizzato con un ritmo sempre più incalzante composto da *pattern* spesso ripetuti avrà ispirato sicuramente la creatività di Nives Poli nell'ideazione della sua coreografia. L'ascesa cromatica di una modalità dorica, alternata a passaggi tonali, crea un'atmosfera sempre più destabilizzante e convulsa, sottolineata dalle dinamiche, che, portate al fortissimo (con *ffff*) dal timbro potente degli ottoni, spingono Agave ad una estenuante *trance* coreutica. Alla fine della Danza la strumentazione orchestrale si arricchisce di arpe e campanelle, il cui timbro rievoca la lira e i cimbali degli antichi greci.

Grazie alla sua preparazione musicale e al metodo compositivo, fondato su un'attenta e minuziosa lettura della musica, Nives riusciva a costruire e interpretare progressivamente una struttura coreografica generale, per poi affinarne i dettagli. È proprio in questo processo che la giovane si riconosce non solo come interprete, ma anche come creatrice delle proprie coreografie.

La musica di Renzo Bianchi, in particolare la *Danza di Agave* che si colloca nella parte finale del primo quadro, nel primo atto dell'opera *Proserpina*, permetterà a Nives Poli di realizzare e scoprire in lei ciò che già sentiva, ma che fino ad allora non aveva esternato.

Renzo Bianchi ha composto la musica con amore. Nel nuovo spartito le sue doti si riscontrano cresciute e raffinate. Non pertanto, qua e là spiace la soverchia uniformità del discorso melodico [...].

Punti che ci sembrano più indovinati: la danza di Agave, ampiamente svolta, incalzante nella foga ritmica, gagliarda nel suono, bel pezzo di colore [...].

Leggiadra, aggraziata la danzatrice Nives Poli nella parte di Agave: la parte coreografica è elemento costitutivo in quest'opera²⁸.

Il giorno successivo alla prima, «Il Corriere della Sera» nella pagina dedicata al *Corriere dei Teatri. Le prime alla Scala*, riportava la seguente cronaca:

Nello stesso mondo degli stessi miti è ora trasmigrato il maestro Renzo Bianchi, e con lui, immaginatore della vicenda scenica e scrittore forbito dei versi, Sem Benelli [...].

L'esito della serata è stato cordiale. I tre atti di *Proserpina* furono benevolmente accolti con rispettive otto, sei, e dieci chiamate agli interpreti ed in parte all'autore, talune peraltro contrastate da una minoranza del pubblico. Direttore e concertatore efficace, Franco Capuana ha imbrigliato con energia l'esecuzione complessiva, dosando intelligentemente intensità e movimenti. Di *Proserpina* la soprano Somigli ha fatto una figura seducente per animazione e fervore di accenti vocali. Paolo Civil ha sbozzato con robustezza il personaggio di Orfeo che desiderava forse una più ellenica purità di fraseggio. Polifemo perfettamente a suo agio nelle barbare pelli e nella «recitata» tessitura della sua parte è stato invece Rossi Morelli. Delicata e Euridice l'Oltrabella. A posto i cori istruiti dal maestro Veneziani. [...]

In *Proserpina* il complesso dell'allestimento scenico ha sofferto, a nostro parere, della scarsa consistenza umana e delle incerte significazioni allegoriche del libretto il quale, in sostanza, non offriva che una sola azione solidamente teatrale: quella del primo quadro del terzo atto [...]. Ed

27. Per un'analisi più approfondita dello spartito della *Danza di Agave* si rimanda all'*Appendice* del presente articolo.

28. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte* (1778 1963), 2 voll., Ricordi, Milano 1964, vol. I, p. 383.

in questo quadro, appunto, lo scenografo, il regista e Nicola Benois come distributore delle luci hanno potuto far sì che gli effetti si susseguissero con quell'efficacia che è frutto d'un ben dissimulato impiego di grandi mezzi. Invece nelle altre parti dell'opera, il regista e cioè lo stesso Sem Benelli, intrepido conoscitore del teatro e dei teatri, ha fatto opera spesso gratuita, anche se talora vivace e brillante. [...]

Il dramma che si svolgeva nella colossale sala del trono ideata dallo scenografo Giuseppe Mancini²⁹ era infatti più enigmatico che sublime: comunque gli interpreti non vi si muovevano a loro agio. In genere, sono riuscite meglio le scene di massa, e semplicemente quelle delle baccanti, dove dominavano le linee spezzate, invertite, mosse senza tregua, vorremmo dire deliranti³⁰.

TEATRO DELLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)
STAGIONE LIRICA DELL'ANNO XVI

Recita N. 62 N. 21 del Turno A
N. 17 degli abbonati alle "prime,"

MERCOLEDI 23 MARZO 1938, XVI, alle ore 21 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
di

PROSERPINA

Dramma lirico in 3 atti e 5 quadri di SEM BENELLI

Musica di **RENZO BIANCHI**
(Proprietà Casa Musicale SONZOGNO)

NUOVISSIMA

PERSONAGGI

Proserpina	FRANCA SOMIGLI
Euridice	AUGUSTA OLTRABELLA
Agave	NIVES POLI
Una voce	MARIA MARCUCCI
Orfeo	PAOLO CIVIL
Pollfemo	LUIGI ROSSI MORELLI
Pizzodibacco	GIUSEPPE NESSI

Coro - Baccanti - Folla

Maestro Concertatore e Direttore:
FRANCO CAPUANA

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI
Maestro Sostituto: EDUARDO FORNARINI

Regista: SEM BENELLI — Direttore dell'allestimento scenico: NICOLA BENOIS
Scene su bozzetti di GIUSEPPE MANCINI dipinte da GIOVANNI GRANDI

PREZZI

Poltrone L. 110	} compreso l'ingresso	PALCHI	Prima e Seconda fila esauriti in abbonamento
Poltroncine 90			Terza fila L. 350
Posti distinti di Platea > 70			Quarta fila 300
			Ingresso 30

PRIMA E SECONDA GALLERIA PREZZI POPOLARI INVARIABILI

Prima Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 24. — Posto in piedi L. 8
Seconda Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 19. — Posto in piedi L. 5

Atti tutti i prezzi sopraesposti devono applicare il diritto d'arbitrato (12%) di cui al R. Decreto 30 Dicembre 1923 N. 3276
Le frazioni di centesimi devono essere arrotondate sino a 10 centesimi (R. Decreto 4 Maggio 1926 N. 561).

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
È prescritto l'abito nero per la Platea e per i Palchi

Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla Platea e alle Gallerie. E' pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.
Gli indumenti e gli altri oggetti depositati sui guardaroba non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti e alla fine dello spettacolo.
Per le disposizioni che non permettono le concessioni dei "bis" i Maestri e gli Artisti non possono accedere alle richieste del Pubblico che pertanto è pregato di uniformarsi alle disposizioni stesse.
La biglietteria del Teatro (telefono 66-474) si apre alle ore 10 di ciascun giorno per la vendita e per le prenotazioni dei posti.
Per disposizione di S. E. il Prefetto è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala, (Platea e Gallerie) con cappelli, soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili.
Per disposizione del regolamento dello spettacolo il pubblico può entrare in sala, alla fine dello spettacolo, da tutte indistintamente le porte d'uscita.

Il Teatro si apre alle ore 20,15 — Le Gallerie alle ore 20

IL SOVRINTENDENTE

Figura 1. Locandina di *Proserpina* di mercoledì 23 marzo 1938. Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala.

29. Gian Giuseppe Mancini fu anche il progettista del Castello di Sem Benelli eretto a Zoagli nel 1914.

30. F. A., "Proserpina" di Renzo Bianchi e Sem Benelli, in «Corriere della Sera», 24 marzo 1938.

Un riconoscimento messo tra le righe, inaspettato per la Poli, che sapeva benissimo che era il frutto di tutti i suoi anni di studio. La locandina di *Proserpina*, come le era stato promesso, mantenne l'anonimato nella prima rappresentazione, ma come riporta Nives Poli nel suo articolo, un altro importante giornale, aveva voluto indagare sul nome della coreografa e saputolo scrisse:

Appropriatissimo stile conferì, attrice muta ma finemente espressiva, Nives Poli – o Agave – che seppe comporre ed eseguire con squisito senso d'arte la danza del Baccanale, congiungendo all'armonia classicheggiante degli atteggiamenti, non mai scomposti neppure sotto l'infuriare dei ritmi, il senso visibile di una “trance” magica e tragica, per cui aderiva perfettamente nei gesti ai comandi di “Proserpina”. Si ebbe un applauso a scena aperta³¹.

Una parte della critica non fu così benevola, soprattutto nei confronti del poeta, in particolare per il contenuto dell'opera, l'attacco più duro avvenne il 26 marzo 1938, da «L'Osservatore Romano»,

che non aveva mai perdonato a Benelli l'intrusione nella storia della Chiesa – arbitraria secondo l'organo della Santa Sede – compiuta al tempo di *Caterina Sforza* [dramma rappresentato la prima volta a Forlì nel gennaio 1934, *N. d. A.*]³². Parve giunto il momento di prendersi una rivincita e l'articolo non firmato Vesperì ne rappresenta la conferma:

«Se il poeta e drammaturgo Sem Benelli – si legge – il quale ha passato i sessanta, si decidesse a volger la mente ai “casti pensier” del vespero, questo otterremo: che dovendo pensare a scrivere qualche cosa di serio e di sano affidandosi alla sola virtù dell'arte rinunciando al lenocinio dell'immoralità, lascerebbe in pace il prossimo dal tentar invano l'una e dal persistere dell'altra.

Il suo dramma lirico *Proserpina* varato l'altro giorno – nientemeno che alla Scala di Milano – è l'ultimo prodotto (come rielaborazione di più vasto lavoro d'una diecina d'anni fa) di una fantasia stancamente adagiata su motivi di ibride contaminazioni letterarie e forzati artifici scenico-verbali, tendenti a creare un ambiente parossistico di perversa lussuria. A questa nuova fatica del Benelli, si unì un compositore che, per far capolino sulle stesse grucce di lui, credette evidentemente ad una rivelazione, mentr'era il tentativo di un salvataggio sulle scene liriche dell'irreparabile naufragio di un teatro di prosa; e l'equivoco fu fatale anche per lui, che qui tuttavia non c'interessa. Torniamo al “libretto”.

È stato giustamente rilevato su un quotidiano milanese che “lo sviluppo drammatico risulta uniforme dentro l'atmosfera arcaica e pseudo-classica che l'uomo moderno, dopo duemila anni di Cristianesimo, respira con difficoltà”. E un autorevole critico di Roma ha concluso la sua nota recensiva con queste eloquenti parole: “è deplorabile che quello che fu il più grande e aristocratico teatro del mondo possa oggi scaraventare contro gli occhi degli italiani e degli ospiti stranieri spettacoli come questo, che offendono e umiliano la civiltà artistica e il gusto della nazione” [«L'Osservatore Romano», 26 marzo 1938].

Il “quotidiano milanese” e “l'autorevole critico romano” cui il periodico faceva riferimento erano, rispettivamente, il *Corriere della Sera* – che uscì con articoli anonimi e Silvio d'Amico; ma quello che urtò la suscettibilità delle gerarchie ecclesiastiche fu che il libretto riportasse il visto della censura, rilasciato il 28 gennaio: “non sembra che si esageri?”, ci si chiese a conclusione dell'articolo.

Benelli, nella sua autobiografia, non dedica neppure un accenno a *Proserpina*, forse perché non giudicò necessario soffermarvisi, né i giornali al riguardo sono prodighi di notizie. Dopo qualche altra replica il dramma lirico fu tolto di scena e riproposto a scadenze irregolari³³.

Le rappresentazioni furono quattro: 23, 27 marzo; 5 e 9 aprile 1938.

31. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 67.

32. Sandro Antonini, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, cit. p. 234.

33. *Ivi*, pp. 146-147.

Già dalla terza rappresentazione il nome di Nives Poli apparirà in locandina come ballerina e coreografa.

TEATRO DELLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

Recita N. 71 STAGIONE LIRICA DELL'ANNO XVI N. 23 del Turno A

MARTEDI 5 APRILE 1938, XVI, alle ore 21 precise

IN ABBONAMENTO A PREZZI RIBASSATI
ULTIMA RAPPRESENTAZIONE
di

PROSERPINA

Dramma lirico in 3 atti e 5 quadri di SEM BENELLI

Musica di **RENZO BIANCHI**
(Proprietà Casa Musicale SONZOGNO)

NUOVISSIMA

PERSONAGGI

Proserpina	FRANCA SOMIGLI
Euridice	AUGUSTA OLTREABELLA
Agave	NIVES POLI
Una voce	MARIA MARUCCI
Orfeo	PAOLO CIVIL
Pollifemo	DOMENICO MALALESTA
Pizzodibacco	GIUSEPPE NESSI

Coro - Baccanti - Folla

Maestro Concertatore e Direttore:
FRANCO CAPUANA

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI
Maestro Sostituto: EDUARDO FORNARINI

Regista: SEM BENELLI — Direttore dell'allestimento scenico: NICOLA BENOIS — Coreografa: NIVES POLI
Bozzetti e figurini di GIUSEPPE MANCINI — Scene dipinte da GIOVANNI GRANDI

PREZZI

Poltrone L. 55	} compreso l'ingresso	PALCHI {	Prima fila L. 300
Poltroncine 45			Seconda fila 330
Posti distinti di Platea 35			Terza fila 275
			Quarta fila 200
			Ingresso 15

PRIMA E SECONDA GALLERIA PREZZI POPOLARI INVARIABILI

Prima Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 24 — Posto in piedi L. 8
Seconda Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 19 — Posto in piedi L. 5

A tutti i prezzi suesposti devono applicarsi il diritto erariale (12,7%) di cui al R. Decreto 30 Dicembre 1923 N. 3276
Le Nazioni di contadini devono essere arrotondate sino a 10 centesimi (R. Decreto 4 Maggio 1920 N. 507)

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla Platea e alle Gallerie. E' pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.
Gli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardie non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello spettacolo.
Per le disposizioni che non permettono le concessioni del "Noi" e gli artisti non possono accedere alle tribune del Pubblico che portano il pregio di uniformarsi alle disposizioni stesse.
La Biglietteria del Teatro (telefono 88-474) si apre alle ore 10 di ciascun giorno per la vendita e per le prenotazioni dei posti.
Per disposizione di S. E. il Prefetto è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala, (Platea e Gallerie) con cappelli, soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili.
Per disposizione del regolamento sulla vigilanza dei Teatri il pubblico può lasciare la Sala alla fine dello spettacolo, da tutte indistintamente la porta d'uscita.
Il Teatro si apre alle ore 20,15 — Le Gallerie alle ore 20

IL SOVRINTENDENTE

Figura 2. Locandina di *Proserpina*, martedì 5 aprile 1938. Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala.

Tale fu la riuscita della coreografia che la giovane Nives fu subito invitata a crearne di nuove, per la rappresentazione di *Aida*³⁴ del 19 aprile e nel mese successivo, a maggio, la stessa, fu portata con

34. Cfr. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, cit., vol. II (*Cronologia completa degli spetta-*

successo anche al Maggio Musicale Fiorentino. Negli anni seguenti, arrivarono altri nuovi successi³⁵, Nives Poli aveva vinto, era diventata una coreografa.

Appendice

Vi domina il contrasto fra il Bene e il Male, fra la Luce e l'Ombra, fra l'Illusione e la Realtà, che si fuggono e si cercano, si odiano e si amano, e sono rappresentati in questo poema da Orfeo e da Proserpina [...].

La scena si svolge nell'Isola Fiorita, un'isola fantastica, dominata dalle Sirene, incarnazione simbolica dell'ingannevole Piacere.

Chiunque si accosti all'isola è subito incantato dalla loro melodia seducente. [...]

Il primo quadro rappresenta l'Antro di Proserpina, Dea dell'Ombra, maga, strega che nell'isola Fiorita ha posto la sua dominazione, protetta dall'inganno delle Sirene.

Si vedono le danze, le funzioni i riti della Dea del Buio.

Proserpina ha trovato una nuova alunna, la stupenda Agave che, per suggestione di Lei segue danzando i misteri di tutte le ombre, s'inebria di aliti notturni, coglie come grappoli d'uva le stelle.

Inebriata di musica e di danza la Vergine Agave è capace di indovinare, suggestionata da Proserpina³⁶.

La *danza di Agave*³⁷ è un brano piuttosto esteso, 278 battute della durata complessiva di circa 15 minuti³⁸. Il brano si può suddividere in tre parti: la prima caratterizzata dalla danza sfrenata di Agave, le seconda dai recitativi tra i protagonisti dell'opera e la terza, una *Coda* solo strumentale ricca di ostinati ritmico-melodici che si rincorrono vorticosamente.

Nello spartito di Renzo Bianchi, la danza è suddivisa in 18 sezioni. La prima parte³⁹: dalla sezione 10 fino alla 17; la seconda⁴⁰ dalla sezione 18 alla 27 e la terza⁴¹ coincide con la sezione 28.

La danza inizia con un andamento *Andante tranquillo* su un tempo di 6/8 (sezione 10⁴²) in am-

coli e dei concerti a cura di Giampiero Tintori), p. 101.

35. Per il ruolo di Nives Poli in veste di coreografa cfr. Anonimo, “*La bella addormentata nel bosco*” al Teatro alla Scala. *Giudizi e critiche sulla creazione coreografica di Nives Poli*, Rizzoli, Milano 1940; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, cit., pp. 111-112; Raffaele Calzini, *Nives Poli e la rinascita di una coreografia italiana*, in «Il Piccolo di Trieste-Il Piccolo della sera», 20 febbraio 1940.

36. Anonimo, “*Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri*” di Sem Benelli. *Musica di Renzo Bianchi*, in *Teatro della Scala. Programma ufficiale. Stagione dell'anno XVI 1937-1938*, [s.n., Milano 1938], p. 57.

37. Per la descrizione musicale della *Danza di Agave* si fa riferimento a: Renzo Bianchi, *Proserpina, dramma lirico in 3 atti e 5 quadri di Sem Benelli, Rappresentata per la prima volta al Teatro alla scala di Milano nel marzo 1938-XVI. Concertata e diretta dal M^o. Franco Capuana, Riduzione per pianoforte*, Casa Musicale Sonzogno, [Milano] 1938-XVI, pp. 16-52. Nello spartito compaiono anche brevi inserti, quali interventi di strumenti musicali (clarinetto, fagotto, clarone, ecc.) ripresi dalla partitura originale per orchestra. Nel testo vengono riportate *in corsivo* alcune indicazioni segnate nello spartito e tra virgolette caporali il testo cantato, in originale, senza nessuna modifica nel carattere e/o nella punteggiatura.

38. Il minutaggio è stato calcolato sulla base dell'ascolto del file in formato MP3 esportato dalla trascrizione dello spartito.

39. Renzo Bianchi, *Proserpina*, cit., pp. 16-29.

40. *Ivi*, pp. 30-49.

41. *Ivi*, pp. 49-52.

42. *Ivi*, p. 16.

bito modale dorico che evoca il periodo della cultura classica. Sotto le prime due battute è riportato il seguente testo: *Agave, come spinta da una ignota potenza, balza nel mezzo dell'antro sotto la luna e danza con ritmo del suo spirito esaltato e vinto, seguendo col fremito del corpo, scosso da un anelito verso l'ignoto, le parole suggestionanti di Proserpina*. Dopo una battuta di introduzione strumentale entra la voce di Proserpina che canta: «Agave danza. Dirada le tenebre con mani ansiose son verdi son gialle son livide, nere, fumose le tenebre dell'essere. Allargale Agave ed entra entra».

A partire dalla terza battuta un elemento ritmico melodico di semicrome si ripete come un ostinato, evocando il volteggiare della danza, tale elemento caratterizza l'accompagnamento di tutta la prima parte del brano. Su questo si delinea un controcanto della melodia di Proserpina. Alla sezione 11⁴³, sopra la linea del canto, si legge: «Agave apparisce in lotta con le tenebre (ondeggando, con abbandono)». Con questa indicazione l'autore sottolinea come la danza stia entrando in un vortice evocato dal canto, che diventa ora melismatico sulle esclamazioni: «Ah» e dalle perentorie e ripetute esortazioni: «Danza! Danza! Ecco, Ecco Sei nell'etere, Ecco Sei nell'onda (sezione 12⁴⁴), nell'onda senza fine nell'onda senza fine, Ah! Ah! Ah!». Alla sezione 13⁴⁵, la musica ed il canto diventano ancora più incalzanti. La melodia, sul testo: «Datti a lei senza ritegno, a lei sola tutta, tutta» insiste su note ribattute in *ff*; il canto prosegue: «Godi fluisce Godi confonditi Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah,» spingendosi ad un *lab*₄ sulla parola «Godi» mentre seguono degli inebrianti melismi sulla sillaba «Ah» in un *fff tumultuoso e fff tragico*. Cessato il canto la dinamica diminuisce fino ad un *pp* e l'accompagnamento, sull'indicazione: *Agave appare estenuata*, rallenta con un *trattenuto* seguito da un *lento*.

Alla sezione 14⁴⁶ l'atmosfera diventa dolce e lieve sottolineata da un *pp* e *dolcemente cantato*. Riprende il canto con indicazione *voluttuosa*, sulle parole di Proserpina rivolte ad Agave «Fruga, fruga nei segreti della sua sconfinatazza Scegli prendi è tutto tuo».

Alla sezione 15⁴⁷, i termini *lusingando* e *abbandono* accompagnano il canto *a mezza voce* di Proserpina estatica: «Maraviglie suoni stelle riflessi di tutti i mondi che sono nel cor dell'onda. Ora fuggi ora nasconditi l'infinito ti guarda avvolgiti nel fluido che ti fa divina».

Dopo questo vagare estatico (sezione 16⁴⁸) Proserpina ordina ad Agave, di allontanarsi da quel mondo incantato (*attirandola*) a lei ma (*ravvivando*) per danzare: «torna a me torna ma torna per danzare». È interessante notare che in questo punto la musica riprende le battute 5, 6 e 7 della danza. *Agave balza ancora nella sua commossa vertiginosa danza* seguita dal canto di Proserpina: «Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Danza danza Danza danza, Ah,» in *fff*.

43. *Ivi*, p. 18.

44. *Ivi*, p. 20.

45. *Ivi*, p. 21.

46. *Ivi*, p. 23.

47. *Ivi*, p. 24.

48. *Ivi*, p. 26.

Anche l'accompagnamento diventa sempre più frenetico e ossessivamente ripetitivo, alla sezione 17⁴⁹ *La danza di Agave è frenetica. Proserpina l'incita fino allo spasimo*. Nello spartito vi è indicato: *orgiastico e urlato*: «Danza! Danza! Più forte! Più forte! Danza! Più forte! Più forte!». La tensione è al massimo, con l'esclamazione «La» ripetuta velocemente, per 21 volte su note di semicrome, seguita da slanci melodici sulla sillaba «Ah!» con una dinamica in *ffff*. Proserpina continua ad incitare la giovane: «Danza più forte fino alla morte!» accompagnata da accordi ribattuti e da un acuto (la⁴) sulla parola «morte!» *Agave giunta all'estremo...cade*.

In questo punto termina la prima parte della danza. Dopo l'ultimo accordo seguono delle pause, l'ultima con la corona, per la prima volta dall'inizio della danza, tutto tace.

Inizia una nuova parte (sezione 18⁵⁰) composta da recitativi cantati da Proserpina e Polifemo, la musica passa dall'ambito modale a quello tonale (re minore). L'andatura è *Moderato mosso*, la dinamica *p*, Proserpina (*Accostandosi alla fanciulla inanimata*) canta (*con ansia*): «Oh! Come s'è abbattuta guardate il suo cuore Oh! Com'è tutta in estasi! Ora vede ora sa non è più lei!». Gli ultimi versi sono su note ribattute, con andamento *Molto adagio* e un cambio di tempo in 4/4 che paiono ricreare l'immobilità di Agave.

Alla sezione 19⁵¹ inizia il dialogo tra Proserpina e Polifemo caratterizzato da un andamento *Largo*, tempo ternario (3/2) e dinamica in *pp*.

E Polifemo, il Re della Bestialità, dominatore dell'isola Fiorita, e che assiste per suo gran piacere a queste funzioni, chiede a Proserpina se Agave, ormai tutta ipnotizzata dalle potenze oscure, non sia capace di scovare Euridice, una fanciulla naufragata a quell'isola e che rappresenta l'anelito alla spiritualità, l'inafferrabile Anima dell'Amore.

A lui, vecchio ed eterno gaudente, piacerebbe averla, Euridice, fonte d'ogni dolce Illusione. Proserpina comanda ad Agave di cercare la fanciulla.

In breve, magicamente, Euridice, è trovata e condotta nell'antro dinanzi alla perfida Dea, fra le Baccanti che la guatano, ebbre.

Proserpina cerca di attirare la sognante e vaga Euridice, la vergine anelante ad amori imprecisi, nel mistero del male vero, rosso ed ardente, ma voluttuoso⁵².

Polifemo canta: «O Proserpina mentre è tutta presa nell'oscuro tuo inganno quest'arcana bambina cerca se potesse scorgere (*accalorandosi*) in quale antro si sarà mai nascosta la mirabil donna ch'io cerco da tre giorni e che fece naufragio in quest'isola» è un'implorazione. Nello spartito è segnato: *quasi declamato*, caratterizzato da note ribattute che si muovono per grado, l'accompagnamento è molto delicato in dinamica *pp*. Proserpina coglie la richiesta, chiamando *Agave... a mo' di cantilena*: «O mia piccola bella quante stelle hai sul cuore». Polifemo (*ansioso e somnesso*) insiste: «Tenta, ora che ha

49. *Ivi*, p. 28.

50. *Ivi*, p. 30.

51. *Ivi*, p. 31.

52. Anonimo, *Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Sem Benelli, Musica di Renzo Bianchi*, cit., pp. 57-58.

potere di veggente».

Proserpina fissa intensamente la fanciulla immobile... suggestionandola (sezione 20)⁵³ su un andamento *Assai lento* e un accompagnamento dolce e lontano canta: «Hai tu sentito? Agave Scorgi tu quella fanciulla? Guarda! Cerca! Valle incontro, prendila per mano, Va! Conducila quaggiù! Va! Va!» induce così Agave a cercare Euridice.

Segue una parte (sezione 21)⁵⁴ solo strumentale (11 battute) accompagnata dalla scritta: *Agave, con passo da sonnambula, si allontana lentamente... Proserpina, con l'occhio fisso ed il braccio teso, rimane ferma, diritta, nel mezzo dell'antro... Tutti gli altri, muti ed immobili, guardano ansiosi l'apertura della spelonca dalla quale è uscita Agave... Proserpina riscuotendosi ad un tratto* canta: «Eccola! Eccola! Agave la conduce».

Alla sezione 22⁵⁵, *Appare una donna, avvolto il bellissimo corpo in un manto che le nasconde anche il viso - È condotta per mano da Agave*, Proserpina la saluta: «Benvenuta benvenuta non temere Che guardi? Donde vieni?» Compare Euridice *sgomenta*: «Ho paura! Ho paura!» e *smarrita* «Son sola!».

Alla sezione 23⁵⁶ il tempo è *Lento* ed Euridice canta, *mesta ed infantile*, il ricordo della terra natia e della madre: «Ho la mia casa piccola a colonne d'alabastro sui monti della Grecia c'è mia madre lassù che trema e piange». Il canto malinconico di Euridice esplode *con voce di pianto, singhiozza*.

A questo punto (sezione 24)⁵⁷ torna la vibrante voce di Proserpina che si rivolge ad Euridice: «Adunque tu sei Greca io dovevo capirlo Sei l'immagine della bellezza». L'andamento e l'accompagnamento si animano (*Poco più animato*) con una serie di scale ascendenti di semicrome che scendono poi con un movimento arpeggiante, un arcobaleno di note che esaltano la bellezza di Euridice.

Euridice come suggestionata fa un passo, mentre Proserpina continua la sua adulazione: «Hai mosso un passo tu cammini come l'aurora! Allarga le tue braccia lascia lascia cadere il manto Vieni vieni come sei bella». L'atmosfera cambia repentinamente con un ritorno alla modalità e una sinuosa linea di semicrome dell'accompagnamento rendono sempre più ammaliante il canto di Proserpina.

Nella sezione 25⁵⁸ si torna alla tonalità maggiore (do). Euridice *sgomenta* non si fa sedurre dalle parole di Proserpina, «Non voglio!», risponde sgomenta. Proserpina le chiede: «Dov'era diretta la tua Nave?» Euridice risponde: «Alle nozze» Proserpina chiede: «Con chi?» L'andamento accelera in un *Andantino marziale* con un tempo, sempre ternario ma da 3/2 si passa in 3/4. Euridice risponde: «Un Principe dicevano così che io dovevo esser donata a lui che m'attendeva». Proserpina incalza: «E chi era?». Euridice *rimane pensosa*, fa una lunga pausa, l'accompagnamento procede con una scala di

53. Renzo Bianchi, *Proserpina*, cit., p. 34.

54. *Ivi*, p. 36.

55. *Ivi*, p. 38.

56. *Ivi*, p. 39.

57. *Ivi*, p. 40.

58. *Ivi*, p. 42.

ottave discendenti che arrivano su una serie di accordi dissonanti e risponde: «Non sol!».

Nella sezione 26⁵⁹ l'andamento rallenta, *Lento assai*, il tempo passa a 4/4 e l'accompagnamento diventa molto statico. Un'espressiva melodia assegnata al violoncello solo, fa da controcanto alla *calda ed insinuante* voce di Proserpina che continua la sua supplica ad Euridice: «Resta con noi Ti daremo l'oblio di tutto Euridice *ritraendosi sgomenta* risponde «No! No!» Proserpina insiste: «Vieni! Vieni! Accostati» *rivolta all'apertura della spelonca*. Sulle ultime note di Proserpina l'andamento diventa frenetico, *Allegro vivace* (sezione 27)⁶⁰, al suo canto si sovrappone la voce del satiro Pizzodibecco che (*dall'interno*) esclama: «Polifemo! Polifemo!». La musica crea un'atmosfera inquietante attraverso dei tremoli e figure ritmiche ripetute sempre più ravvicinate. La *suspence* aumenta, *entra correndo Pizzodibecco satiro umanizzato* chiedendo: «È qua dentro il Re?» Polifemo risponde: «Che vuoi?» Tornano i tremoli e la figura ritmica dell'accompagnamento precedente, Pizzodibecco risponde: «L'isola è vinta è finito l'incanto». Allora Polifemo chiede: «E le sirene?». La voce tenorile di Pizzodibecco spicca con un salto di ottava su un lungo $\text{si}\flat_3$ che in *crescendo* sfocia in *ff* nel do_3 : «Uccise!».

Euridice si rivolta e lotta, con una forza impreveduta; e mentre è quasi per soccombere, l'incantesimo dell'isola è rotto, le Sirene sono vinte, è finita la notte: il Sole della Verità appare trionfante⁶¹.

Sopra a dei movimenti concitati di scale e accordi Euridice esclama, fuggendo: «Or son libera!» *si divincola e fugge* seguita dal coro che su ostinati melodici e note ribattute esclama: «Ah! Ah! Ah!» Proserpina canta: «Ed il sole già sorge via!». La dinamica passa improvvisamente dal *ff* al *p*, l'accompagnamento si dirada in accordi lunghi sopra un incalzante ostinato ritmico che rendono l'atmosfera sospesa ed inquietante. Proserpina lancia il grido: «Via! fuggiamo!» seguito dagli spauriti «Ah! Ah!» del coro. E poi lo ripete per quattro volte in crescendo «Il Sole!», partendo da un $\text{fa}\flat_4$ e salendo per tono fino al $\text{si}\flat_4$, cantato *a gran voce*, sull'ultima esclamazione di «Il Sole!», il coro esclama in modo accordale l'ultimo: «Ah!» mentre inizia un turbinio orchestrale sottolineato dal suono di *Arpe e Campanelle* (sezione 28)⁶². *Mentre si perdono le voci delle Baccanti, sparisce la visione dell'antro...* rimane solo la musica a conclusione della danza.

59. *Ivi*, p. 44.

60. *Ivi*, p. 45.

61. *Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Sem Benelli, Musica di Renzo Bianchi*, cit., p. 58.

62. Renzo Bianchi, *Proserpina*, pp. 49-52. Cfr. le pp. 16-19 del presente saggio.

49

Proserpina

Il so - le! Il so - le!

Proserpina (a gran voce)

Il so - le!

Donne

Ah!

Uomini

Ah!

(Legni)

(Arpa e Campanelle)

(28) Maestoso (♩ = 46)

fff scampanando ffff

50

(Mentre si perdono le voci delle Baccanti, sparisce la visione dell'antro.....)

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex, rhythmic melody in the right hand of the grand staff, often with triplets and sixteenth notes. The left hand of the grand staff and the single bass staff provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score ends with a double bar line and repeat signs at the end of each system.

51

The musical score on page 51 consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a vocal line featuring a trill and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The second system continues the vocal melody with a trill and the piano accompaniment. The third system concludes the page with a final vocal phrase and piano accompaniment, ending with a double bar line and repeat dots.

52

Musical score for piano, measures 52-59. The score is written for a grand piano (treble and bass staves). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 52 starts with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. Measure 53 continues the treble staff melody and adds a new bass staff line. Measure 54 features a *fff* *martellando* instruction. Measure 55 includes a *dim.* instruction. Measure 56 has a *p* instruction. Measure 57 has a *pp* instruction. Measure 58 has a *tratt.* instruction. Measure 59 ends with a double bar line.

Simone Marino

Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali

Nel corso del Novecento la musica ha conosciuto una progressiva rivendicazione della corporeità e della gestualità, in parallelo alle innovazioni riguardanti i nuovi linguaggi e le nuove estetiche musicali. Difatti, se nella prassi tradizionale il corpo dell'esecutore rimaneva spesso un elemento neutro atto semplicemente a "produrre il suono", con le avanguardie del secondo dopoguerra esso è divenuto sempre di più parte integrante del discorso artistico. Proprio nel Novecento la consapevolezza del corpo nella musica cresce esponenzialmente, sia per influsso di correnti colte ed extra-colte – danza, jazz e arti performative in genere – sia per una ricerca interna alla musica d'arte sulle dimensioni fisiche e gestuali dell'esecuzione. Già l'espressionismo e il futurismo avevano portato all'attenzione dell'ascoltatore elementi extra-musicali: si pensi alle indicazioni del *Pierrot lunaire* (1912, per voce ed ensemble) – dove Schönberg nota in partitura i "tempi scenici" da rispettare tra un *lied* e l'altro¹ – o alle serate futuriste di Luigi Russolo – dove l'azione performativa e la corporeità dei rumoristi entravano a far parte dello spettacolo. Tuttavia, è soprattutto a partire dagli anni Cinquanta che prende forma una svolta performativa netta: il confine tra esecuzione musicale e teatro inizia a sfumare, inaugurando ciò che verrà poi definito *teatro strumentale*².

Figura cardine di questa svolta è senza dubbio John Cage, artista statunitense che più di ogni altro ha messo in discussione l'idea di musica come puro evento sonoro. Cage ampliò radicalmente il concetto di ciò che può costituire un evento musicale, includendovi il silenzio, i rumori ambientali e le azioni del performer. Nella raccolta di scritti *Silence* (1961) il compositore sostiene infatti che

l'azione rilevante è teatrale (la musica [separazione immaginaria dell'udito dagli altri sensi] non esiste), inclusiva e intenzionalmente priva di scopo. Il teatro è in continuo divenire; ogni essere umano si trova nel punto migliore per la ricezione. La risposta pertinente (alzarsi al mattino e

1. Cfr. Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten*, Universal, Wien 2006.

2. A titolo esemplificativo e non esaustivo viene qui riportato in nota un riferimento al programma di sala di uno dei concerti di Biennale Musica 1976: *Teatro strumentale da camera*, Venezia, La Biennale di Venezia 1976, note al programma di sala.

scoprirsi musicista) (l'azione, l'arte) può essere fatta con qualsiasi numero (compreso nessuno [nessuno e numero, come silenzio e musica, sono irreali]) di suoni.³

Celebre a tal proposito è il suo *4'33"* (1952, per qualsiasi organico), brano in cui gli esecutori siedono in silenzio per quattro minuti e trentatré secondi: qui la presenza corporea dell'esecutore sul palco e l'assenza intenzionale di gesto musicale diventano il fulcro dell'esperienza, spostando l'attenzione sul rumore ambientale e sulle reazioni del pubblico. In quegli stessi anni Cage compose brani esplicitamente concepiti come azioni teatrali. Ne è esempio *Water Walk* (1959), nel quale si richiede all'esecutore di compiere una serie di azioni non convenzionali – strizzare una paperella di gomma, piazzare un vaso di rose dentro una vasca da bagno – oltre a suonare poche note al pianoforte. La partitura di *Water Walk* indica dettagliatamente gesti ed eventi visivi, ponendo il performer in una veste ibrida di musicista-attore⁴. L'enfasi posta da Cage sull'elemento visivo-performativo equivale a un rifiuto della concezione tradizionale del concerto come esperienza esclusivamente sonora. Musica e teatro divengono due paradigmi interconnessi, in quanto ogni evento uditivo è anche – implicitamente o esplicitamente – un evento corporeo e visivo:

Nel mio lavoro recente c'è molto spesso un senso di teatro, cioè un'inclusione di ciò che si vedrà, non solo di ciò che si ascolterà, e spesso le performance includono cose che al pubblico sembrano inutili o umoristiche perché, come per i suoni, il teatro è determinato dal caso, e spesso in modi che non sono stabiliti da me ma sono il risultato delle azioni degli esecutori.⁵

Gli sviluppi inaugurati da Cage hanno aperto la strada al teatro strumentale contemporaneo, influenzando anche numerosi compositori europei. Sul tema, la letteratura specialistica ha già messo in evidenza l'importanza dei *theatre pieces* del compositore americano, sia dal punto di vista della notazione che della prassi esecutiva⁶. Negli anni Sessanta la cosiddetta *Neue Musik* iniziò a esplorare sistematicamente la dimensione gestuale: accanto alla ricerca sul suono puro tipica del serialismo e della musica elettronica, emerse un interesse nuovo per l'esecuzione intesa come messa in scena. Un caso emblematico è quello di Mauricio Kagel – compositore argentino trapiantato in Germania – considerato il pioniere del "teatro strumentale". Kagel concepisce molte delle sue opere non solo come "esperienze sonore", ma come situazioni sceniche in cui i musicisti diventano attori che eseguono

3. John Cage, *Silence. Lectures and writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover 1961, p. 14 (ed. it. *John Cage, Silenzio*, traduzione italiana di Giancarlo Carloti, Il Saggiatore, Milano 2019). Si specifica che la presente e tutte le altre traduzioni che figurano nel corso dell'articolo, anche da lingue diverse dall'inglese, ove non diversamente specificato, sono ad opera di chi scrive.

4. Cfr. John Cage, *Water Walk for solo television performer*, Henmar Press, New York 1961.

5. John Cage, *Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society*, in «October», vol. LXXXII, 1997, pp. 77-93: p. 88.

6. Cfr. William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996; James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993.

“azioni” deliberate. Fin dai primi lavori europei – come *Sonant* (1960, per *ensemble*) o *Match* (1964, per due violoncelli e percussioni) – Kagel inserisce elementi di teatralità: in *Match*, ad esempio, i due violoncellisti simulano un incontro di lotta “musicale e gestuale”, con interventi quasi umoristici del percussionista-arbitro. Le indicazioni riportate in partitura dall’autore sono difatti estremamente prescrittive anche dei gesti e delle azioni che devono essere eseguite dai performer. Il compositore, ad esempio, chiede al percussionista di «sollevare molto gradualmente le nacchere agitandole con la mano destra e seguendole con lo sguardo»⁷, e successivamente di portare la mano sinistra «all’altezza del petto», per poi «descrivere molto lentamente un ampio cerchio verso sinistra, partendo dal basso e procedendo perpendicolarmente al movimento della mano destra»⁸. Il compositore si cura inoltre di indicare al percussionista come agire nei confronti degli spettatori: «se il pubblico dovesse agitarsi e fare commenti ad alta voce sull’uso delle nacchere (ed esclamare, purtroppo, “olé!”), allora fate segno di “attendere per favore” con la mano sinistra aperta»⁹. Si evince quindi come l’aspetto ironico e metateatrale divenga centrale nell’estetica di Kagel, il quale mira a smascherare e ridicolizzare i rituali del concerto, rivelando il lato “teatrale” insito in ogni esecuzione. In *Staatstheater* (1971) – riportato da Karl-Heinz Zarius tra i più emblematici «processi drammatici prevalentemente privi di trama in cui elementi di provenienza musicale strumentale o vocale sono accoppiati a mezzi genuinamente teatrali come il gesto, gli oggetti di scena, lo spazio e la luce»¹⁰ – Kagel porta all’estremo questa idea costruendo un “teatro di musica” surreale e senza trama, in cui frammenti di gesti musicali e non musicali si succedono in modo apparentemente sconnesso: cantanti che emettono suoni incomprensibili, strumentisti che mimano azioni quotidiane, rumoristi sul palco – il tutto a comporre una critica caustica al teatro musicale tradizionale e al concetto stesso di rappresentazione. L’estetica di Kagel viene emblematicamente riassunta dal compositore stesso in un’intervista risalente al 2009, nella quale egli afferma che

la musica non può essere descritta, ma tutto il resto sì: la trama, le forze dinamiche tra le persone, le tensioni. Tutto questo riguarda la drammaturgia visiva, non quella musicale. [...] Ciò ha a che fare con l’*Umsetzung* [conversione, trasferimento], con la capacità di *umsetzen* [trapiantare, mettere qualcosa altrove, mettere in pratica qualcosa] che serve sia per la musica, per il linguaggio musicale che si userà, sia per la visualizzazione sonora e per la visualizzazione ottica. Narrare, raccontare una storia.¹¹

L’estetica di Kagel mostra come, perdendo il suo carattere meramente collaterale, il gesto musicale

7. Mauricio Kagel, *Match für drei Spieler*, Universal Edition, London 1967, p. 11.

8. *Ibidem*.

9. *Ivi*, p. 12.

10. Karl-Heinz Zarius, *Inszenierte Musik Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater*, in «Positionen», n. 14, 1993, pp. 1-8: p. 5.

11. Mauricio Kagel – Juan Maria Solare, *A Last Interview with Mauricio Kagel*, in «Tempo», vol. LXIII, n. 250, October 2009, pp. 8-26: p. 20.

possa farsi segno autonomo. La letteratura musicologica più recente ha difatti contribuito a inquadrare la portata entro un orizzonte teorico più ampio. In particolare, gli studi di Björn Heile hanno analizzato come l'elemento corporeo e performativo in Kagel non rappresenti un semplice corollario scenico, ma si configuri come parte costitutiva del discorso musicale, ridefinendo i confini stessi dell'opera¹². Tale prospettiva è stata ulteriormente sviluppata da Heile insieme a Martin Iddon in *Introduction: Theory and Practice of Somatic Music*, dove viene proposta una lettura del gesto in termini di *somaticità*, cioè come veicolo di significati che non derivano unicamente dal suono, ma dall'interazione dinamica tra corpo, spazio e percezione¹³. In tal senso, l'interprete Michele Lomuto sottolinea che nel teatro strumentale «il gesto perde anche il suo essere significato per presentarsi come significante primario, origine seppur non originaria in un universo semiotico governato dall'intercorporeità di ogni percorso interpretativo»¹⁴. In altri termini, Kagel rivela ciò che nella prassi musicale tradizionale era rimosso: il corpo dell'esecutore e i suoi movimenti acquistano spessore fisico ed evidenza scenica, divenendo parte integrante dell'opera al pari del suono.

Parallelamente, diversi compositori italiani ed europei iniziarono a integrare corpo e musica. Luciano Berio, ad esempio, pur non dedicandosi quanto Kagel al teatro strumentale, esplorò spesso la dimensione gestuale ed espressiva dell'esecuzione, soprattutto nelle sue *Sequenze* per solisti. Ne è esempio *Sequenza V* (1966, per trombone), nella quale Berio richiede al trombonista di emettere sia suoni strumentali sia vocali – un buffo «why?» lamentoso – e compiere movimenti scenici, come «camminare sul palco» e assumere «le pose di un presentatore di varietà in procinto di cantare un suo vecchio classico»¹⁵.

Accanto a Berio e Kagel è doveroso citare Sylvano Bussotti, figura italiana di spicco che già dagli anni Sessanta concepisce partiture visive e istruzioni performative intrinseche di teatralità gestuale. È il caso, ad esempio, dell'opera *La Passion selon Sade* (1965), partitura in forma di “concerto scenico” eroticamente carico, dove cantanti e strumentisti agiscono in scena secondo alcune indicazioni gestuali e scenografiche. Bussotti esplora una teatralità spesso legata alla gestualità erotica e alla presenza del corpo nudo o travestito, anticipando molti elementi dei successivi performance studies¹⁶. A partire dagli anni Settanta anche Georges Aperghis – compositore greco trapiantato in Francia – sviluppa un personale linguaggio vicino al teatro musicale sperimentale. Le sue opere – da *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* (1971, per mezzosoprano, un'attrice, liuto e violoncello) fino

12. Cfr. Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, Farnham-Burlington (VT) 2006.

13. Cfr. Björn Heile – Martin Iddon, *Introduction: Theory and Practice of Somatic Music*, in «Tempo», vol. LXXVIII, n. 310, December 2024, pp. 5-12.

14. Michele Lomuto, *L'estetica musicale del gesto fra processo e opera*, in «Centro della Globalità dei Linguaggi», vol. VI, 2008, pp. 1-5: p. 2.

15. Luciano Berio, *Sequenza V for trombone solo*, Universal Edition, London 1968, p. 1.

16. Cfr. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013; John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

ai lavori maturi come *Jojo* (1990, per voce maschile, due attrici, fisarmonica e percussioni) e *Machinations* (2000, per cinque performer, videoproiettori ed elettronica) – mescolano voce, gesto, parola e suono in modi estremamente originali. In *Récitations* (1978, per voce sola) Aperghis crea una partitura non convenzionale nella quale viene indicato alla cantante di alternare velocemente frammenti sillabici e movimenti espressivi, creando una sorta di “teatro astratto della voce” in cui il significato emerge dall’atto performativo stesso più che da un testo. In riferimento a questo tipo di scrittura, in *Récitation n. 4* il compositore spiega che

si tratta di aiutare l’interprete a trovare differenti sfumature per colorire la nota scritta sul pentagramma e la consonante corrispondente (Attivo – il suono compie un’azione, Passivo – il suono esiste al di fuori dell’attore-scena. – Suoni caldi o freddi, e ciò dipende dai criteri dell’interprete, bisogna quindi fare un lavoro sulla memoria uditiva di questo. – Suoni vicini e lontani, che hanno luogo vicino o lontano all’interprete. – Repulsione – Attrazione... che l’interprete può provare nei confronti dei suoni che canta).¹⁷

Un altro brano emblematico risulta essere *Le Corps à Corps* (1978, per un percussionista-mimo): l’esecutore, oltre a suonare uno *zarb*¹⁸, compie una serie di gesti coreografici e utilizza la voce ritmata, instaurando un “dialogo gestuale” con lo strumento. Come si nota, voce, corpo e suono diventano un tutt’uno: la distinzione tra “fare musica” e “agire in scena” si annulla. Aperghis appartiene a quella generazione che ha contribuito a ibridare musica e teatro in modo permanente: la sua produzione non rientra infatti né nell’ottica del teatro d’opera tradizionale né in quella del concerto convenzionale, ma crea un terzo spazio artistico nel quale suono e azione divengono interdipendenti. Su questi aspetti la letteratura scientifica ha recentemente proposto chiavi interpretative significative: si pensi, per esempio, al saggio di Björn Heile, nel quale l’autore inquadra il teatro musicale sperimentale di Aperghis alla luce delle teorie dell’*embodied cognition*, mostrando come il gesto corporeo e la costruzione scenica diventino strumenti di conoscenza ed esperienza estetica¹⁹.

Un altro protagonista di questa evoluzione è Vinko Globokar – compositore e trombonista franco-sloveno – che ha posto al centro della propria estetica l’idea di “comunicazione fisica” e di improvvisazione gestuale. Anche grazie alla sua esperienza di interprete, Globokar ha esplorato modalità non tradizionali di produzione sonora, valorizzando l’intero corpo del musicista. La sua opera *Corporel* (1985) ne è un chiaro esempio: si tratta di un brano per un percussionista che usa il proprio corpo come strumento. L’esecutore percuote varie parti del proprio corpo con le mani, emette vocalizzi soffocati, respiri e suoni gutturali: qui il corpo dell’interprete è al tempo stesso sorgente

17. Georges Aperghis, *Récitations n. 4*, in Id., *Récitations pour voix seule*, Salabert, Paris 1982.

18. Lo *zarb* è un tamburo a calice persiano.

19. Cfr. Björn Heile, *Now you see it, now you don’t: The Experimental Music Theatre of Georges Aperghis and Theories of Embodied Cognition*, in «Theatre and Performance Design», vol. VI, nn. 1-2, 2020, pp. 139-154.

sonora e oggetto scenico, esposto davanti al pubblico in un rituale quasi tribale che enfatizza la fisicità del suono. Globokar si mostra infatti particolarmente interessato a diversi aspetti meta-musicali, che egli provvede a indicare in maniera precisa all'esecutore: quest'ultimo deve interpretare il brano «in pantaloni di tela, torso nudo, piedi nudi. Seduto per terra, rivolto verso il pubblico. Illuminazione scenica. Amplificazione»²⁰. In *?Corporel* l'operazione di Globokar spinge alle estreme conseguenze la coincidenza fra gesto e suono: il confine tra atto performativo e risultato musicale viene abolito. Non c'è mediazione di strumenti esterni – il corpo diviene “teatro” stesso dell'azione. Ciò che il compositore vuole perseguire non è meramente l'effimero tentativo di creare qualcosa di inedito, ma l'intento di creare nuove e originali prospettive di composizione-esecuzione nelle quali autore e interprete divengono parimenti “creatori” dell'opera:

Partendo dal principio che per ogni nuovo lavoro devo reinventare una tecnica compositiva che mi permetta di descrivere il più fedelmente possibile il tema (l'essenza) del lavoro in corso [...], tutto è permesso per raggiungere questo obiettivo. Attingo alle mie esperienze stilistiche, alla mia conoscenza degli strumenti e della voce, alla mia pratica di interprete, di compositore, di insegnante, di direttore d'orchestra o di improvvisatore per scavare il più possibile al fine di arrivare all'impressione utopica del *nuovo* (nuovo per me, ovviamente). In altre parole, non mi piacciono le mode passeggiare, e la sottomissione cieca a una dottrina è ancora peggio.²¹

In altre opere, Globokar unisce gesto sonoro e significato politico o sociale. In *Toucher* (1973, per un percussionista), ad esempio, l'interprete è chiamato a recitare frammenti di testi di Bertolt Brecht coordinandoli con colpi su vari oggetti, così che la voce parlata, il gesto percussivo e il messaggio verbale contribuiscano a formare un unico tessuto espressivo. È quindi evidente l'intento di abbattere la quarta parete musicale: l'esecutore non è nascosto dietro lo spartito, ma si fa attore, spesso con una componente di improvvisazione controllata che gli permette di reagire al contesto in tempo reale. Questo recupero della dimensione corporea si accompagna in Globokar a una visione critica; egli vede la musica come teatro di azioni – siano esse fisiche o concettuali – che non sempre devono instaurare un legame con il testo musicale: per Globokar il seme dal quale germoglia l'invenzione musicale «può essere trovato solo al di fuori della musica»²². Sul ruolo del gesto e sulla peculiare concezione della performance in Globokar si veda, per esempio, lo studio di Sabine Beck, che approfondisce tanto l'attività compositiva quanto quella improvvisativa, offrendo una prospettiva aggiornata sulla poetica del compositore e sul legame tra corporeità, gesto e dimensione critica²³.

Pur provenendo da una tradizione lontana dalle stravaganze teatrali di Cage o Kagel, a partire dagli anni Settanta anche la compositrice russa Sofija Gubajdulina ha incorporato profondi significati

20. Vinko Globokar, *?Corporel*, Henry Litolf's Verlag & Peters, Frankfurt 1989, p. 1.

21. Vinko Globokar – Jonathan Goldman, *'How I became a composer': an interview with Vinko Globokar*, in «Tempo», vol. LXVIII, n. 267, January 2014, pp 22-28: p. 28.

22. *Ivi*, p. 27.

23. Cfr. Sabine Beck, *Vinko Globokar: Komponist und Improvisator*, Tectum-Verlag, Marburg 2012.

gestuali nelle sue opere. La spiritualità che pervade la musica di Gubajdulina si esprime non solo attraverso i suoni, ma anche tramite simboli fisici e azioni rituali affidate agli esecutori. Ne sono esempio *Sieben Worte* (1982, per violoncello, *bajan* e orchestra d'archi) – ispirata alle ultime parole di Cristo sulla croce – *Offertorium* (1980, per violino e orchestra) e *Silenzio* (1991, per violino, violoncello e *bajan*): sebbene meno teatrali visivamente, queste opere integrano nel gesto musicale la sacralità e il misticismo evocati dai movimenti del corpo. Emblematico, in tal senso, è anche il nono movimento della sinfonia *Stimmen... Verstummen* (1986), dove il direttore si muove davanti a un'orchestra silenziosa; inoltre, verso la fine del suo “assolo”, egli viene chiamato a “organizzare il silenzio” eseguendo movimenti progressivamente più ampi con le mani, rifacendosi – dal punto di vista numerologico – alla serie di Fibonacci. Come sottolinea la musicologa Valentina Cholopova, «l'opera nasce dal gesto e il suo principale elemento portante è il ritmo. Il gesto del direttore, però, sottintende due momenti di per sé contraddittori: il suono e il silenzio. All'interno della Sinfonia, alla pausa spetta la stessa funzione strutturale attribuita al suono»²⁴. Difatti, nelle opere di Gubajdulina i gesti fisici richiesti agli interpreti assumono spesso maggiore rilevanza del suono prodotto. Nell'ottica di Michael Berry, in alcuni lavori della compositrice «i gesti corporei pratici – quei movimenti del corpo che hanno a che fare con la produzione del suono dal proprio strumento – sono in realtà più importanti dei suoni che ne derivano»²⁵. In sintesi, pur con un'estetica distante da quella ironica di Kagel o da quella dissacrante di Cage, la musica di Gubajdulina conferma il principio che il significato musicale può scaturire dal corpo: nella sua visione mistica, l'atto fisico di produrre suono diventa preghiera, lotta interiore, simbolo.

Risulta a questo punto necessario citare brevemente un nodo concettuale, una cui esaustiva disamina richiederebbe una riflessione ben più ampia. Come evidenziato da diversi interpreti e compositori, l'importanza capitale che il gesto e il corpo assumono in alcune poetiche compositive contemporanee deriva tanto dalla volontà dell'autore di portare allo spettatore un'esperienza artistica originale quanto dalla necessità di rendere fruibili al pubblico determinati processi musicali e concettuali che, nella loro astrattezza sonora, potrebbero rischiare di risultare opachi o inaccessibili. Difatti, una parte dei compositori contemporanei reputa che la dimensione corporea e gestuale agisca come mediatore tra il pensiero compositivo e la sua ricezione, fornendo all'ascoltatore elementi visivi e performativi che amplificano la comprensione dell'opera. Come sottolinea la flautista dell'Ensemble Intercontemporain Sophie Cherrier, infatti,

24. Valentina Cholopova, *Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente*, in Enzo Restagno (a cura di), *Gubajdulina*, traduzione italiana di Luigi Giaccone, EDT, Torino 1991, pp. 95-268: p. 188.

25. Michael Berry, *The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music*, in «Music Theory Online», vol. XV, n. 5, 2009, pp. 1-12: p. 1.

la musica contemporanea viene esaltata dal punto di vista visivo. [...] Per esempio, nelle opere per due pianoforti di György Ligeti, l'effetto di vedere i pianisti comunicare tramite segni e tramite il linguaggio del corpo aumenta la comprensione della musica da parte del pubblico.²⁶

La corporeità dell'interprete e la sua immagine rivestono una grande importanza anche nella musica di Berio, il quale afferma che è necessario

vedere la musica. L'impulso a cercare una unione fra immagine e suono ci giunge da molto lontano, da un'antica visione sinestetica del mondo. *Exodus*, 20:18: "E tutto il popolo vide i suoni e i lampi e il suono dello shofar". Il legame fra luce e suono, fra luce e parola, è comune a quasi tutte le narrazioni delle origini, degli eventi primordiali, dei miti e della coscienza del mondo, e la musica sembra spesso diventare il più potente intermediario fra l'occhio e l'orecchio, fra i punti mobili ed estremi di uno spazio che è sempre da esplorare e da interrogare. Uno spazio che sembra talvolta condurci alle soglie di un mistero. Uno spazio che, anche con i mezzi del teatro, tentiamo insistentemente di esplorare e di secolarizzare ma che in effetti contiene sempre un nucleo intangibile e, forse, sacro.²⁷

I casi finora presentati dimostrano come – della seconda metà del Novecento in poi – il corpo sia divenuto un elemento centrale non solamente nell'atto performativo, ma anche in quello compositivo. Si è quindi arrivati a una sorta di "teatralizzazione" della performance musicale: la comprensione di un brano non passa più soltanto per l'analisi della struttura sonora, ma anche per l'osservazione dei gesti, della postura, dello spazio scenico. Storicamente, quindi, corpo e gesto sono divenuti temi di ricerca espliciti per compositori e studiosi. Uno dei principali autori che si dedicò a questo ambito di ricerca fu Giuseppe Chiari, che – a partire dagli anni Sessanta – sviluppò un approccio radicale alla musica e alla performance, ponendo al centro del suo lavoro l'idea che ogni gesto potesse essere musica, rendendo l'atto performativo stesso oggetto di indagine artistica²⁸. Chiari non si limitò alla sola pratica performativa, ma elaborò riflessioni teoriche che contribuirono a fondare una vera e propria estetica del gesto musicale. Tra questi spicca il testo *Musica madre* (1973-2000)²⁹, così come la pubblicazione *Musica senza contrappunto* (1969)³⁰, contenente diversi aforismi che sintetizzano il pensiero *Fluxus* dell'artista fiorentino.

Negli anni Novanta, invece, il musicologo Richard Leppert dedicò un intero volume allo studio dell'uso del corpo nel dominio musicale e performativo, sostenendo che l'esperienza sonora è sempre

26. Sophie Cherrier – Nina Perlove, *Transmission, Interpretation, Collaboration - A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier*, in «Perspectives of New Music», vol. XXXVI, n. 1, 1998, pp. 43-58: pp. 52-53.

27. Luciano Berio, *Dei suoni e delle immagini*, in «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», vol. LII, 1998, pp. 67-71: p. 71.

28. Cfr. Daniele Vergni, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in «Arabeschi», n. 19, 2022, pp. 187-196: p. 193.

29. Cfr. Giuseppe Chiari, *Musica madre*, Giampaolo Prearo, Milano 1973; Giuseppe Chiari, *Musica madre*, Giampaolo Prearo, Milano 2000.

30. Cfr. Giuseppe Chiari, *Musica senza contrappunto*, Lerici, Roma 1969.

mediata dalla dimensione visiva e corporale. Come sostiene Leppert,

il codice visivo agisce attraverso il corpo umano nel tentativo di produrre e ricevere musica. Quando le persone ascoltano una performance musicale, la vedono come un'attività incarnata. Mentre ascoltano, assistono anche all'aspetto e alla gestualità degli esecutori, ai loro costumi, all'interazione con i loro strumenti e tra di loro, al modo in cui guardano il pubblico, al modo in cui gli altri ascoltatori ascoltano gli esecutori.³¹

Sulla scia della fenomenologia di Merleau-Ponty e dei performance studies, concetti come *embodiment* e *gestural sonority* sono oggi entrati a far parte anche del vocabolario musicologico: i movimenti del corpo vengono così riconosciuti come parte costitutiva del fenomeno musicale. Per chiarire la portata di tali principi si possono ricordare, da un lato, i contributi di Eric Clarke³² e di Nicholas Cook³³, che hanno mostrato come l'esperienza musicale sia inseparabile dalla dimensione corporea e contestuale; dall'altro, le riflessioni di Susan Leigh Foster³⁴, che hanno esteso l'analisi dell'*embodiment* al campo della danza e delle arti performative. Per quanto riguarda la nozione di *gestural sonority*, un punto di riferimento resta il lavoro di Rolf Inge Godøy e Marc Leman, che ha aperto un dialogo interdisciplinare tra scienze cognitive, semiotica e prassi musicale³⁵.

La musica contemporanea risulta essere la categoria estetica che – rispetto al passato – ha più fatto proprio il “paradigma del corpo”: dal compositore che scrive tenendo conto della teatralità fino all'interprete che incorpora nelle sue scelte esecutive aspetti visuali. La valorizzazione del gesto ha indubbiamente coinvolto anche la voce, intesa non più solo come emissione sonora, bensì quale elemento insito nella corporeità. Nel secondo Novecento diversi compositori hanno quindi esplorato i limiti estremi della vocalità, trasformando la voce in gesto sonoro teatrale.

Risulta emblematica, in tal senso, *Sequenza III* (1965, per voce sola) di Luciano Berio, definita dal compositore italiano come «un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce» e nella quale «l'enfasi è posta sul simbolismo sonoro di gesti vocali e talvolta visivi, sulle *ombre di significato* che li accompagnano, sulle associazioni e sui conflitti che essi suggeriscono»³⁶. In *Sequenza III* – composta per Cathy Berberian – la cantante esegue una partitura che include non solo fonemi, parole frammentate e vocalizzi estremi, ma anche gesti

31. Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley 1993, p. XXII.

32. Cfr. Eric Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 17-47. Nel capitolo I, dal titolo *Perception, Ecology, and Music*, l'autore mostra come percezione e azione siano profondamente legate, declinando in ambito musicale il concetto di *affordance*.

33. Cfr. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, cit., pp. 288-307. In particolare, si veda il capitolo IX, dal titolo *The Signifying Body*.

34. Cfr. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London-New York 2011.

35. Cfr. Rolf Inge Godøy – Marc Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York 2010.

36. Luciano Berio, *Sequenza III (nota dell'autore)*, online: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/sequenza-iii-nota-dellautore/> (u.v. 23/4/2025).

fisici ed espressioni facciali – risate, sussurri, colpi di tosse simulati, gestualità delle mani e del volto. Berio descrisse questo brano come uno studio sul gesto vocale e sulle possibilità extra-musicali della voce, rendendo la dimensione teatrale implicita nell'astratta drammaturgia musicale. In *Sequenza III*, la distinzione tra tecnica vocale e linguaggio corporeo si annulla: il risultato è una sorta di teatro interiore in cui il corpo della cantante – il respiro affannoso, il riso, il grido, il silenzio carico di tensione – diventa il palcoscenico di un evento musicale unico. Tale esempio avvalorava ancor più l'idea che il corpo del musicista sia esso stesso tanto uno strumento quanto un simbolo: un corpo sonoro – che produce suoni – e un corpo significativo – che trasmette messaggi visivi, emozionali e simbolici, in linea con la prospettiva di Susan Leigh Foster. Applicata alla musica contemporanea, tale nozione permette di leggere l'atto performativo come un processo stratificato, in cui il gesto, la voce e il suono interagiscono per generare significati plurimi che eccedono la dimensione puramente sonora.

Il peculiare scenario del tardo Novecento ha visto un'intersezione crescente tra astratto e corporeo: non è un caso che artisti quali Kagel o Bussotti, e ancor di più figure di confine come Laurie Anderson o Meredith Monk, non siano facilmente ascrivibili a un solo genere, proprio perché hanno saputo collocare il corpo al centro di un linguaggio musicale ibrido e transdisciplinare. Si è assistito infatti all'ibridazione di diversi linguaggi artistici, tale che ad oggi non è possibile sancire quanto opere quali *Corpo-rel* appartengano al genere "musica" piuttosto che al genere "danza".

Un ultimo aspetto degno di nota riguarda le più recenti declinazioni dell'uso del corpo in ambito musicale in riferimento alle possibilità create dal digitale. Difatti, nel panorama contemporaneo il ruolo delle nuove tecnologie all'interno delle pratiche artistiche è divenuto sempre più rilevante, trasformando radicalmente le modalità di creazione e fruizione dell'arte. L'introduzione di strumenti digitali interattivi e adattivi – basati su tecniche di *machine learning* – supera i limiti dell'elettronica tradizionale, non più vincolata a parametri predefiniti, ma capace di modellarsi dinamicamente in base ai gesti del performer. In questo contesto si inseriscono diversi sistemi di Intelligenza Artificiale, i quali permettono di osservare, interpretare e reagire ai movimenti e ai gesti del musicista, generando nuove modalità di interazione tra corpo, suono e ambiente. L'integrazione di sistemi computazionali avanzati e di algoritmi di *machine learning* nelle arti performative sta aprendo scenari inediti, in cui il gesto umano dialoga con entità non-umane capaci di apprendere e generare risposte in tempo reale. Su questi temi si è sviluppata negli ultimi anni una letteratura ampia, che ha analizzato tanto gli aspetti teorici quanto le applicazioni artistiche: si pensi ai contributi di Eduardo Reck Miranda³⁷, che inquadra l'IA come nuovo ecosistema creativo, o alle riflessioni di Simon Emmerson³⁸, volte a ridefinire la dialettica fra corpo e tecnologia. Dal punto di vista artistico,

37. Eduardo Reck Miranda (edited by), *Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*, Springer, Cham 2021.

38. Simon Emmerson, *Living Electronic Music*, Ashgate, Aldershot 2007.

progetti come gli *hyperinstruments* di Tod Machover, le installazioni interattive di Alexander Schubert o le sperimentazioni performative di Laurie Anderson e Meredith Monk mostrano come la tecnologia digitale consenta di ampliare lo spazio dell'invenzione.

Un ulteriore campo di sviluppo riguarda gli strumenti musicali aumentati e le interfacce gestuali intelligenti. Già dagli anni Duemila sono stati creati sistemi in cui i movimenti del performer vengono captati da sensori e interpretati da computer per generare o modificare suoni. La novità dell'ultimo decennio è rappresentata dalle nuove tecniche di *machine learning*, tramite le quali i sistemi possono adattarsi e "apprendere" dallo stile del performer, instaurando una sorta di interazione creativa. Ricercatori come Rebecca Fiebrink hanno sviluppato programmi – quali, ad esempio, Wekinator – che permettono a un musicista di "insegnare" a un algoritmo come reagire a certi gesti: il risultato è rappresentato da performance in cui il computer improvvisa in sincronia con i gesti umani, quasi come un co-improvvisatore invisibile³⁹.

Altri casi emblematici sono descritti da Jason B. Smith, il quale ha esaminato diversi sistemi interattivi con IA capaci di analizzare in tempo reale i movimenti di un performer per generare variazioni sonore corrispondenti. Ne sono esempio il sistema Captune – che utilizza modelli di apprendimento automatico di diversa profondità per automatizzare le modifiche dei parametri musicali per l'audio in loop – il sistema PoseFX – che comunica le sue decisioni all'utente attraverso visualizzazioni e risultati musicali – e il sistema GestAlt – che utilizza l'apprendimento automatico online e l'apprendimento per rinforzo per adattarsi ai modelli di movimento della mano dell'utente e consente a quest'ultimo di comunicare al sistema i propri obiettivi musicali⁴⁰.

In tali esperimenti, il gesto umano diventa linguaggio condiviso con la macchina: l'IA non è più mero esecutore automatico, ma un partner che risponde al corpo del musicista. Difatti, come sottolinea Smith, i partecipanti alle sperimentazioni riferiscono di sviluppare un senso di «fiducia»⁴¹ reciproca con l'agente artificiale, come se quest'ultimo avesse una sua corporeità virtuale con cui coordinarsi. Siamo di fronte a un'estensione del concetto di corporeità: la macchina imita e apprende i gesti, "incorporando" in qualche modo frammenti dell'esperienza somatica umana.

Un altro esempio rilevante è rappresentato dall'uso dell'IA per generare coreografie musicali visive. Nei *live electronics* odierni possono infatti essere impiegati sensori di movimento sul performer – come accelerometri, telecamere di *motion-capture* o i cosiddetti *data-gloves* – i quali inviano dati a sistemi IA che controllano in tempo reale il suono. In performance recenti, interpreti equipaggiati

39. Si veda il sito del software, nel quale vengono descritte le differenti applicazioni di Wekinator, online: <http://www.wekinator.org/> (u.v. 25/10/2025).

40. Cfr. Jason B. Smith, *Human-AI Partnerships in Gesture-Controlled Interactive Music Systems*, Ph.D., Georgia Institute of Technology, 2024.

41. *Ivi*, p. 8.

con sensori di postura hanno visto la propria gestualità influenzare algoritmicamente l'elettronica di accompagnamento; allo stesso modo, danzatori con sensori possono “suonare” lo spazio muovendosi, grazie a IA che associano certi movimenti a processi sonori. Un esempio di questa prassi è rappresentato da *Corpus Nil* (2016) di Marco Donnarumma, definita come una

performance per un corpo umano e una macchina artificialmente intelligente. Un corpo nudo, in parte umano e in parte macchina, giace sul palco. È un ammasso amorfo di pelle, muscoli, hardware e software. Sensori biofisici attaccati agli arti del performer catturano tensioni elettriche e suoni corporei e li trasmettono alla macchina. Grazie a un sofisticato insieme di algoritmi, ogni sfumatura del movimento del corpo scatena un gioco sinestetico di suoni e luci diretto dalla macchina. I segnali biologici del corpo influenzano le scelte della macchina, ma non possono controllare ciò che essa farà. A sua volta, la saturazione uditiva e visiva prodotta dalla macchina influisce sul movimento del corpo, ma allo stesso tempo ne disturba la percezione e le capacità motorie. Nonostante sia intimamente legata al corpo umano, la macchina è autonoma e sceglie da sola come rispondere ai movimenti del performer.⁴²

Si può notare, quindi, come in queste pratiche il gesto performativo acquisti una dimensione di comando creativo inedita: non è più soltanto un elemento simbolico, ma diviene vera e propria interfaccia capace di attivare e modellare processi sonori virtuali. Ciò che fino a pochi decenni fa era percepito come un contorno scenico si trasforma in principio generativo, attraverso cui il corpo stesso diventa mediatore di trasformazioni acustiche e digitali. In questo senso, il gesto non è un semplice prolungamento della volontà musicale, ma si configura come spazio di negoziazione tra umano e non-umano, tra intenzione interpretativa e risposta algoritmica, in un circuito di feedback che ridefinisce la nozione di performance. Alcuni progetti recenti rendono evidente questa trasformazione. Oltre al già menzionato *Corpus Nil*, degno di nota è anche *AI_am* (2017) di Daito Manabe e della compagnia ELEVENPLAY, nel quale si sperimenta l'uso di reti neurali che analizzano e rispondono ai movimenti delle danzatrici, producendo proiezioni visive e pattern sonori in un continuo scambio tra corporeità e artificio. Anche Alexander Schubert, in lavori come *Convergence* (2018), ha integrato sistemi di riconoscimento gestuale basati su IA, costruendo un dialogo fra musicisti, performer e flussi audiovisivi generati algoritmicamente.

È evidente, dunque, come il paradigma del gesto nella contemporaneità abbia assunto una centralità inedita: non accessorio, ma generatore di senso e di forma. Tale centralità, tuttavia, si accompagna a nuove domande di carattere estetico ed etico: chi è l'autore delle creazioni sonore prodotte da un sistema che apprende dai movimenti del performer? Quale ruolo conserva l'esecutore in un contesto in cui la tecnologia reagisce in tempo reale alle sue scelte? E in che misura l'uso di dati corporei – spesso registrati, elaborati e archiviati – pone questioni di privacy e di rappresentazione del corpo stesso? L'ibridazione fra arti e tecnologie mostra così il suo doppio volto: da un lato possibilità

42. Marco Donnarumma, *Corpus Nil*, online: <https://marcodonnarumma.com/works/corpus-nil/> (u.v. 26/4/2025).

creative senza precedenti, dall'altro la necessità di ripensare categorie tradizionali come autorialità, responsabilità e *agency* artistica.

Ciò di cui si è discusso non rappresenta altro che l'inizio di un nuovo percorso – ancora *in fieri* – le cui prospettive di sviluppo si uniscono alle problematiche etiche legate all'impiego di agenti non-umani ai quali vengono demandati compiti “creativi”. Ad ogni modo, l'avvento dell'IA non ha affatto sminuito l'importanza del corpo e del gesto nella performance musicale ma, al contrario, ha contribuito a ridisegnare gli ambiti di applicazione.

Conclusioni

L'analisi del ruolo di corpo e gesto nella musica contemporanea ha evidenziato un progressivo superamento della concezione tradizionale dell'esecutore come semplice “produttore di suoni”. A partire dalle avanguardie del Novecento, il teatro strumentale ha integrato dimensioni visive e gestuali nella composizione musicale, ridefinendo l'esperienza performativa come evento multimediale. Compositori quali Cage, Kagel, Berio, Bussotti, Gubajdulina, Aperghis e Globokar hanno contribuito a questa trasformazione, ponendo il corpo del performer al centro del processo artistico, in qualità di strumento vivo e segno espressivo. Questa evoluzione si innesta in un quadro teorico che riconosce il carattere *embodied* della musica: il significato musicale scaturisce dall'insieme di suono, gesto e presenza fisica, secondo una prospettiva fenomenologica e semiotica portata avanti nei performance studies. Le recenti tecnologie digitali e l'impiego dell'Intelligenza Artificiale hanno ulteriormente amplificato queste dinamiche. Sistemi interattivi e algoritmi di *machine learning* consentono un dialogo in tempo reale tra gesto umano e risposta sonora/visiva della macchina, trasformando l'IA in partner creativo. In tali contesti, il gesto performativo assume la funzione di comando espressivo, estendendo la corporeità del performer verso nuove dimensioni virtuali e interattive. La musica contemporanea ha quindi fatto propria la centralità del corpo e del gesto, ridefinendo l'atto performativo come fenomeno intermediale e intercorporeo e ibridando diversi linguaggi artistici, con la progressiva dissoluzione dei confini tra musica, teatro e danza.

Studi

Rita Maria Fabris

Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville

Il patrimonio coreico danese di August Bournonville

«È possibile trasmettere correttamente da compositore a copista, da un luogo o da un'epoca all'altra un “*ballet d'action*”, una scena di pantomima, un “*pas d'exécution*” o “*d'ensemble*” o una danza nazionale con segni scritti o disegnati? È provata l'utilità di tale scienza?»¹. Con queste domande August Bournonville apre il secondo volume degli *Études Chorégraphiques* nel 1855, in procinto di presentare all'Opéra di Parigi la nuova creazione *Abdallah*, dopo la *tournee* al *Kärnthnertheater* di Vienna, in un momento di riflessione sulla funzione della scrittura coreica, sui «limiti delle possibilità e dell'utilità della “*chorégraphie*” che riguarda la composizione e la conservazione di «legazioni, variazioni e anche pezzi interi»².

Alcuni anni prima Arthur Saint-Léon pubblica a Parigi la *Sténochorégraphie* con l'idea di creare un «sistema abbreviato di scrittura per la danza» per comunicare, riprodurre e conservare le coreografie in provincia o all'estero attraverso una terminologia unificata³. Tuttavia secondo Bournonville, che ne apprezza l'idea originale di scomposizione dei *temps* (i passi di danza), decifrare un balletto “stenocoreografato” richiederebbe al coreografo un tempo doppio rispetto a quello impiegato per rimettere in scena un lavoro «a memoria»⁴. Per essere completamente intellegibile, la stenocoreografia dovrebbe essere sostenuta da «numerosi disegni, accompagnati da una descrizione in una lingua viva», altrimenti

1. August Bournonville, *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jørgensen e Francesca Falcone, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005, p. 43 (I ed. *Études Chorégraphiques. Dediées aux artistes de la danse*, Imprimerie de Thiele, Kjøbenhavn 1855). Da ora in avanti citeremo l'edizione del 2005.

2. *Ivi*, p. 44. Il testo francese originale presenta il termine tecnico «pas», che, non avendo equivalenti in italiano, traduciamo con «pezzo». Ringraziamo Elena Randi per questa soluzione e per le indicazioni fondamentali nella stesura di questo articolo.

3. Flavia Pappacena, *La “Sténochorégraphie” nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, a cura di / edited by Flavia Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, pp. 3-13: p. 9 (numero monografico di «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 4, 2004).

4. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 44.

non sarebbe più chiara né più rapida di altri metodi sperimentati fino ad allora⁵.

La notazione coreica interessa a Bournonville sia in forma preventiva per arrivare alle prove e insegnare più facilmente la coreografia alla compagnia, sia in forma consuntiva per la trasmissione del suo repertorio, come emerge dai suoi *Scritti postumi*:

L'azione e il gesto sono designati da parole, di solito in danese, i gruppi, le posizioni e le evoluzioni sono indicati da punti, trattini e linee curve, mentre i passi sono citati secondo la terminologia francese, di solito abbreviata e con quarti e mezze note per indicare le diverse direzioni. Questa coreografia è in parte di mia invenzione ed è nota a molti dei miei allievi; mi ha facilitato notevolmente il lavoro, non solo nelle nuove composizioni, ma soprattutto nella ripresa di vecchi balletti che erano stati cancellati dalla memoria o che avevano ricevuto un nuovo cast.⁶

Una vera e propria teoria della scrittura della danza non si riscontra nel pensiero di Bournonville, che giunge ad una consapevolezza funzionale e pragmatica dei metodi di trasmissione delle coreografie grazie al continuo lavoro di scrittura⁷, sperimentando un sistema di notazione coreografica.

Oltre alle partiture coreografiche, Bournonville lascia memorie, lettere, saggi e articoli piuttosto numerosi e un patrimonio teatrale di enormi proporzioni, come scenari di balletti, libretti e *mises en scène* di *pièces* teatrali e opere musicali, note di produzione, ancora poco studiate nella sua interdisciplinarietà fra danza, musica e teatro⁸. Tale eredità, accanto alla tradizione orale trasmessa ai danzatori di generazione in generazione, grazie alle caratteristiche conservative e isolazioniste della piccola società danese e all'attenzione nei confronti del proprio patrimonio culturale, è stata riscoperta nel secondo dopoguerra a livello internazionale nella generale riapertura dei teatri europei, come patrimonio culturale dell'Occidente, e a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento anche dalle istituzioni accademiche danesi⁹.

5. *Ibidem*.

6. Charlotte Bournonville (udgivet af), *August Bournonvilles Efterladte Skrifter*, Andr. Schous Forlag, København 1891, p. 169. Le traduzioni, ove non specificato diversamente, sono di chi scrive.

7. Fin dall'adolescenza Bournonville percepisce il valore della scrittura come strumento quotidiano di rielaborazione e interiorizzazione dell'esperienza, a quanto rivelano i suoi appunti, *Dagbøger* (diari) e lettere inerenti alla formazione umana e artistica. Senza poter entrare nel merito in questa sede, alla base delle sue numerose notazioni coreiche riconosciamo la pratica della scrittura nella cultura protestante. Cfr. Rita Maria Fabris, *Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, 2015, pp. 65-75, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4978> (u.v. 15/5/2025).

8. Fondamentale per una descrizione generale dei documenti conservati, della loro storia archivistica, e per una catalogazione esauriente degli stessi, oltre ai riferimenti ai luoghi di conservazione del materiale relativo a Bournonville, è Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, vol. II (*An annotated bibliography of the choreography and the music, the chronology, the performing history, and the sources*), Dance Books, London 1997. Per uno studio iniziale sul ruolo di Bournonville negli allestimenti teatrali e operistici si legga Jørgen Heiner, *En anden side af Bournonville Opera- og skuespilinstruktion*, in Erik Aschengreen – Marianne Hallar – Jørgen Heiner (redigeret af), *Perspektiv på Bournonville*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980, pp. 322-377.

9. Nell'introduzione in francese e in danese alla raccolta delle lettere giovanili di Bournonville, Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring scrivono che le recenti tournées in Europa e in America del Kongelige Danske Ballet (Balletto Reale Danese) hanno consentito il recupero della tradizione francese del primo Ottocento. Cfr. August Bournonville, *Lettres à la maison*

È utile una mappa dei luoghi deputati alla conservazione e alla trasmissione del patrimonio coreologico danese dell'Ottocento¹⁰. Uno di questi spazi rilevanti è l'Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (Dipartimento di Arti e Studi culturali) della Københavns Universitet (Università di Copenaghen), dove è presente una biblioteca con una ricca sezione di Danza. Inserita dal 2009 nel sistema della Kongelige Bibliotek (Biblioteca Reale), costituisce la parte più aggiornata degli studi teorici danesi ed europei, mentre i manoscritti in possesso dell'Università sono stati trasferiti dal 1938 all'interno della stessa Kongelige Bibliotek, dove si trova anche la Musik- og Teatersamlingen (Collezione di Musica e di Teatro) che raccoglie più di 6000 partiture musicali stampate, 10.000 volumi, 22.750 partiture musicali manoscritte, oltre alla recente acquisizione di 70 casse di materiali provenienti dagli archivi del Teatermuseet (Museo teatrale)¹¹. In particolare, sono interessanti, oltre ai manoscritti catalogati da Jürgensen, il repertorio teatrale di Copenaghen (1722-1900) disponibile online e la collezione digitalizzata della musica a stampa dei balletti di Bournonville, fondo descritto dettagliatamente sul sito¹².

Gli scritti di Bournonville, comprendenti anche i *Journals* (*Diari*) e le lettere manoscritte, storicamente sono stati divisi in due sezioni: una viene ereditata dal figlio Edmond ed è stata acquisita dal Musikmuseet (Museo della musica) di Stoccolma attraverso lo storico della musica e collezionista svedese Daniel Fryklund, l'altra è stata lasciata da August Peter Tuxen, nipote di Bournonville, figlio della primogenita Augusta, alla Kongelige Bibliotek. Da collezioni private e antiquari o attraverso doni dei discendenti di Bournonville sono giunti alla Kongelige Bibliotek anche altri scritti che consentono di studiare l'uomo e la mentalità dietro il professionista della scena teatrale. Bisogna considerare che più di 6000 lettere sono conservate fra Copenaghen, la Svezia, la Norvegia e la Francia, scritte prevalentemente in danese e in francese, ma anche in svedese, tedesco, inglese e italiano.

Gli articoli pubblicati su periodici e giornali da Bournonville ammontano a circa 70 titoli¹³,

de son enfance / Breve til barndomshjemmet, udgivet af Svend Kragh-Jacobsen og Nils Schiørring, Munksgaard, København 1969, vol. I, pp. IX e XXXVIII.

10. Il termine coreologia si riferisce in primis alla teoresi e al sistema di notazione della danza e di ogni tipo di movimento, ideato da Rudolf Laban all'inizio del Novecento, che è alla base di numerose trascrizioni, storiche e contemporanee, anche bournonvilliane, come vedremo. Cfr. Ann Hutchinson Guest, *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Routledge, New York 2005. Più recentemente la coreologia viene teorizzata quale studio filologico del corpo vivente e danzante nella sua funzione di modello epistemico di conoscenza delle intersezioni fra pratiche sociali e processi di rappresentazione in un determinato tempo. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, pp. 3-29.

11. Tali materiali sono oggetto di studio del recente progetto europeo ArtEx – *Artistic Exchanges: The Royal Danish Theatre and Europe*, coordinato da Ulla Kallenbach che ha creato un database per mappare la circolazione europea di titoli e artisti, grazie al finanziamento dell'Independent Research Fund Denmark per la digitalizzazione del fondo d'archivio. Cfr. online: <https://artex.au.dk> (u.v. 24/11/2024).

12. Cfr. online: <http://www.kb.dk/permalink/2006/mus/BOURNON2/> (u.v. 24/1/2025).

13. Lise-Lotte Pedersen, *Litteratur af August Bournonville 1805-1879*, in Erik Aschengreen – Marianne Hallar – Jørgen

altri scritti pubblicati sono circa 80, ai quali bisogna aggiungere 80 libretti di balletto pubblicati in Danimarca e all'estero. I manoscritti inediti ammontano a 70 titoli cui si aggiungono 50 poesie e canzoni composte per occasioni private e ufficiali¹⁴. Esistono, infine, anche le liste di libri che appartenevano alla ricca biblioteca del Maestro¹⁵, oltre a materiali acquistati durante i soggiorni parigini, per poter reimpiegare in patria gli insegnamenti e i modelli internazionali.

Per completare la ricerca dei materiali per una ricostruzione coreologica è stata compiuta anche una mappatura del fondo del Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (Archivio e Biblioteca dei Teatri Reali) e del Rigsarkivet (Archivio di Stato), ospitato prima presso lo Skuespilhuset, ora all'interno della Kongelige Bibliotek, in particolare del fondo dei *Maskinmesterprotokoller* (registri del capo macchinista) e dei bozzetti dei costumi¹⁶, grazie al supporto dell'archivista Niels Peder Jørgensen.

Elena Randi rileva la mancanza di strumenti di trascrizione scientifica delle coreografie settecentesche e ottocentesche, perché «nessuna tipologia di scrittura ha mai attecchito veramente, sono tutte comprese da un ristrettissimo numero di specialisti e tutte sono lacunose sotto qualche aspetto»¹⁷. E anche quando studiosi e ricostruttori hanno realizzato ricostruzioni sceniche di balletti con intenti filologici, di rado hanno descritto i testimoni e le scelte operate, giustificandole da un punto di vista scientifico. In ogni caso, la disciplina non è riuscita a definire un prototipo di edizione critica coreica¹⁸.

I fondamenti delle ricerche filologiche coreiche condividono gli assunti della filologia musicale e teatrale. Maria Caraci Vela definisce la filologia come

l'attività critica finalizzata alla comprensione di un testo, qualunque sia la tipologia, la natura, la struttura di quel testo o il grado di complessità della sua trasmissione nel tempo, e a qualunque periodo storico – remoto, recente o attuale – esso afferisca. [...] Interpretare le testimonianze scritte cercando di capirle, spiegarne il rapporto con chi le ha prodotte, comprendere perché chi

Heiner (redigeret af), *Perspektiv på Bournonville*, cit., pp. 508-512. Nel saggio compaiono anche gli articoli scritti da altri in periodici e riviste sulle attività di Bournonville durante la sua vita.

14. Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I (*A Documentary Study*), pp. 151-192.

15. Knud Arne Jørgensen, *Balletmesterens bibliste August Bournonville samling af udenlandske balletlibretti og hans bibliotek*, in «Fund og Forskning», Årg. XXXIII, 1994, pp. 149-170.

16. Cfr. online: https://www.sa.dk/daisy/fysiske_enheder_liste?a=&b=&c=maskinmester+protokol&d=1&e=2016&f=&g=&h=&ngid=&ngnid=&heid=20818477&henid=20818477&epid=20818477&faid=11&meid=&m2rid=&side=1&sort=&dir=&gsc=&int=&ep=&es=&ed= (u.v. 24/1/2024). Per un primo inquadramento di queste fonti inedite che descrivono a parole e con disegni le quinte, i fondali e gli arredi che occupano lo spazio scenico cfr. Franco Perrelli, *William Bloch. La regia e la musica della vita*, LED, Milano 2001, pp. 133-187; Janice D. McCaleb La Pointe, *Birth of a Ballet: August Bournonville's "A Folk Tale", 1854*, Ph.D., Texas Woman's University, 1980, pp. 333-364; Whitney A. Byrn, "Napoli". *Skabelsen af et scenisk miljø = "Napoli". Creating a Scenic Environment*, in Viben Bech (kur.), *Tyl & trikot: Bournonvilles balletkostumer = Tulle & tricot: costumes for the Bournonville ballets*, Det Kongelige Teater and National Museum, Copenhagen 2005, pp. 48-57.

17. Elena Randi, *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», n. VI, 2021, pp. 213-229; p. 213, online: <https://doi.org/10.13136/2465-2393/1282> (u.v. 15/5/2025).

18. Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», n. 4, 2020, pp. 755-771; pp. 755-756, online: <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7506> (u.v. 15/5/2025).

le ha lette e a sua volta tramandate attraverso altri processi di riproduzione sia venuto modificandole in varia misura, è compito della filologia.¹⁹

A differenza del testo musicale, che si basa su un sistema di notazione convenzionale, e del testo drammatico, costituito da battute e didascalie, il testo coreico può essere caratterizzato da una molteplicità di codici (notazione musicale convenzionale, descrizione verbale, notazione coreica, disegni) non solo difficilmente decifrabili singolarmente, ma richiedenti competenze interdisciplinari per poter essere interpretati complessivamente. Inoltre, «mentre un testo letterario è *già subito* il prodotto, uno *score* musicale o coreografico *non* è l'oggetto musicale o la coreografia, ma la sua “pre-scrizione” o la sua trascrizione»²⁰.

Nel classico processo ecdotico, dopo la fase di *recensio*, la ricerca dei testimoni e delle fonti sui quali si fonderà l'edizione critica, si apre quella della ricostruzione del testo base, cui si aggiunge la registrazione di tutte le varianti. Nello stesso tempo, si compie l'*emendatio*, la correzione dell'archetipo ricostruito.

È utile tenere presenti le riflessioni di Caraci Vela sulla distinzione fra edizione critica ed esecuzione dell'opera. Se infatti

il testo è il depositario della volontà d'autore o di quanto sia ad essa assimilabile e richiede pertanto di essere capito, se necessario restaurato, e in molti casi – nei limiti del possibile – ricostruito [...], la prassi è una successione di eventi interpretativi unici, che mantengono sempre margini di libertà relativamente ampi e permettono diverse soluzioni, anche se nel rispetto dello stile e delle tecniche esecutive pertinenti. Al testo si applicano interessi e lavoro di tipo filologico, alla prassi le competenze storico-stilistiche adeguate.²¹

Per un'esecuzione rispettosa dello stile e delle tecniche dell'epoca merita attenzione lo studio storico-stilistico del corpo vivente e danzante in quell'epoca²², che potrebbe, nel contempo, costituire una verifica sperimentale della corretta esegesi del testo attraverso l'incorporazione del sistema multicode restituito.

In questa prospettiva teorico-metodologica, per ricostruire la trasmissione storica dei manoscritti di Bournonville e rintracciare i testimoni più pertinenti e utili alla definizione di un'edizione critica coreica, fondamentale è la ricerca documentaria dell'archivista-bibliotecario e coreografo-ricostruttore danese Knud Arne Jürgensen: *The Bournonville Tradition. The first fifty years 1829-1879*.

19. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I (*Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*), seconda edizione, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005, p. 4.

20. Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 145-159: p. 146, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068> (u.v. 15/5/2024).

21. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, cit., vol. I, pp. 16-17.

22. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit.

Dall'interno della Kongelige Bibliotek di Copenhagen Jürgensen osserva che «in questo campo [la coreografia e la musica per il balletto] molte delle più importanti collezioni non sono catalogate oppure sono elencate in inventari accessibili solo nei locali in cui è conservata la collezione, e quasi sempre presentano un livello minimo di descrizione»²³. Procede quindi a compilare un catalogo cronologico dei manoscritti relativi alle produzioni bournonvilliane, messe in scena o rimaste in bozze, seguendo dettagliatamente i diari giornalieri che Bournonville scrisse dal 1820 al 1879, con una cura religiosa per il giorno, il mese e l'anno in cui sono stati scritti ed eventualmente messi in scena, alla conclusione di metodiche prove giornaliere.

Jürgensen descrive minuziosamente i vari documenti autografi dell'artista che consistono in primis in spartiti musicali nei quali compaiono spesso annotazioni gestuali e simboli coreografici, ma anche in partiture coreiche e programmi dei balletti. Il catalogo comprende, inoltre, fonti manoscritte e a stampa di tipo scenografico e costumistico per la danza (oltretutto documenti di varia natura relativi al teatro "di parola", all'opera, al *vaudeville* e all'operetta, generi, tutti questi, che Bournonville ha messo in scena nel corso della sua vita)²⁴. Tale catalogazione di documenti originali provenienti da diversi paesi, come scrive Jürgensen, ha l'intento di servire come base per la ricostruzione consapevole della produzione (ballettistica e non) bournonvilliana e per costituire un modello per un lavoro preliminare utile allo studio della coreografia e della musica per danza nell'Europa dell'Ottocento²⁵.

Finora il processo storico-ricostruttivo dei balletti bournonvilliani attraverso i documenti scritti ha sempre tenuto conto in modo importante anche della tradizione dei balletti effettivamente messi in scena, circostanza possibile in quanto la trasmissione del repertorio non si è mai interrotta dai tempi di Bournonville fino ad oggi. Questa è probabilmente la peculiarità più significativa della tradizione danese, similmente alla tradizione dei capolavori francesi, russi e inglesi.

A tutt'oggi nel repertorio del Kongelige Teater sono presenti dodici balletti di Bournonville: *Sylfiden* (*La Silfide*), *Napoli*, *Konservatoriet* (*Il Conservatorio*), *Kermesse i Brügge* (*La fiera a Bruges*), *Festen i Albano* (*La festa ad Albano*), *Et Folkesagn* (*Un romanzo popolare*), *Fjernt fra Danmark* (*Lontano dalla Danimarca*), *Livjaegerne på Amager* (*Il Corpo dei volontari del Re ad Amager*), *La Ventana*, *Blomsterfesten i Genzano* (*L'infiorata a Genzano*), *Abdallah*, *Thrymskviden* (*Il poema di Thrym*)²⁶.

23. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. VII. Questa ricerca decennale è stata sostenuta dal finanziamento di lunga durata della Carlsberg Foundation, la multinazionale della birra danese che promuove sia l'internazionalizzazione della ricerca degli studiosi danesi sia l'accoglienza in Danimarca di ricercatori internazionali. Cfr. online: <http://www.carlsbergfondet.dk/en> (u.v. 15/5/2025).

24. Cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 2-4. Sulla poliedricità di Bournonville come *metteur en scène*, cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005, p. 23 *passim*.

25. Cfr. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. VII-IX.

26. Rimandiamo ai festival di danza dedicati a Bournonville nel 1979, 1992 e 2005, quando i balletti sono stati sistematicamente rimessi in scena, oltre alla pubblicazione degli atti dei convegni quasi concomitanti (1979, 1986, 1992 e 2005): Ebbe Mørk (redigeret af), *Salut for Bournonville i 100-året for hans død*, Statens Museum for Kunst, [København] 1979; Ole Nørlyng – Henning Urup (redigeret af), *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, C.A. Reitzels Forlag, København

Non solo: molti materiali manoscritti sono stati tradotti in *Labanotation* da Jürgensen e Ann Hutchinson Guest, in collaborazione con diversi danzatori, che hanno dato corpo alle partiture coreiche e, in qualche caso, sono stati anche filmati²⁷. Si tratta però di singoli pezzi, un repertorio della *danse d'école* bournonvilliana di estremo interesse per conoscerne la tecnica e lo stile, ma decontestualizzato rispetto ai balletti, non più in repertorio, nei quali erano inseriti.

Per essere più precisi, la ricerca di Jürgensen si evolve negli anni, e nel 1981 affronta la ricostruzione della prima coreografia originale di Bournonville, *Soldat og Bonde* (*Soldato e contadino*) del 1829²⁸. In questa prima fase lo studioso si limita a descrivere il documento e a riportare la trascrizione della notazione verbale e coreica presente sotto lo spartito musicale, delegando alle competenze tecnico-stilistiche dei danzatori bournonvilliani l'eventuale integrazione delle posizioni delle braccia e delle direzioni, assenti nella partitura coreica, nel caso volessero sperimentarne una messa in scena.

Nel 1983, alle prese con la ricostruzione della danza *La Cracovienne* (1841), Jürgensen presenta la trascrizione delle annotazioni coreografiche di Bournonville e la loro traduzione e integrazione in *Labanotation*, dettagliando alcuni passi caratteristici anche con una spiegazione verbale. Viene sottolineato che le annotazioni coreografiche di Bournonville sono solo abbozzate e servono come suo «*aide-mémoire* personale»²⁹.

Nel 1989 Flemming Ryberg e Ole Nørlyng spiegano per iscritto il processo di ricostruzione di *Abdallah* a partire da uno spartito musicale annotato, di nuovo manchevole perché

per quanto riguarda la disposizione dei danzatori Bournonville non annotava dove iniziavano o dove finivano le loro danze, quale piede dovesse essere davanti, quanti danzatori si muovessero sulla scena. E non ha annotato neppure le disposizioni delle braccia o le posizioni della testa. Non ha neppure segni per queste posizioni, ma disegna le direzioni delle danze con note e punti.³⁰

Gli studi successivi di Jürgensen propongono una metodologia di ricostruzione di alcuni pezzi

1989; Marianne Hallar – Alette Scavenius (edited by), *Bournonvilleana*, Rhodos, Copenhagen 1992; il numero monografico di «Dance Chronicle», *Wanted: Bournonville Dead or Alive: Bournonville Past, Present, and Future. Proceedings of the Royal Danish Ballet's 2006 Bournonville Symposium*, vol. XXIX, n. 3, 2006.

27. Cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875: twenty-four unknown dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Knud Arne Jürgensen – Vivi Flindt, *Bournonville Ballet Technique. Fifty Enchaînements*, Dance Books, London, 1992. Insieme a quest'ultimo catalogo è stato realizzato anche un dvd. Ad oggi la *Labanotation* costituisce una disciplina a sé stante anche per chi studia la coreologia labaniana. L'accessibilità quindi alle partiture coreiche bournonvilliane non risulta facilitata da questo tipo di trascrizione.

28. Knud Arne Jürgensen, *New Light on Bournonville*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 3, 1981, pp. 264-278.

29. Knud Arne Jürgensen, *Reconstructing "La Cracovienne"*, in «Dance Chronicle», vol. VI, n. 3, 1983, pp. 228-266: p. 242. La traduzione in *Labanotation*, a cura di Henning Urup e di Jürgensen, si basa su una videoregistrazione dell'assolo di Lis Jeppesen, prima ballerina del Balletto Reale Danese, che ha collaborato con Jürgensen alla ricostruzione. Vengono esplicitate alcune scelte ricostruttive, ad integrazione di quanto non presente nel manoscritto di Bournonville: «Un classico *port des bras* ed *épaulement* saranno validi per tutto l'assolo. La parte superiore del corpo è generalmente tenuta in avanti e un poco piegata (*penché*)» (*ivi*, p. 260).

30. Flemming Ryberg – Ole Nørlyng, *Abdallah genfødt*, in Ole Nørlyng – Henning Urup (redigeret af), *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, cit., pp. 41-93: p. 83.

di repertorio, allargando la ricerca di partiture coreiche anche fra allievi e successori di Bournonville che possano chiarire e integrare le scarse annotazioni del Maestro, insieme con documenti filmici o pezzi tutt'ora messi in scena. Prendiamo il caso della *Ventana*, un assolo spagnolo femminile messo in scena nel 1854 all'Hofteater (Teatro di corte) di Copenhagen, che diventa un *ballet divertissement* con l'aggiunta di nuovi pezzi per il palcoscenico del Kongelige Teatret nel 1856. Per questa occasione Bournonville scrive preventivamente nel *violon répétiteur* le annotazioni coreografiche dell'assolo per il suo allievo Ferdinand Hoppe (1815-1890)³¹.

Cerchiamo di ricostruire la trasmissione di questo assolo maschile. Dal 1863 Hoppe è maestro nella classe di perfezionamento della scuola di ballo, dove tramanda oralmente il pezzo che ha danzato. In seguito, Emil Hansen (1843-1927), direttore dei balletti al Kongelige Teater dal 1890 al 1894, trascrive e rimette in scena il *divertissement* nel 1892, compreso l'assolo maschile interpretato da Hans Beck (1861-1952). Costui succede a Hansen alla direzione dei balletti dal 1894 al 1915 e, a sua volta, rimette in scena il balletto, oltre a tramandare oralmente il pezzo in questione all'interno della scuola di ballo che dirige nello stesso periodo. *La Ventana* viene rappresentata lungo tutto il Novecento senza nuove trascrizioni dell'assolo maschile, finché nel 1979 Kirsten Ralov (1922-1999) lo annota per la nuova messa in scena di Hans Brenaa (1910-1988) e fra gli esercizi della scuola di ballo³².

Di questo specifico pezzo risultano quindi conservate tre trascrizioni risalenti al 1856, al 1892 e al 1979, ed inoltre *La Ventana* è stata trasmessa oralmente da maestro a danzatore per oltre un secolo e mezzo.

Jürgensen presenta l'assolo maschile in una edizione critica complanare, dividendo il foglio in colonne, sopra le quali trascrive il rigo musicale con la sola melodia del primo *violon répétiteur*. Nella prima colonna si riscontra la trascrizione dei passi di Bournonville con il numero della battuta musicale corrispondente; nella seconda colonna, in modo allineato, troviamo le annotazioni di Hansen e nella terza colonna è inserita la trascrizione di Ralov. A questa si aggiunge una quarta colonna con la traduzione in *Labanotation*, che non è allineata perché si legge dal basso del foglio verso l'alto. In questo modo sono immediatamente riconoscibili le varianti della coreografia e la diversa modalità di scrittura nel corso del tempo. Non è presente un apparato critico e la provenienza delle fonti è riportata al termine del volume. Non siamo riusciti a risalire al manoscritto di

31. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 191-193.

32. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. 1. Il manoscritto di Bournonville si trova in una collezione privata non specificata, mentre il manoscritto di Hansen non risulta presente nelle scatole che abbiamo consultato alla Kongelige Bibliotek di Copenhagen (*H. Emil Hansens kompositioner*, segnatura NKS 1734 folio). Ciò nonostante, una versione digitalizzata, di provenienza non identificata, è entrata in nostro possesso grazie alla mediazione di Peter Brandenhoff, che ringraziamo. Per quanto riguarda la trascrizione del 1979 cfr. Kirsten Ralov (edited by), *The Bournonville School*, Parts 1-4, Marcel Dekker, New York, 1979. Più recentemente l'assolo è trascritto nella versione di Ralov anche in Anne Marie Vessel Schlüter *et al.* (edited by), *The Bournonville School*, 2 voll., The Royal Danish Theatre, Copenhagen 2005.

Bournonville, conservato, come scrive Jürgensen, in una collezione privata di cui però non dà precisazioni, ma abbiamo reperito il manoscritto di Hansen. Notiamo che Jürgensen ne scioglie le abbreviazioni in francese e in danese e traduce queste ultime in inglese, proponendone un'interpretazione. Così, ad esempio, una riga della trascrizione di Hansen

sissonne bag hurtig coupe bag - loft k. f. or from.
u. f. r. f. stay lift

viene tradotta con «jumped sissonne attitude with left foot behind, quick coupé behind on left foot, lift right foot croisé forward, stay a little»³³.

Un altro esempio di ricostruzione del repertorio bournonvilliano riguarda un pezzo femminile tratto dal balletto *Sylphiden*, messo in scena a Copenaghen da Bournonville nel 1836, due anni dopo il viaggio parigino durante il quale aveva potuto vedere nel ruolo omonimo Maria Taglioni. Esistono annotazioni coreografiche di Bournonville che trascrive quasi tutto il balletto nelle due versioni del 1849 e del 1864. Gli appunti bournonvilliani sono databili in modo certo grazie alla presenza, nel *violon répétiteur*, dei nomi delle interpreti. Jürgensen propone un'edizione complanare delle due trascrizioni per rilevarne le varianti rispetto alla versione in scena alla data di pubblicazione del volume (1990)³⁴. Nella parte alta del foglio c'è il rigo della melodia del *violon répétiteur*, al di sotto del quale sono presenti cinque colonne: nella prima vengono trascritte, dal basso verso l'alto, le annotazioni del 1849; nella seconda colonna, in modo allineato, c'è la traduzione in *Labanotation*; nella terza colonna compare la trascrizione del 1864, con la sua traduzione in *Labanotation* nella quarta. Nell'ultima colonna la trascrizione in *Labanotation* della versione in scena nel 1990. Al di sotto delle colonne in *Labanotation*, dei disegni indicano le direzioni di movimento sul palcoscenico nelle battute corrispondenti. Anche in questo caso vengono indicate in fondo al volume le fonti di riferimento e, di nuovo, il manoscritto di Bournonville del 1849 è conservato – scrive Jürgensen – in una collezione privata non specificata. Osserviamo che le traduzioni in *Labanotation* sono integrate con i movimenti delle braccia che non risultano nell'annotazione coreica bournonvilliana datata 1849. Nell'appendice al volume, tuttavia, Jürgensen riporta la traduzione in *Labanotation* delle posizioni delle braccia che Bournonville disegna nel manoscritto di *Nomenclature par l'ordre alphabétique* del 1861, conservato in una collezione privata non specificata dallo studioso³⁵. I movimenti delle braccia nella “traduzione integrata” in *Labanotation* della trascrizione del 1849 sono uguali a quelli indicati dal manoscritto del 1861, mentre i movimenti delle braccia nella traduzione in *Labanotation* della trascrizione del 1864

33. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. 2.

34. *Ivi*, pp. 4-16.

35. *Ivi*, p. 77.

sono uguali ai movimenti dell'esecuzione odierna.

In questo stesso modo Jürgensen lavora per ricostruire altri pezzi di repertorio pubblicati in *The Bournonville Heritage*. Un ultimo esempio del processo di ricostruzione messo a punto da Jürgensen riguarda un ballabile del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, coreografato nel 1865 da Bournonville, responsabile anche della prima messa in scena danese dell'opera verdiana. Il pezzo è stato annotato preventivamente da Bournonville e successivamente trascritto da Emil Hansen per la messa in scena del 1885 e dalla ballerina e insegnante danese Valborg Borchsenius nei tardi anni Venti del Novecento. Si conserva lo stesso pezzo danzato da Borchsenius in un breve film del 1906. Le annotazioni coreografiche di Bournonville sono trascritte in modo esteso da Jürgensen, battuta per battuta, in modo corrispondente ai numeri di battuta presenti nello spartito musicale, riportato separatamente. Nelle pagine successive Jürgensen traduce a parole le annotazioni coreografiche, alle quali aggiunge disegni degli spostamenti nello spazio³⁶, grazie alle integrazioni provenienti dalle annotazioni di Hansen e di Borchsenius e così mischiando messinscene di cui non è chiarito il grado di uniformità. Viene presentata anche la relativa traduzione in *Labanotation*. Nella pubblicazione Jürgensen propone anche un'altra versione del ballabile, un assolo di Borchsenius, filmato nel 1906, che viene trascritto sia a parole e disegni sia in *Labanotation*³⁷. In questo caso non sono dettagliati, battuta per battuta, gli apporti dei diversi manoscritti citati, come nell'esempio dell'edizione compilare della *Ventana*, ma abbiamo l'agevolazione della traduzione in parole e disegni.

Le importanti e utilissime sperimentazioni di Jürgensen affrontano significativamente una serie di problemi di ricostruzione, ma offrono una collazione delle fonti filologicamente non sempre ineccepibile e comportano qualche perplessità riguardo alla ricostruzione dei movimenti braccia, non esplicitate nelle partiture coreiche bournonvilliane.

Torniamo a questo punto alla domanda posta da Bournonville con la quale abbiamo aperto il saggio: la notazione della danza è utile? Negli *Études Chorégraphiques* l'artista danese dedica un paio di pagine all'argomento. Prendendo le mosse dalla *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon, constata che è troppo complessa per risultare vantaggiosa: «il coreo-grafo», nel senso etimologico del termine, ossia *colui che scrive un balletto su carta*,

perde coraggio pensando all'apparato necessario a disegnare la più semplice legazione, e se possiede un'intelligenza sufficiente ad iniziarsi completamente al metodo di Saint-Léon, può montare un balletto di nuova invenzione o sulla base della memoria, nella metà del tempo che servirebbe a stenocoreografarlo o a decifrarlo.³⁸

36. Tale metodologia è nata con il precedente studio di Knud Arne Jürgensen e Vivi Flindt, *Bournonville Ballet Technique*, cit., dedicato alla decifrazione delle annotazioni coreografiche di Hans Beck relative agli esercizi della scuola di ballo.

37. Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995, pp. 159-191.

38. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 44.

Detto in altri termini, sono eccessivi il tempo e lo sforzo richiesti a scrivere una coreografia su carta con l'obiettivo di trasporla successivamente sulla scena (usando quindi la partitura coreica come strumento del processo creativo) e il tempo e l'impegno necessari a deciptarla al fine di riportare alla luce un balletto del passato pre-scritto. Nessun coreografo, secondo Bournonville, può permettersi di spendere tutti i mesi necessari a questo, sicché, di fatto, la stenocoreografia è inutilizzabile tanto a fini creativi quanto ricostruttivi. Bournonville conclude che essa non è «né più pronta, né più chiara degli altri metodi impiegati fino ad oggi»³⁹. La stessa valutazione, dunque, egli assegna a tutti gli altri sistemi notativi d'ambito coreutico.

Poco male, commenta però l'artista danese: quand'anche i metodi trascrittivi fossero più precisi, veloci e comprensibili, e dunque

avessimo una coreografia esatta, essa ci fornirebbe tutt'al più una parodia ricalcata delle buone opere, proprio come le cattive traduzioni. [...] La danza [...] si fissa difficilmente sulla tela e si spiega solo imperfettamente tramite segni scritti; non aspiriamo dunque ad una longevità penosa o ad una immortalità impossibile [...]. Comporre e conservare legazioni, variazioni e anche pezzi interi; arricchire di note le nostre partiture per il nostro uso personale e per una corrispondenza tra *camarades*, [ossia tra persone vicine, tra artisti con i quali si lavora abitualmente] ecco, secondo me, i limiti del possibile e dell'utile della coreo-grafia,⁴⁰

ossia della notazione della danza. In altre parole, Bournonville, al modo, per esempio, di François Delsarte, la considera vantaggiosa solo come memoria personale o degli allievi e collaboratori.

Le sue partiture coreiche, dunque, sono concepite come promemoria per sé o per chi abbia già danzato un dato balletto e debba solo rinfrescare i ricordi. E non sono molto dettagliate sia perché Bournonville ritiene che una trascrizione precisa richiederebbe un tempo enorme di stesura, sia perché a chi ha creato o interpretato la coreografia non serve una descrizione particolareggiata.

Se mai qualcuno avesse il tempo e la buona volontà di dedicarsi alla trascrizione dettagliata di una bella coreografia, secondo Bournonville, compirebbe comunque un'operazione insensata, dato che ineluttabilmente, a suo parere, una trascrizione su carta perde l'energia e la vitalità dell'evento scenico. Una volta dileguatosi il ricordo, meglio, dunque, creare balletti nuovi, frutto dell'«entusiasmo spontaneo» e non ambire «ad una longevità penosa o ad un'immortalità impossibile»⁴¹.

Quale che sia l'opinione di Bournonville, le sue partiture coreiche, a distanza di quasi due secoli, sono quanto di più prossimo al dettato originario e sono di grande utilità per la ricostruzione su carta, nel modo più completo e verosimile possibile, delle antiche coreografie, tanto più se le si collaziona con altri testimoni ottocenteschi reperiti.

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, p. 45.

41. *Ibidem*.

Un'edizione critica può certamente elaborarsi lavorando sul sistema di notazione bournonvilliano, sia pure noto a pochi studiosi, e, come per le edizioni critiche basate su partiture coreiche di altro tipo, la "traduzione" potrebbe essere utilmente verificata a posteriori da danzatori professionisti: testare su corpo quanto scritto nell'edizione critica avrebbe la funzione di accertare che tutti i passi ricostruiti siano concretamente eseguibili e, dunque, che non sia stato introdotto qualche refuso, nel qual caso, il curatore lo emenderà. Sono pochi i testimoni di una stessa coreografia e, secondo Jürgensen, solo alcune coreografie sono state annotate in modo sufficientemente dettagliato da permettere una ricostruzione scenica sufficientemente vicina all'originale ottocentesco: *Fjeldstuen* (*La baita in montagna*), *Brudeføerden i Hardanger* (*Il matrimonio ad Hardanger*) e *Valkyrien* (*La Valchiria*)⁴². Un discorso a parte meriterebbero, non in questa sede, *Sylphiden*, *Blomsterfesten i Genzano*, *Et folkesagn* e *Thrymskviden* che sono ancora in repertorio ma hanno subito quel processo di rivisitazione nei secoli che andrebbe rimesso a confronto con i manoscritti ottocenteschi.

Questo articolo si colloca nell'alveo di queste ricerche, operando un passo ulteriore per riportare in luce quanto è presente negli archivi. Se la domanda fondamentale degli studiosi danesi si concentrava sulla messa in scena dei balletti con intenti conservativi, oggi intendiamo lavorare alla ricostruzione su carta, attraverso strumenti presi a prestito dalla filologia letteraria e soprattutto musicale⁴³, che distingue il lavoro di restauro del testo base dalle eventuali successive esecuzioni musicali.

Alcuni esempi di notazioni mimiche e coreografiche

Particolarmente pertinente per l'elaborazione di un'edizione critica coreica ci sembra l'analisi, all'interno della produzione bournonvilliana, delle partiture coreiche e dei «*répétiteur parti*»⁴⁴, i manoscritti musicali violinistici usati per le prove, con le descrizioni delle azioni sceniche, delle parti mimiche e delle parti danzate, per lo più sotto il pentagramma, in corrispondenza delle note musicali⁴⁵.

42. Alexander Meinertz, *Knud Arne Jürgensen – Conversations on Bournonville #2*, Copenhagen, January 7, 2025, online: <https://alexandermeinertz.dk/conversations-on-bournonville-knud-arne-jurgensen/> (u.v. 28/2/2025).

43. Cfr. almeno Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 2015 e Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, cit.

44. L'espressione è usata da Knud Arne Jürgensen nel suo *The Bournonville Tradition*, cit.

45. Scarsa la bibliografia su questa fonte primaria: Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000; David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University, 2008; Elena Randi – Marco Argentina, *Descrizione del répétiteur*, in Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur, Riproduzione fotostatica del manoscritto*, introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022, pp. XIII-XIV.

Segnaliamo per completezza che a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento Bournonville inizia ad utilizzare un sistema di notazione della danza sempre più dettagliato: oltre ai *répétiteurs* nei quali sono descritti gesti e passi attraverso parole e segni grafici, compaiono dei *répétiteurs* con dei numeri scritti sotto il pentagramma che rimandano ad altri fogli di appunti, staccati dallo spartito musicale, come nel caso dei documenti relativi ad *Abdallah*, similmente alla prassi di Jean-Louis Aumer attestata da David Day⁴⁶. Tuttavia questi ultimi documenti risultano frammentari, perché a volte si conservano solo gli spartiti musicali, a volte solo i fogli di appunti, e spesso si trovano in collezioni private.

Tra le fonti di rilievo accessibili, grazie alle quali possiamo studiare i balletti di Bournonville, vanno annoverati gli appunti delle coreografie che Bournonville trascrive a Parigi e riproduce a Copenaghen conservati nel *répétiteur*. Ci concentriamo quindi sull'analisi del sistema di scrittura utilizzato esclusivamente per il *répétiteur*, dalle prime annotazioni coreografiche solo di tipo verbale, alla fine degli anni Venti, fino alle notazioni coreiche che presentano nel dettato verbale abbreviazioni dei passi di danza e segni grafici, decifrabili grazie alla pubblicazione del *Vocabolario di danza con i segni di abbreviazione* nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁴⁷. I segni grafici sono simboli, in qualche caso simili alle note musicali, che indicano le posizioni del corpo e delle gambe, le direzioni dei movimenti, oltre a caratterizzare la dinamica dei passi e a specificare se si tratta di passi doppi o tripli. Riportiamo a titolo esemplificativo alcune abbreviazioni dei passi di danza e il significato dei segni grafici:

pas de bourrée è abbreviato in *p.d.b.*:

à droite ➞

à gauche ➞

arrondi en dehors, demi rond ☺

arrondi en dedans, demi rond ☺

croisé en avant ↘

46. La prima attestazione di questo uso per la danza da parte di Bournonville risale infatti al 1855: «Mentre scrivo le mie note sul terzo sistema del violino ripetitore o meglio negli spazi, trovo più pratico numerare le frasi e annotarle in un quaderno portatile» (August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 46). Per *Abdallah* cfr. Flemming Ryberg – Ole Nørlyng, *Abdallah genfødt*, cit., pp. 82-83. Jürgensen scrive che questa modalità di scrittura compare negli ultimi anni della vita di Bournonville (cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit., p. XIV). Questo sistema precedentemente definito «notes pour le violon répétiteur» è presente nel Fonds Aumer alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, nel Fonds musical del Théâtre Royal de la Monnaie presso gli Archives de la Ville de Bruxelles e alla Bibliothèque Municipale de Bordeaux (cfr. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur*, cit., pp. 149-153). Tale sistema è usato sia nelle produzioni teatrali e operistiche per indicare le azioni sceniche (cfr. Robert Cohen – Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, Pendragon Press, New York 1986, pp. 196-197) sia nei balli di società per segnalare i passi di danza, come esemplifica Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I, p. 124.

47. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., pp. 47-52.

croisé en arrière ↗
de coté, en face —
derrière, en arrière †
dessous —
dessus —
devant, en avant, en face †
effacé en avant ↗
effacé en arrière ↗
en l'air —
grand rond ○
jeté double è abbreviato *jt.* - *db.* o indicato con ↗
jeté triples ↗ ○ ↗
ouvert ^
precipité ↗
sur les pointes ..
sur une pointe ·
tems marqués · · · ^ ^ ^
tournez en dedans †
tournez en dehors †

Un primo *répétiteur*, *La Somnambule*, databile alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, è stato scritto molto probabilmente durante il soggiorno parigino da Bournonville, che ebbe anche l'occasione di partecipare alle prove del balletto e di danzare alla prima rappresentazione nella *Contredanse* e nel *Pas de six* del primo atto (Paris, Théâtre de l'Opéra, 19 settembre 1827)⁴⁸. *La Somnambule* è un fortunato *ballet-pantomime* di Jean-Louis Aumer⁴⁹, che deriva dall'omonima *comédie-vaudeville* di Eugène Scribe del 1819⁵⁰. Prima di essere messo in scena a Copenaghen da Bournonville (Kongelige Teater, 21 settembre 1829), viene portato presumibilmente da Aumer a Bordeaux nel 1827, Jean-

48. [August Bournonville], *La Somnambule – Scène de Thérèse / 2.me Acte*, s.d. [tardi anni Venti dell'Ottocento], citato in Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 10-11. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura NKS 3285 4° 9 læg 2. I titoli dei manoscritti musicali saranno citati nella lingua originale.

49. *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur, ballet-pantomime en trois actes*, Par MM. *** et Aumer, Maître des ballets de l'académie royale de musique, Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 19 September 1827; Musique composée et arrangé par M. Hérold; décors par M. Cicéri, costumes d'après les dessins de M. H. Lecomte, chez Barba, Éditeur, et au magasin de pièces de théâtre, Paris 1827.

50. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes*, Deuxième série, *Comédies, vaudevilles*, E. Dentu, Paris 1876-1885, vol. V, pp. 87-134.

Antoine Petipa lo presenta a Bruxelles nel 1827⁵¹ e Antoine Titus lo allestisce con il titolo *Therese, die Nachtwandlerin* a Berlino nel 1828. Successivamente Jean Coralli lo porta a Vienna nel 1830, Anders Selinder a Stoccolma nel 1835, Augusta (Caroline Fuchs) a New York nel 1837 e Fanny Elssler a L'Avana e a New York nel 1842. A Parigi venne rappresentato dal 1827 al 1859⁵², mentre a Copenaghen le versioni di Bournonville sono replicate dal 1829 fino al 1875 e raggiungono in *tournée* Göteborg, Amburgo e Oslo, dove, insieme con i danzatori protagonisti danesi, nel 1840 agisce la compagnia di attori del Christianas Teater⁵³. Che tipo di spettacolo emerga a questa altezza cronologica nel giovane teatro norvegese, alla ricerca di un'identità nazionale⁵⁴, sarà oggetto di un successivo approfondimento.

Esiste inoltre un secondo *répétiteur*, databile fra il 1850 e il 1860, che probabilmente è servito al riallestimento all'Hofteater di Copenaghen il 29 settembre 1857⁵⁵. La datazione è dedotta da Jürgensen grazie anche alla presenza di una notazione coreica costituita da parole e segni grafici, il cui vocabolario è usato da Bournonville e pubblicato nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁵⁶.

Grazie a questi *répétiteurs* Jürgensen ha ricostruito un *divertissement* della *Somnambule*, proposto come rispettoso dell'originale, andato in scena al Maggio Musicale Fiorentino nel 1991⁵⁷. Nel 2008 *La Somnambule* viene ricreata, dichiarando presunti intenti filologici, al Teatro dell'Opera di Roma con la coreografia di Luciano Cannito e la regia di Beppe Menegatti. Non risultano fra le numerose trascrizioni in *Labanotation* dei manoscritti bournonvilliani estratti da questo balletto e neppure videotrascrizioni⁵⁸.

Sintetizziamo la drammaturgia del libretto di ballo, che è divisa in tre atti: nel primo atto Thérèse è promessa sposa del ricco fittavolo del posto, Edmond, quando arriva in incognito un signore altolocato, un ufficiale erede delle terre e del castello della zona. Nel secondo atto la giovane Thérèse, in stato di sonnambulismo, entra nella stanza d'albergo del signore, dove inconsciamente rievoca

51. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur*, cit., p. 804. La collazione con questi manoscritti potrà verificare la fedeltà di Bournonville alla coreografia originale.

52. Alfred Oberzaucher, *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur. Ballet-pantomime en trois actes*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Piper, München-Zürich, 1986, *ad vocem*, vol. I, p. 127.

53. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, pp. 11 e 63.

54. Franco Perrelli, *La grande stagione del teatro scandinavo*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), Einaudi, Torino 2000, pp. 781-851, in particolare p. 782.

55. [August Bournonville], *Repetiteur parti/til/Søvngiengersken/Ballet i 3 Akter*, s.d. [1829], citato in Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. 10. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura MA ms 2984 (KTB 287 (1)).

56. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit.

57. Mario Conti – Andrea Paloscia (a cura di), *Perle e filigrane. Gala di balletto classico*, Teatro Comunale, Firenze 1991. Il programma della serata non rivela nulla delle note coreografiche e delle scelte ricostruttive. Non risultano purtroppo videotrascrizioni della serata.

58. Cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, cit.

la vigilia delle nozze e immagina il giorno del matrimonio. Qui viene sorpresa addormentata dalla comunità e il fidanzamento con Edmond viene rotto. Nel terzo atto un nuovo episodio di sonnambulismo, questa volta sul tetto del mulino, rivela alla comunità l'innocenza di Thérèse e così si scioglie l'equivoco. La *fabula* si conclude felicemente con le sospirate nozze.

Prendiamo in considerazione il primo testimone "parigino", il *répétiteur* che, sulla scorta di Jürgensen, riteniamo quasi sicuramente un autografo di Bournonville. Esso presenta frammenti relativi al primo atto (numeri 2, 3, 4 e 5), al secondo atto (numero 11, *Scène de Thérèse* e *Finale*) e al terzo atto (numeri 13 e 14) e descrive a parole, in lingua francese, la maggior parte dell'azione drammatica e della mimica. Si tratta di 20 pagine (31,2 x 22,8 cm) con 12 pentagrammi per pagina in inchiostro marrone e scrittura musicale e verbale in inchiostro nero. Le annotazioni si leggono sotto il rigo musicale in corrispondenza delle note musicali. Riportiamo l'inizio della nota *Scène de Thérèse* del secondo atto, trascritta con il programma MuseScore⁵⁹.

Moderato $\text{♩} = 34$

ff elle ouvre la fenêtre elle paraît

8 *pizz.* elle descend elle ferme

16 marche arrivée au milieu

24 regarde à gauche, à droite il n'y a personne.

32 elle sourit mon cœur m'a dit qu'il va venir elle s'approche

40 de la table je l'entend

Il tempo è Moderato in 2/2, la tonalità è in Mi Maggiore. *L'incipit*, introdotto da un fortissimo

59. Ringraziamo Barbara Lini per la trascrizione e per le osservazioni relative alla revisione delle poche battute, indicative dello statuto di appunti della notazione, come quando il musicista scrive senza preoccuparsi della correttezza della scrittura, proprio con il solo fine di avere a disposizione un promemoria sul quale lavorare. Se la traccia del corsivo dà l'impressione di una mano molto educata alla scrittura musicale, lo spartito è pieno di errori, a cominciare dal 2 iniziale, corretto in 2/2 considerando che ogni battuta ha al suo interno 4/4 e che dopo segue l'indicazione di cambio di tempo a 2/4.

tremolo, che denota il rumore fuori dalla finestra, prepara il pizzicato in 2/4 per i passi di Thérèse che scende dalla finestra e cammina nella stanza, una citazione del sestetto «Che sarà» della *Cenerentola* di Rossini, all'ingresso in incognito di Cenerentola al ballo, come segnala Marian Smith. Questo *Leitmotiv* aveva iscritto *La Somnambule* nella tradizione “narrativa” della musica rossiniana fin dalle prime battute dell'*Introduzione*⁶⁰.

Per completezza riportiamo la trascrizione delle notazioni mimiche dell'intero numero musicale (atto II, n. 11), dove abbiamo ammodernato e corretto la punteggiatura e l'ortografia, distinguendo le azioni, come *Elle ouvre la fenêtre*, coniugate alla terza persona, dai gesti mimici, indicati come un discorso diretto fra caporali. Inoltre abbiamo inserito il numero della battuta musicale e siamo andati a capo ad ogni variazione di tempo di battuta, in modo da riprendere da capo la numerazione delle battute.

[2-3] Elle ouvre la fenêtre, [6] elle paraît, [8] elle descend, [14] elle ferme. [16] Marche, [22-23] arrivée au milieu, [24-25] regarde à gauche [26], à droite. [28-29] «Il n'y a personne». [32] Elle sourit : [33-36] «mon cœur m'a dit qu'il va venir». [38-39] Elle s'approche [41] de la table.

[1] «Je l'entend[s], [4] mon cœur me le dit. [6] Viens t'asseoir. [7] Moi, [8] je t'attends depuis longtem[p]s». [10] Il supplie, «je t'écoute». [10-13] Il lui parle à l'oreille. [14] «Si je t'aime! Sens mon cœur». [15-16] Elle le conduit au milieu: [17] [«si je t'aime, sens mon cœur» è cancellato] [23-29] «Je suis à toi jusqu'à la mort et que la terre nous couvre».

[1] Elle écoute, elle sourit, [2] elle appelle, [3] prend les bras: [4] «vous et moi [5] jouons au colin-maillard».

[1-2] Elle mouille les doigts, [3] elle tourne: [4] «c'est toi [comme à Marcelline]». [5] elle [...] son maillard [?]. [6-7] Et bande les yeux.

Frappe des mains. [1] Elle recule, [2] à gauche, [4] à droite [5-6] se cache [7] et donne la main [8] a baiser.

[1] Elle écoute: [2] «danser?» [3-4] «Oui Monsieur, avec plaisir». [5] Elle apprête les gants e [7] la robe, [8] elle donne la main, [9] elle passe à gauche, [11-12] elle console son amant [13] reste là [17-18] elle revient à son amant.⁶¹

[1] «Toi toi seul, [2] je t'aime et toi? [3] Vois tu cette rose? [4] Tu me la donnai a moi». [5] Elle la couvre de baisers, la met dans son sein [6] chut. [7] Elle l'appelle: «je danserai avec toi». [2] Elle danse, [14-15] elle s'arrête, [16] la main sous le bras. [17-18] «Tu es mon mari». [19-20] Elle fait trois pas [21] à droite, [23] elle danse encore. [37] Elle court à la table, [38-40] remet son bouquet, son voile, ses gants. [43-44] Elle donne la main gauche, [47-48] elle va se mettre à genoux au milieu, [50] elle prie.

[1-2] «Vous tous écoutez: [3] si je l'aime, [5-6] moi, j'ai son anneau, je jure [levant droite] [7-8] vous bénissez nous». [9-11] Elle croise ses mains sur le sein, elle s'incline, [12] elle tend la main [13-14], elle baise l'anneau: [15-16] «Viens dans mes bras». [17] Elle semble presse Edmond, [19-20] elle s'assoupit, [25-28] elle va se mettre au lit.⁶²

Quali piste di ricerca apre tale documento? La collazione del solo, scarno rigo musicale che presenta la linea melodica, sia con la partitura orchestrale manoscritta di *Søvngiengersken* (*La Sonnam-*

60. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., pp. 9-10 e 109.

61. Per la coreografia del Colin Maillard rimando al mio articolo: “*Ispirato a...*”. *La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza di primo Ottocento. Bournonville e il monopolio francese*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa*, cit., pp. 235-250.

62. [August Bournonville], *La Somnambule*, cit., cc. 1r-4v.

bula) che contiene alcune pagine autografe del violinista danese Holger S. Paulli⁶³, sia con la partitura orchestrale parigina della *Somnambule* del compositore, pianista e violinista Ferdinand Hérold⁶⁴, potrebbe rivelare non solo l'intertestualità fra generi spettacolari. Ad esempio, si potrebbero mettere in luce le trasformazioni drammaturgiche dal *vaudeville* al balletto e gli scambi melodici fra opera, teatro e balletto, soprattutto rossiniani, come esemplificato da Marian Smith e da Jürgensen⁶⁵. Si potrebbero altresì identificare le forme musicali usate per le sequenze danzate, oltretutto i passaggi musicali che accompagnano le situazioni mimiche, con effetti espressivi e dinamiche specifiche⁶⁶. Infine, si potrebbero disvelare eventuali isomorfismi visivi identificabili sullo spartito e nella coreografia descritta a parole: ad esempio, una scala di note discendenti che descrive un'azione di discesa dagli scalini.

In questo primo *répétiteur* rileviamo specificamente che il dettato verbale presenta una serie di verbi di movimento e azioni che si svolgono chiaramente verso determinate direzioni. Per esemplificare prendiamo in considerazione i verbi e le direzioni, come «elle descendre», «marche» ecc. oppure, più precisamente, «arrivée au milieu, regarde à gauche, à droite». Alcune azioni si compiono solo con specifiche parti del corpo, come «elle donne la main gauche», e implicano l'uso di vestiario e oggetti scenici, ad esempio «Elle apprête les gants» e «elle va se mettre au lit». Tali azioni sono intervallate da dialoghi, spesso in forma di esclamazione⁶⁷, che non sono esplicitati da virgolette e che corrispondono spesso a gesti pantomimici convenzionali, semplici o complessi, che abbiamo inserito fra caporali, come ad esempio «sens mon cœur» o «jusqu'à la mort et que la terre nous couvre».

Il secondo *répétiteur*, degli anni Cinquanta, presenta i simboli coreografici che Bournonville stava mettendo a punto, probabilmente per una ripresa del *Pas de trois* del primo atto (numero 5) fra i tre personaggi principali, Edmond, Thérèse e Gertrude, che contende alla Sonnambula il promesso sposo. Questo testimone è autografo e consiste in settantadue pagine (32x24,6 cm), con dodici pentagrammi per pagina in inchiostro marrone e scrittura musicale e verbale in inchiostro nero. Sotto il rigo musicale, in corrispondenza delle note, si leggono le abbreviazioni e i segni grafici dei passi eseguiti. Le pagine del numero 5, la 14 e la 15, sono state cancellate con dei segni ad «x» in matita grigia, corretti in cima alla pagina dalla scritta sottolineata «beholdes heelt» (si mantiene integralmente), chiaramente

63. *Partituret/til/Sövnjængersken/Ballet i 3 Akter*, s.d. [c. 1827-1829 e 1875], citato in Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, p. 11. Il manoscritto è conservato alla Kongelige Bibliotek con segnatura C I, 259 f (KTB 287) e sembra una copia realizzata a Parigi alla fine degli anni Venti dell'Ottocento.

64. Ferdinand Hérold, *La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur. Ballet pantomime en 3 actes de MM Scribe et... représenté pour la 1ère fois à l'Académie royale de musique le 19 septembre 1827*, manoscritto autografo, Bibliothèque nationale de France, Paris, Segnatura VM6-250, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023105x#> (u.v. 25/11/2024).












65. Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., p. 6 e soprattutto Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. II, che nella presentazione dei materiali bournonvilliani ne identifica dettagliatamente le fonti musicali, operistiche, liturgiche o di interesse etnomusicologico.





66. Matilda A. Butkas Ertz, *Nineteenth-century Italian Ballet Music Before National Unification: Sources, Style and Context*, Ph. D., University of Oregon, 2010, pp. 148-331.

67. Knud Arne Jürgensen, *New Light on Bournonville*, cit., p. 272.

un ripensamento. Sono presenti alcune parole scritte in azzurro, probabilmente abbreviazioni dei nomi degli interpreti.

Si tratta di un Allegretto in 2/4, nella tonalità di La Maggiore, costituito da ottantaquattro battute. Trascriviamo le prime ventiquattro battute, riportando nella prima riga il dettato originale e nella successiva sciogliendo la parte verbale e traducendo i segni grafici fra parentesi quadre, a partire dal vocabolario della danza presente nel secondo volume degli *Études Chorégraphiques* del 1855⁶⁸:

- [1-2] Les deux: 3 p: ballon [?] dégagé 
 Les deux: 3 pas: ballon [?] dégagé [arrondir en dehors verso destra]
 [3-4] bis
 si ripete la frase
 [5] p.d.b.  a 3 p failli
 pas de bourrée [dessous] à 3 pas failli
 [6] jt  cp: 
 jeté [gamba sinistra en arrière] coupé [gamba destra croisé en avant]
 [7] bis à 
 si ripete la frase à [à gauche]
 [8] ff [indicazione agogica]
 [9] assb att
 assemblé attitude [en l'air]
 [10] p.d.b., & ft
 pas de bourrée, & fouetté [en l'air]
 [11-12] bis à 
 si ripete la frase à [à gauche]
 [14] 2 gl. jt. 
 2 glissade jeté [gamba sinistra en arrière]
 [16] 3 brisés  [gamba sinistra en arrière]
 [17] Les 2, en tournant à  gl
 Les 2 en tournant à [à gauche] glissade
 [18] jt  ep  2-3
 jeté [gamba destra de côté] echappé [dessous] 2-3 volte
 [19] 4 fois
 4 volte
 [20] pendant que Gertrude
 [21-22] descend à droite en faisant le même pas double
 [23] pp [indicazione agogica]
 [24] Les 2 faillis †all...†

Rispetto al vocabolario della danza pubblicato, questo *répétiteur* sembra essere ancora il risultato di una fase di sperimentazione, poiché ad esempio il simbolo  che vuol dire «à gauche», nelle didascalie del *répétiteur* è scritto «à », sicché la preposizione «à» viene sostanzialmente ripetuta. Inoltre, le abbreviazioni *bln*: (*ballon*), *dég*: (*dégagé*) e *bs*. (*brisé*) non sono ancora usate. Anche *en tournant* è scritto verbalmente e non con il suo simbolo  o , equivalente ad una nota minima, come è “tradotto” nel vocabolario della danza. Le sottolineature del *répétiteur* di cui poco sopra si è riportato un frammento, infine, mettono in risalto qualche elemento, mentre nel vocabolario della danza le sottolineature sono assenti. Segnaliamo che in questo *répétiteur* sono presenti descrizioni verbali

68. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., pp. 46-55.

che hanno una funzione didascalica, come, ad esempio, «pendant que Gertrude descend à droite en faisant le même pas double», mentre negli *Études Chorégraphiques* non troviamo nessun esempio di questo tipo di riferimenti.

Il sistema di Bournonville usa simboli o note musicali in modo vagamente intuitivo mettendo il lettore nei panni di chi danza: la testa della nota rappresenta il corpo e il gambo il lato destro, se si trova a destra della testa, il lato sinistro se si trova a sinistra della testa, a differenza della notazione Stepanov, decisamente più complessa ma anche più precisa⁶⁹.

Nella ricerca di una trascrizione coreografica comprensibile, Bournonville si lascia orientare da un buon senso operativo, come emerge dagli essenziali principi-guida diretti alla comunità dei colleghi artisti:

Conserviamo tutti i termini utilizzati dalla vecchia scuola e accordiamoci sulla denominazione dei nuovi “temps” (passi di danza).

Reperiamo dei segni semplici per contrassegnare le direzioni e delle abbreviazioni comprensibili, al fine di restringere lo spazio della frase sotto le battute dello spartito.

Raffiguriamo con contorni leggeri la diversità dei gruppi.

Diamo alla pantomima la forma di un dialogo evitando la molteplicità dei gesti convenzionali.

Marchiamo nel modo più esatto possibile la “danse d'école” e restituiamo, tramite la descrizione, i tratti principali delle danze di carattere.

Serviamoci dei termini e delle figure adoperate in geometria, per non smarrirci in un discorso indecifrabile.⁷⁰

I *répétiteurs* della *Somnambule* non presentano ancora questo livello di dettaglio sistematizzato nel 1855, nel senso che non risultano impiegati stabilmente sotto il rigo musicale le abbreviazioni dei passi della *danse d'école*, i simboli, le note semiminime o minime o altri disegni, che indicano le posizioni delle gambe nello spazio o le direzioni di movimento, in corrispondenza della battuta musicale, precisamente sotto la singola nota musicale. Non compaiono disegni geometrici per definire le posizioni dei gruppi⁷¹, mentre emerge l'approfondimento dialogico della mimica che aggiunge dettagli, come abbiamo visto sotto forma di un discorso diretto, ai gesti pantomimici di solito indicati da verbi.

Conclusioni

A partire da una disamina del patrimonio coreico e teatrale di August Bournonville e dalle sue riflessioni sull'utilità della notazione della danza, abbiamo affrontato gli approcci alla ricostruzione

69. Matteo Ferraresso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 16, 2023, pp. 7-36, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18749> (u.v. 15/5/2025).

70. August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, cit., p. 45.

71. Come ad esempio in Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition*, cit., vol. I, p. 123.

su carta delle coreografie bournonvilliane, pubblicati fino ad oggi, per introdurre una metodologia di ricerca storica e analitica nell'ambito della filologia della danza. Attraverso gli studi di Knud Arne Jürgensen, Flemming Ryberg e Ole Nørlyng abbiamo vagliato diverse modalità di intendere un'edizione critica coreutica. Spunti importanti provengono dalla proposta di Jürgensen di collazionare diverse partiture coreiche, qualora esistano, di Bournonville e di suoi allievi come Emil Hansen, similmente ad un'edizione critica complanare. Le maggiori criticità riguardano invece l'apporto delle esecuzioni del repertorio da parte dei danzatori, che hanno obiettivi diversi dalla stesura di un'edizione critica coreica, e la difficile leggibilità delle trascrizioni delle notazioni coreiche in *Labanotation*. Successivamente, attraverso l'analisi di due notazioni mimiche e coreiche relative al balletto *La Somnambule* (1829), messo in scena da Bournonville a Copenaghen dopo averlo danzato a Parigi, abbiamo presentato la metodologia, le fonti e gli strumenti utili all'elaborazione di un'edizione critica coreica.

Per ricostruire l'archetipo della *Somnambule*, andremo a cercare nel Fonds Aumer alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, a Bruxelles e a Bordeaux, e risaliremo addirittura alla *comédie-vaudeville* di Scribe. Tuttavia sarà altrettanto interessante vagliare, fra le produzioni originali di Bournonville, quali documenti, *répétiteurs* e *Maskinmesterprotokoller*, potrebbero fornire indizi più dettagliati, completi e precisi per un'edizione critica coreica.

Roberto Calabretto

«Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto...». Pasolini e la danza¹

Nella sua ultima “lettera” in *Caro Pier Paolo*, Dacia Maraini si rivolge all’amico confidandogli un sogno. «Ci trovavamo nel mezzo di una festa di villaggio – scrive – con giovanotti che suonavano il tamburo, ragazze che cantavano, un’aria di allegria contagiosa. [...] Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto, con la sua agilità giovanile e il suo straordinario senso del ritmo»². Nel vedere Pasolini ballare aggiunge: «era un vittoria sui tuoi sensi di colpa, sulle tue rabbie ideologiche, sulle tue malinconie di eterno figlio in fuga»³. Ricorda poi che nel mondo contadino tanto amato dal poeta ballare era un fatto abituale: «ci si raccoglieva attorno a un suonatore e si ballava dopo la raccolta, si ballava all’inizio della vendemmia, si ballava per l’uccisione rituale del maiale, si ballava per la nascita di un bambino o per il matrimonio di una giovane coppia, ma perfino per la morte di un membro importante della comunità»⁴.

I ricordi di Maraini ci consegnano l’immagine di Pasolini come un corpo danzante. Un’immagine che lo accompagnerà lungo il corso di tutta la sua vita, dalla primavera casarsese in cui aveva conosciuto ben presto l’ebbrezza del ballo nelle tante sagre di paese agli anni della sua permanenza a Roma, in cui sarà un assiduo frequentatore delle sale da ballo della capitale con il suo *entourage* di amici. Forse per questo, Pasolini ha affollato le pagine della sua narrativa e le sequenze del suo cinema con immagini danzanti colte nelle più svariate situazioni: all’interno di feste, di ritrovi, di serate nei locali, o addirittura di riti di vario genere. Ben scrive Stefano Casi: «Il corpo è al centro dell’intera opera di Pasolini: ne è oggetto e soggetto»⁵. Egli ne porta in primo piano la sua «energica materialità, nella sua più eloquente fenomenologia»⁶. Anche nella sua copiosa produzione saggistica,

1. Questo articolo riprende e amplia alcuni momenti dedicati ai rapporti di Pasolini con la danza contenuti in Roberto Calabretto, *Pier Paolo Pasolini e la musica. Opere, musica da camera, canzoni, balletti (Vol. 1)*, LIM, Pisa 2025.

2. Dacia Maraini, *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza 2022, pp. 201-202.

3. *Ivi*, p. 202.

4. *Ibidem*.

5. Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, ETS, Pisa 2022, p. 78.

6. *Ibidem*.

in maniera inaspettata, accade che «per suffragare un'analisi o una teoria Pasolini non si limita a esporre concetti, ma a precipitarli in una materia fisica che ha quasi sempre il volto di un ragazzo, i capelli biondi o i calzoni “casti”»⁷. Non deve stupire, allora, se a lui sono state dedicate molte azioni coreografiche per mantenere viva la sua memoria⁸.

Nel corso di queste pagine cercheremo di ripercorrere alcuni momenti dei rapporti che uniscono Pasolini all'universo della danza. Lo faremo iniziando da un celebre saggio di *Empirismo eretico – Dal laboratorio. Appunti “en poète” per una linguistica marxistica* – in cui troviamo una descrizione di Ninetto, colto nel momento in cui vede per la prima volta la neve⁹. Parlando della felicità da lui provata e del suo abbandonarsi a una gioia primitiva e priva di pudore, Pasolini scrive che Ninetto danza «con delle cesure ritmiche ben precise» e riporta i suoi movimenti ai ritmi tribali dei Denka «che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta, [gli] avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i poeti»¹⁰. La descrizione di Pasolini si sofferma sulle movenze di Ninetto: «Lo fa appena appena, l'accenna, quel ritmo che percuote la terra coi talloni, muovendosi su e giù con le ginocchia. La seconda fase è orale: consiste in un grido di gioia orgiastico-infantile che accompagna le acmi e le cesure di quel ritmo: “Hè-eh, hè-he, heeeeh”»¹¹. Riporta così questo grido «a un memoiel, che congiunge in un continuo senza interruzione il Ninetto di adesso a Pescasseroli al Ninetto della Calabria area-marginale e conservatrice della civiltà greca, al Ninetto pre-greco, puramente barbarico, che batte il tallone come adesso i preistorici, nudi Denka del basso Sudan»¹².

La voce e la danza di Ninetto, di fronte alla ierofania della precipitazione atmosferica, sono interpretate da Pasolini come dimensione originaria del suo dire, del suo esprimersi, del suo essere tout-court. I gesti e i movimenti coreutici di Ninetto, non a caso, accompagnano costantemente le sue comparse nei diversi film a tal punto che il messaggero gioioso e innocente che ride e danza sarà uno dei motivi che contraddistinguono il cinema di Pasolini. Proprio Ninetto, infatti, avrebbe dovuto essere il protagonista di un'azione coreografica, *Vivo e Coscienza*, che Pasolini aveva ideato

7. *Ibidem*.

8. Ricordiamo, a tal fine, il convegno organizzato dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 13 dicembre 2022 – *P.P.P. in danza. La coreografia italiana contemporanea e l'eredità vivente di Pasolini* – che ha visto una tavola rotonda con interventi dedicati ai problemi di cui parleremo in queste pagine.

9. Pier Paolo Pasolini, *Dal laboratorio. (Appunti “en poète” per una linguistica marxistica)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1307-1342: pp. 1331-1332. Il passo è citato anche in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, pp. 292-293. Mark Franko crea un parallelismo fra quest'immagine di Ninetto e la scena che lo vede protagonista con Totò in *Uccellacci e uccellini* (1966); cfr. Mark Franko, *Notes on Pasolini and the ‘Language’ of Dance*, testo dattiloscritto presentato al convegno *Pasolini's Body*, Center for Visual and Performance Studies, University of California, Santa Cruz, April 29, 2011, p. 5, online: <https://temple.academia.edu/httpswwwtempleeduboyeraboutpeoplemarkfrankoasp/18.06.2022> (u.v. 14/10/2025).

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

con le musiche di Bruno Maderna e le coreografie di Jerome Robbins¹³. A lui era stato assegnato il ruolo dell'interprete, *Vivo* – contadino adolescente nel Seicento controriformista e, via via, artigiano cittadino negli anni della Rivoluzione francese, contadino disoccupato durante la dittatura fascista e partigiano nella Resistenza – mentre a Laura Betti, issata su altissimi trampoli, sarebbe stata affidata la parte di Coscienza – voce del Concilio di Trento, della rivoluzione sancullotta, della borghesia dominante e della coscienza democratica della Resistenza. *Vivo e Coscienza*, purtroppo, non andò in porto. «È stato solo un progetto, una tentazione – dirà Pasolini nel corso di un'intervista –. Naturalmente non intendevo scrivere un melodramma sui vecchi schemi e forse per realizzare la mia idea non ho incontrato come Brecht, il mio Kurt Weill»¹⁴. Forse in Maderna egli veramente pensava di aver trovato il proprio alter ego musicale¹⁵.

«L'ebbrezza speciale della festa di campagna»

La danza è un filo conduttore che attraversa l'opera di Pasolini. Molti adagi poetici, diverse pagine della sua narrativa e alcuni momenti della sua produzione saggistica contengono riferimenti a situazioni danzanti. Un sottile filo rosso accomuna queste descrizioni che via via riporteremo in queste pagine e che, a nostro avviso, sono il riflesso di esperienze vissute in prima persona dallo stesso Pasolini sin a partire dagli anni della sua primavera friulana. Ogni biografia e articolo dedicati ai suoi anni trascorsi in Friuli ricordano le tantissime serate da lui vissute con gli amici in ritrovi danzanti, alcune anche durante gli anni della guerra per rimuovere momentaneamente gli orrori di quel conflitto. La festa, simbolo di un qualcosa che si è perduto, «di una ferita da sanare o di un vuoto da riempire, se non ci si vuole unicamente concedere il rimpianto»¹⁶, allora costituiva una vera e propria attrazione per il giovane Pier Paolo. Il cugino Nico Naldini, suo fedele compagno, ricorda le loro frequentazioni delle piattaforme nei diversi paesi «su cui divampavano le lampadine accese, mentre l'orchestrina sistemata in un palchetto componeva le strofe dei nuovi balli»¹⁷. Pasolini viveva freneticamente questi

13. L'azione, articolata in quattro episodi, mette a confronto l'immaginario di *Vivo* con quello, esattamente antitetico, di *Coscienza*. Un riassunto del balletto è contenuto in Stefano Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, Campanotto, Udine 1990, p. 79. Il testo, in forma di appunti, si trova in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 145-151.

14. Gustavo D'Arpe, *Pasolini: manderò i miei nemici all'inferno*, in «Corriere lombardo», 28 marzo 1963.

15. Dopo un primo allestimento il 14 luglio 2013 al *Mittelfest* di Cividale e il 7 ottobre di quello stesso anno al Teatro Elfo Puccini di Milano – con la coreografia, regia e dispositivo scenico di Luca Veggetti, musica e progetto sonoro di Paolo Aralla e la voce di Francesco Leonetti – *Vivo e Coscienza* è stato riproposto dalla Civica Scuola di Teatro «Paolo Grassi» di Milano nel corso delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta nel 2022.

16. Furio Jesi, *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*, in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, pp. 163-176: p. 163.

17. Nico Naldini, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984, p. 51.

momenti: ciò che maggiormente lo coinvolgeva era «la promiscuità della balera, l'eros infiammato dal vino, e il confronto, nei corpi, nella tensione sanguigna, che si realizzava fra una danza e l'altra, e l'ebbrezza speciale della festa di campagna»¹⁸. Col cugino egli si spostava di paese in paese in bicicletta, a San Giovanni, San Vito al Tagliamento, giungendo fino a Gleris, Ligugnana, Ramuscello, Castions, Arzene e Domanins, soprattutto nell'estate del 1947, quando la musica americana diffusa dalle truppe alleate iniziava a essere eseguita anche dai complessi locali che proponevano *one-step* e *fox-trot* ovunque. «Pier Paolo scherzava che mai saremmo stati così felici e quindi si doveva scendere nel greto del fiume a tagliarci le vene»¹⁹, continua Naldini a sottolineare come le serate friulane abbiamo costituito una vera e propria oasi di felicità nella vita del cugino.

Bisogna ricordare che i momenti seguenti il drammatico triennio 1943-1945 avevano creato nei giovani friulani un grande desiderio di riprendere le loro forme tradizionali di divertimento. Le serate danzanti, improvvisate su piattaforme con orchestre di musicisti ambulanti, erano così rinate con rinnovato fervore quasi a voler recuperare il tempo perduto. I repertori importati d'oltre oceano si erano via via imposti a scapito delle ultime tracce di quelli popolari che a stento si erano mantenuti in vita fino allora²⁰. Nelle campagne attigue a Casarsa le serate erano spesso accompagnate dall'Orchestra *Fiorita* di Valvasone, protagonista anche del *Sogno di una cosa*²¹, che intonava i successi allora in voga, come *Americano non voglio cantar...*²². I ritmi sfrenati del *boogie-woogie* iniziavano a diffondersi anche nei ritrovi domestici che Pasolini descrive quando, ad esempio, ritrae i festeggiamenti per il fidanzamento di Regina ed Ernesto in casa Faedis²³.

Già il primo capitolo del romanzo è interamente dedicato alla descrizione di una festa e si apre tratteggiando immagini di piattaforme per il ballo ancora vuote che aspettano i musicisti: Nini Infant, Milio Bortolus, sempre colto con l'immane fisarmonica, ed Eligio Peresson, partiti «fin dalle

18. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978, p. 188.

19. Pier Paolo Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, qui citato da Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia 1992, p. 303. Altri episodi simili sono citati in Nico Naldini, *Il treno del buon appetito*, Guanda, Parma 1995.

20. «I divertimenti popolari stanno avvicinandosi sempre più a quelli comuni a tutte le regioni. I balli, a cominciare dalla musica (ormai esclusivamente jazz, con qualche bonaria nostalgia per la Stàiere e la Ziguzàine), hanno di tradizionale solo il legame con la sagra» (Giovanni D'Aronco, *Il Friuli – Aspetti etnografici*, Camera di Commercio Industria e Artigianato, Udine 1965, p. 114).

21. La canzone era una delle maggiormente celebri di Luciano Tajoli ed era divenuta un simbolo della riscossa melodica italiana nei confronti della penetrazione della musica jazz in Italia. Non a caso, i suoi versi recitano: «Americano non voglio cantar/ o miei signori mi dovete scusar/ questa sera canto in italian...».

22. «Poco dopo arrivarono i ragazzi dell'orchestra, la *Fiorita* di Valvasone, in bicicletta: già tutti un po' bevuti, e, tenendo abbracciati i loro strumenti, cantavano e scambiavano parole allegre coi giovanotti degli altri paesi che li conoscevano. [...] Si sentivano in fondo gli accordi degli strumenti, e il sassofono che intonava *Americano non voglio cantar...*» (Pier Paolo Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, 1962-1975, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 7-160: pp. 117-118).

23. «Il Nini ballava un po' con tutte, anche con le vecchie, che si schermivano scoppiando dal ridere, e tappandosi la bocca con la mano. [...] Ballarono fino a tardi: i giovanotti se ne andarono che, sulla campagna quasi azzurra, la luna era già alta, mezzi ubriachi cantando» (*ivi*, pp. 132-133).

prime ore del pomeriggio con le loro compagnie alla volta della festa»²⁴. Al suono della musica che «si spandeva allegramente intorno, disperdendosi per le praterie» le coppie iniziano a ballare un *boogie-woogie* «che incantò gli spettatori imberbi e scandalizzò un poco, ma facendole ridere, le vecchie madri che tenevano d'occhio le ragazze»²⁵. Peresson, a un certo punto, si mette a cantare: «che cosa cantava mai? Tutti sorpresi, stavano ad ascoltarlo, senza capirci niente. Era un ritmo di *boogie* che Eligio cantava proprio come un negro: *tving, ca ubang, bredar, lov, aucester, tving tving, morrou thear...*»²⁶.

Pasolini si sofferma a descrivere le sue movenze: raggomitolato sulla scopa con le gambe accavallate con gli occhi che ridevano incessantemente²⁷.

La narrativa e, in parte, la poesia di Pasolini sono un evidente riflesso della mutazione dei balli popolari avvenuta nella pianura friulana, per cui anche gli strati contadini avevano accolto le grandi novità del *valzer*, della *polca* e della *mazurca*, e poi via via dell'*one-step*, del *fox-trot* e del Tango a scapito dei vecchi balli tradizionali popolari. Questo fenomeno aveva sollevato una violenta polemica da parte della Chiesa che si era fatta sentire anche a Casarsa e nel Friuli. Il ballo era uno dei privilegiati bersagli polemici della stampa cattolica e delle tante omelie pronunciate dal pulpito delle chiese delle diocesi friulane. «Niente al mondo peggio del ballo per guastare la donna e per maliziare la gioventù. Il ballo è scuola di corruzione...»²⁸ troviamo nelle pagine del «Popolo», il settimanale cattolico della diocesi di Pordenone che alla polemica nei confronti di questo «flagello della gioventù» in questi anni dedicava costantemente il suo articolo di fondo. Echi di questa ostilità affiorano anche nelle pagine dei romanzi giovanili di Pasolini. In *Douce*, ad esempio, il parroco di Rosa aveva proibito la festa ma i giovani manifestano delle singolari forme di resistenza: i fanciulli pestano i piedi sul tavolato mentre i giovani cantano una canzone oscena: «Nella rovina di quella festa, nella disgregazione di quella felicità, io mi chiudevo a difendere il mio cuore che credeva fosse la noia a renderlo così sanguinante»²⁹.

Dopo il burrascoso trasferimento a Roma, grazie a Ninetto, Pasolini inizierà a frequentare il Piper, il locale per antonomasia rock della capitale degli anni Sessanta, «dove a scatenarsi sulla pista non erano soltanto i giovanotti di ogni risma ed estrazione, ma anche Moravia, Arbasino, Sandro De Feo, persino Mario Pannunzio»³⁰. Laura Betti sottolinea come egli fosse bravissimo nel ballare il

24. *Ivi*, p. 7.

25. *Ivi*, p. 11.

26. *Ivi*, p. 13.

27. *Ivi*, pp. 13-14. Nelle *Maglie*, invece, Pasolini descrive «un boogie-woogie paranoideo, che risucchiò nel centro della piattaforma gli occhi coniglieschi del pubblico e indusse la Ines a incredibili vortici stupendamente congeniali all'incredibile mantellina» (Pier Paolo Pasolini, *Le «maglie»*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, cit., pp. 272-292: pp. 282, 285).

28. Si veda l'articolo anonimo in «Il Popolo. Settimanale della Diocesi di Concordia Sagittaria», 10 febbraio 1924.

29. Pier Paolo Pasolini, *Douce, Appendice ad «Atti impuri»*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, cit., pp. 131-198: pp. 166-167.

30. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 374.

Tango e ricorda una memorabile serata in cui si era esibito con Anna Magnani³¹. Con la protagonista di *Mamma Roma* (1962), non a caso, si esibirà in occasione della presentazione del film alla *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, immortalata in alcune foto.

La narrativa è un riflesso di queste esperienze da lui vissute in prima persona. Il secondo capitolo del romanzo dedicato alla vita di Tommaso Puzzilli, *Una vita violenta* (1959)³², si apre con una lunga e particolareggiata descrizione di una festa danzante domenicale nella sala del Partito comunista. Lello si butta subito a ballare una *samba*, «facendo girare ora a dritta ora a mancina la battuta come un picchio con la sparacina. Mentre quella girava, Lello ciancicando gomma americana gettava indietro uno dopo l'altro, con un colpetto delle chiappe, i polpacci fasciati stretti dai calzoncini americani e i piedi con gli scarponi a punta e la fibbia»³³. A un certo punto esplode il *charleston*: «come se qualcuno gli avesse messo il dito nel didietro tutti i ballerini zomparono: si piegarono un po' sui ginocchi, stando sulle punte dei piccioncini, e cominciarono a gettare le cianche di qua e di là come scellerati»³⁴.

«Ar danzo ragazzi!»³⁵, urla poi Lello ai compagni che prontamente lo seguono per l'ultimo ballo quando la compagnia si trasferisce al Gatto Rosso. Dopo la *rumba*, «che cominciava normale e poi caricava sempre più, andando svelta svelta che non ci si poteva stare appresso», Ugo, barricato davanti all'orchestra, ad un certo punto urla: «Aóh, sonatece la *Comparcita!* (1917)»³⁶. La festa non deve finire e i suonatori sono pagati per eseguire qualche motivetto all'aperto come *Grazie dei fior*. «A musicanti – urla ancora Lello –, a Lello vostro je dovete fa sentì *Carcerato!*»³⁷. Mentre sta per esplodere una delle consuete liti fra gli amici, l'orchestra suona allora un *charleston* «a tutta callara» finché la brigata arriva al Piazzale di San Giovanni sotto l'obelisco. Allora Ugo esplode con un «affan...» e, alzando le braccia al cielo, urla: «Ecco le glorie de Roma»³⁸.

31. Cfr. Elisabetta Malantrucco (a cura di), *Le storie della musica. Pier Paolo Pasolini. Appunti musicali. Prima puntata*, online: <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/01/Pier-Paolo-Pasolini-Appunti-musicali-1a-puntata-48377e-e6-59bc-42fe-b41e-1d64f92e346e.html> (u.v. 14/10/2025).

32. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, in Id., *Romanzi e racconti, I, 1962-1975*, cit., pp. 823-1198.

33. *Ivi*, p. 852.

34. *Ivi*, p. 856. Molte volte, Pasolini si sofferma a descrivere le movenze dei «ragazzi di vita» che ballano e, a proposito del passo di Samba di Romanino, scrive che è labile, sfuggente come un'ombra. Egli «incrocia le gambe con un lieve scatto, mandando successivamente un piede dopo l'altro a colpire con un gesto sprezzante e appena abbozzato l'aria dietro di lui; mentre tutto il corpo sta proteso in avanti» (Pier Paolo Pasolini, *Studi sulla vita di Testaccio*, in Id., *Romanzi e racconti, II, 1962-1975*, cit., pp. 412-420: pp. 417-418).

35. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, cit., in cui l'espressione affiora ripetutamente.

36. *Ivi*, p. 890. *La Cumparsita* è un noto tango scritto dal compositore uruguayano Gerardo Matos Rodriguez che divenne immediatamente celebre in tutto il mondo.

37. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, cit., p. 892.

38. *Ivi*, p. 893.

Corpi danzanti nel cinema di Pasolini

Questi balli affollano anche i film di Pasolini, in particolar modo quelli del cosiddetto cinema nazional-popolare. Nel cinema di Pasolini si balla costantemente e con straordinaria intensità a tal punto che queste situazioni sono uno dei fili rossi che attraversano i racconti cinematografici ambientati a Roma³⁹.

In apertura di un suo saggio, Roberto Chiesi scrive:

L'azione del ballo, con il movimento dei corpi, la loro prossimità e la loro ricerca di un'armonia, l'alternanza di lentezza e velocità, la condivisione di un codice gestuale con gli altri, la sua natura di rituale pubblico che obbedisce alle convenzioni o le ignora improvvisando, l'intimità che offre a degli individui con l'occasione di un'eventuale seduzione: tutti questi motivi e altri ancora definiscono il ballo come una dimensione squisitamente cinematografica e, in questo senso, è uno dei rari topoi del cinema a essere stato privilegiato anche da Pier Paolo Pasolini nei suoi film. Ballare significa possedere e interpretare il codice di gesti e movimenti di un rito, dove l'esistenza di una tradizione si declina in quella che è l'attitudine e la mimica individuale. È un linguaggio da decifrare, che si esprime con e attraverso il proprio corpo e, come tutte le dimensioni che attengono alla corporalità e che accomuna e differenzia al tempo stesso le classi sociali, è sempre rivelatore nel cinema di Pasolini.⁴⁰

I corpi danzanti affollano così le sequenze di *Accattone* (1961). Nella serata nel galleggiante sul Tevere, quando Vittorio cerca di introdurre Maddalena nel mondo della prostituzione, compare uno *slow* cui segue un *blues*, il celebre *St. James Infirmary* di Joe Primose (1928)⁴¹, in questo caso secondo un'associazione piuttosto scontata per cui la musica di derivazione jazz è associata a situazioni di depravazione. Un «timido, allegro, malandrino, *cha-cha-cha*»⁴² alla radio e il celebre *O violino tzigano* segnano, invece, in *Mamma Roma* i primi momenti del ricongiungimento di Ettore con la madre, intenta a insegnare i passi e i movimenti del ballo al figlio, visibilmente impacciato. Ancora una volta, come spesso accade nella filmografia pasoliniana, il ballo simboleggia la rinascita di un rapporto.

Il rapporto fisico che si crea fra *Mamma Roma* ed Ettore è simbolizzato proprio da questa

39. Protagonista indiscusso di queste situazioni è Ninetto, ancora una volta sua musa ispiratrice. Ninetto, come ha ben sottolineato Volponi, è sempre associato ai movimenti di balli e danze: in *Uccellacci e Uccellini* saltella con Frate Ciccillo suggerendogli come questo sia l'unico modo per comunicare con i passerotti; nei *Racconti di Canterbury* (1972), invece, corteggia sfacciatamente la sposa proprio durante i balli nei festeggiamenti delle sue nozze; anche in *Teorema* (1968), nella sua breve comparsa, si presenta come postino nella villa borghese saltellando.

40. Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, in Roberto Carnero – Angela Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 77-86: p. 77.

41. Nella celebre intervista con Nico Ferrero l'uso di questo *Blues* verrà commentato in questi termini: «Ferrero: "Però, c'è quel particolare momento che secondo me è molto interessante della scelta del *Blues*, *St. James Infirmary*, che sottolinea il particolare momento della 'iniziazione' di Stella... Un momento importante, che determinerà successivamente la crisi di *Accattone*. Lì mi sembra entri una scelta razionale no? Lei ha voluto 'staccare'... passare da Bach". Pasolini: "Sì, ho voluto 'staccare'... La sequenza si svolge in una balera, dove si esegue musica da ballo, allora ho pensato che l'unica musica da ballo che avrei potuto mettere vicino a Bach era un blues negro..."» (Nico Ferrero, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema, II*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 2799-2818: pp. 2813-2814).

42. Le origini di questa celebre pagina, immortalata anche da Louis Armstrong, sono incerte e fu più volte registrata da autorevoli musicisti jazz, blues e pop.

melodia che si fa portatrice dell'amore che la madre nutre per il proprio figlio. *O violino tzigano* (1934)⁴³ diverrà proprio il tema di questo amore e, non a caso, nel corso del racconto lo ritroveremo quando Ettore vende i dischi della madre per comperare la catenina che poi regalerà alla sua fidanzata e quando Mamma Roma va a chiedere consigli al prete. Un ultimo accenno alla melodia si trova nei momenti finali del film in cui Ettore si trova in prigione e uno dei detenuti, dopo aver ascoltato alcuni versi della *Divina Commedia* recitati dal compagno, inizia a canticchiare e a fischiare questa melodia facendo riaffiorare il ricordo di Mamma Roma. Sergio Citti ricorda che a Pier Paolo questa melodia piaceva tantissimo e ogni tanto la cantava, per cui, a suo avviso, «il ballo su questa musica apparteneva ai suoi ricordi d'infanzia»⁴⁴. Molto probabilmente «lui da ragazzino aveva ballato questo tango con la madre perché subito, appena abbozzammo la scena nella sceneggiatura, me la descrisse come se l'avesse bell'e vista davanti agli occhi, tale e quale»⁴⁵.

Un *Twist* volgare e pacchiano accompagna, invece, il ballo dei giovani sotto le croci durante lo scorrimento dei titoli della *Ricotta* (1963). La sceneggiatura descrive le loro facce come «due orribili salvadanai, gonfi di balorda salute, due *réclames* della Scarperia, coi sederi di fuori, sporgenti come quelli dei negri»⁴⁶. Nel corso del film la musica procede, poi, per contrapposizioni brusche e violente: nelle sequenze a colori (la *Deposizione* del Rosso fiorentino e il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del Pontormo) il *twist*, che attira le ire del ciacchista («siete peggio dei ladri che giocavano ai piedi della croce»)⁴⁷, si alterna alla sacralità della musica di Alessandro Scarlatti secondo quel processo di contaminazione stilistica che Pasolini ricerca insistentemente in questi suoi primi film. Non a caso, proprio questa contaminazione sarà il principale bersaglio delle accuse che il magistrato Di Gennaro muoverà a Pasolini nelle celebri fasi del processo:

Al quadro vivente della deposizione del Rosso Fiorentino viene accoppiato come commento musicale un *twist* e poi un *cha-cha-cha* [...] Alla deposizione del Pontormo viene accoppiato, come commento musicale, pure un ballabile e l'atmosfera religiosa già così turbata viene definitivamente diradata per l'ilarità provocata dalla caduta del Cristo a terra tra le sguaiate risate delle altre compagne.⁴⁸

43. Composta da Cesare Andrea Bixio sui versi di Bixio Cherubini per il film *Melodramma* (1934) di Giorgio Simonelli, questa canzone divenne ben presto molto celebre grazie anche a molteplici incisioni.

44. Sergio Citti qui citato da Franco Zabagli (a cura di), *Mamma Roma, un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini*, Cineteca di Bologna, Bologna 2019, p. 79.

45. *Ibidem*.

46. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, in Id., *Per il cinema, I*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 329-351: p. 335.

47. Siamo in una delle sequenze iniziali del film, a 3'30" circa. Il ciacchista inveisce perché è stato inserito il disco sbagliato.

48. «L'effetto voleva essere semplicemente e innocentemente comico – dirà Pasolini –. Anche l'introduzione di facce sempre nuove, buffe, inaspettate (fino al caso limite del cane) obbediva a una simile necessità stilistica di tipo charlottiano». Dattiloscritto con correzioni autografe, ff. 6 fotocopiate. Parzialmente pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 67.

Alcuni motivi al flauto accompagnano la danza di Salomè nel *Vangelo secondo Matteo* (1964): una danza, anche musicalmente molto sobria, eterea forse, che si allontana dalle consuete raffigurazioni: «Salomè danza con grazia acerba, muovendo davanti a sé un ramo fiorito (i fiori hanno sempre una valenza erotica nell'iconografia pasoliniana): è proprio questa immaturità a turbare Erode II, che la guarda con la vulnerabilità lasciva dei vecchi»⁴⁹. In questo caso, il ballo diviene un momento di iniziazione: Salomè nel volere la morte di Giovanni il Battista perde la sua innocenza.

Nelle sequenze iniziali di *Uccellacci e uccellini*, quando Totò e Ninetto si fermano alla stazione della Stefer, un *bully-gully* accompagna le strane figure coreutiche di un gruppo di giovani davanti a un juke-box. Ninetto si avvicina subito loro, «come un cagnoletto curioso, con le orecchie dritte» e subito inizia ad imitarli cercando di imparare quei passi⁵⁰. In questo caso, «la classe sottoproletaria che fornisce il materiale umano per le comparse del film, ad esempio, non è solo piena di quella particolare grazia che fornisce la sua decantabile semplicità, ma è anche volgare e pacchiana, già contaminata dai balli all'ultima moda e da un senso molto piccolo borghese del blasfemo»⁵¹.

Già da questi primi esempi notiamo come le situazioni danzanti siano una vera e propria cifra espressiva del cinema di Pasolini che non si serve del ballo secondo il principio della performance, ma piuttosto come una pratica quotidiana che non necessita in alcun modo di corpi professionali per portare sul set fisicità desuete. «Il ballo interessa Pasolini in quanto si situa all'interno di una più complessiva ricerca dell'emergere di una vitalità intima e di una semioticità corporale che sconvolgono il corpo disciplinato piccolo-borghese», scrive Paolo Volponi⁵². In questi film ballano Ninetto, i giovani sottoproletari delle periferie della capitale e gli attori “professionisti” come Anna Magnani: «si balla anche nell'intimità della casa, con la coppia ed il terzo – in questo caso lo sguardo della regia – a mettere in scena l'Edipo e il suo dramma (come in *Mamma Roma*, *Edipo re*). Nel cinema di Pasolini non si balla allora soltanto secondo rituali fissati da una ‘tradizione’, si balla anche il “ballo della stagione” (cfr. *Uccellacci*)»⁵³. Gli attori ballano le danze più diverse – da un punto di vista cronologico, di provenienza geografica, culturale e sociale – sempre all'insegna della felicità e della gioia del vivere.

Questo non accade nella filmografia di alcuni registi coevi in cui il ballo talvolta manifesta uno stato di estraneità, di mancata comunione fra gli individui⁵⁴. Basti pensare a certe situazioni presenti nel cinema di Marco Bellocchio oppure di Michelangelo Antonioni. Nei *Pugni in tasca* (1965), nella sequenza centrale della tavernetta, troviamo dei ragazzi alle prese con un *bully-gully*. Questo ballo, che dovrebbe esprimere gioia e felicità riflette, in realtà, una condizione ben diversa: i ragazzi ballano

49. Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, cit., p. 80.

50. Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, cit., pp. 677-805: p. 752.

51. Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 38.

52. Pier Paolo Pasolini, *Corpi e luoghi*, a cura di Michele Mangini e Giuseppe Perrella, Roma, Theorema, 1981, p. 243.

53. *Ivi*, p. 244.

54. Nel cinema neorealista, al contrario, sarà una delle cifre espressive privilegiate.

piuttosto stancamente e, proprio in questa situazione, Ale riflette sulla sua solitudine e l'impossibilità a relazionarsi con gli altri.

Anche nel cinema di Antonioni i vari *mambo* (*Cronaca di un amore*, 1950), *valzer* (*Il grido*, 1957) e altri balli sottolineano la noia dei protagonisti, la loro solitudine e l'incomunicabilità, creando delle situazioni di forte contrasto fra la musica e quanto le immagini propongono. Quando Vittoria e Anita, nell'*Eclisse* (1962), si trovano nell'appartamento di Marta iniziano a indossare delle stoffe esotiche che appartengono all'amica. All'improvviso Vittoria si esibisce in una danza africana accompagnata da un disco. Affascinata dai cimeli esposti nella casa, che le comunicano un senso di libertà («Il Kenya è uno dei paesi più belli dell'Africa. [...] Il Kenya ha tutto. La neve, il deserto, la giungla, la savana... Eccola lì, la savana», esclama Marta)⁵⁵, improvvisa una danza tribale. Il ritmo frenetico di quella musica le suggerisce movimenti convulsi e Vittoria si abbandona come se stesse compiendo un rito liberatorio: a un certo punto, addirittura, mima dei versi animaleschi. Marta, infastidita, accende la luce rompendo l'incanto: vuole che si smetta subito.

Con la "trilogia" sul teatro tragico greco, il cinema di Pasolini va incontro a una vera e propria svolta nell'allestimento delle colonne sonore che si riflette anche nella scelta delle danze. Le musiche di *Edipo re* (1967), *Medea* (1969) e degli *Appunti per un'Orestide africana* (1970) sono quasi interamente basate su repertori di musica etnica delle civiltà extraeuropee che diviene l'adeguato contraltare sonoro per la forma di narrazione mitica che sta alla base di questi film. *L'illo tempore* del racconto si coniuga infatti con questa musica e con queste danze che si pongono al di là di qualsiasi forma di connotazione temporale. Pensiamo al momento in cui Edipo, dopo aver ascoltato l'oracolo di Delfi, s'imbatte nella festa di matrimonio con un'orchestra di «arcaici strumenti contadini»:

Gruppi di giovani e di ragazze, ballano all'ombra del pergolato, tutti sudati: una di quelle danze che l'uomo ballò nei suoi antichi millenni, e che per millenni doveva restare uguale, ad ogni estate, a ogni turno di riposo durante la canicola, quando cantano insensate le cicale. Ballano anche dei vecchi ubriachi ridicoli come scimmiette.⁵⁶

Negli *Appunti per un'Orestide africana* assistiamo a un ballo di fecondazione della terra della tribù Savana Magago Dadono del Tanganica. Un'altra danza si svolge a Dodoma, durante una processione che conduce a una festa di matrimonio. Pasolini è consapevole della perdita di significato cui sono andate incontro queste danze ma, nonostante questo, la loro presenza è pur sempre sufficiente a garantire il loro potenziale sovversivo. Non a caso, egli affida alla danza anche la possibile trasformazione delle Furie in Eumenidi.

Anche nella "trilogia popolare" assistiamo molte volte all'allestimento di feste danzanti: nel

55. John Francis Leane (a cura di), *L'eclisse di Michelangelo Antonioni*, Cappelli, Firenze 1962, p. 51.

56. Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, in Id., *Per il cinema*, I, cit., pp. 970-1052: p. 996.

Decameron (1971), ad esempio, per le nozze di Zita Teresa si balla una Tarantella mentre, nei *Racconti di Canterbury* (1972), Gennaio balla sul letto nuziale dopo aver deflorato Maggio. Le vicende di Perkin, nel *Racconto del cuoco*, sono quasi interamente accompagnate da un seguito di canzoni e di danze. All'inizio il giovane, dopo essere stato licenziato, canta *The Ould Piper* e poi, quando si trova solo e affamato lungo la strada sentiamo la danza irlandese *The dairy maid*. I suoni acuti, prodotti da uno zufolo di latta, accompagnano anche la sequenza "alla Chaplin" in cui le guardie finiscono a gambe all'aria in mare. Quando, invece, la stessa sorte accadrà al prete che insegue il giovane, troveremo le note allegre di una canzone irlandese, *Bundle and go*. Durante la festa degli sposi, infine, si balla al suono di una *Estampida*.

Arriviamo così a *Salò* (1975) in cui le narratrici ballano da sole assumendo movenze servili per compiacere i potenti mentre il balletto dei tre fascisti in vestaglia nel cortile dei supplizi è orrendo: una situazione di segno marcatamente opposto a quella con cui Pasolini aveva girato sequenze danzanti nei propri film. L'ultima scena del film vede due miliziani che provano alcuni passi su alcuni motivi popolari di un ballabile trasmesso alla radio. Un segno di speranza forse, l'unico nel corso dell'intero film, a testimonianza che la musica ballabile permette ancora alle anime innocenti di parlare d'amore in un universo orrendo e brutale. Certo, le immagini sono sbiadite, come alcune pagine de *La divina mimesis* (1975)⁵⁷ e trasmettono un senso di lontananza nei confronti di una realtà ormai irrecuperabile⁵⁸.

Dediche in forma di balletto

Non deve allora stupire se molti coreografi si sono ispirati ai testi e ai film di Pasolini, o alla sua stessa vita, dando luogo a una lunga serie di azioni coreografiche. Da questo punto di vista, la danza ha contribuito, e tutt'ora contribuisce, a mantenere viva la memoria di Pasolini come nessun'altra forma di rappresentazione artistica⁵⁹. Giunge, pertanto, legittimo chiedersi: come mai alcuni coreografi

57. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

58. «Pasolini inizialmente aveva pensato di concludere *Salò* con un disvelamento del set, dove avrebbe mostrato tutti i membri della troupe (compreso se stesso) impegnato in un ballo liberatorio che forse avrebbe dovuto alleviare l'orrore del finale. Poi forse ha pensato che non doveva concedere neanche questo sollievo allo spettatore e ha preferito concludere su una sequenza più enigmatica che arriva dopo l'atroce accumulo delle torture» (Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, cit., p. 85).

59. «Nel corpo danzante [...] la memoria è una forma di conoscenza in azione, che alcuni coreografi contemporanei hanno preso estremamente sul serio. Danzare e far danzare è proporre un luogo di memoria, come risposta all'inevitabile oblio di conoscenze e di esperienze di vita un tempo importanti, per generare, pur nella dispersione e nella frammentazione proprie della modernità, costruzioni simboliche liberamente condivisibili. La danza, pertanto, non solo ricorda, ma si propone come una pratica in grado di essere ricordata. È, in altre parole, una memoria attiva, che agisce, che cerca, che viene esercitata. In questo processo essa può contribuire a scrivere la storia, meglio, a coreografarla, ma non limitandosi a registrare il presente, quanto piuttosto, come archivio vivente, raccontando il passato per produrne e comprenderne il senso»

continuano a ricordare Pasolini? Quali affinità colgono con la sua figura e il suo modo di porsi nel contesto culturale e politico italiano degli anni del secondo dopoguerra? Da quali spinte sono nate le tantissime dediche che ricorrono nella danza del nostro presente e che hanno creato una vera e propria mitografia attorno al nome di Pasolini, rendendolo «uno spettro che ritorna a perturbare l'immaginario contemporaneo, e a creare nuovi sguardi intermediali, sempre più mobili, sempre più ibridi»?⁶⁰.

Alcuni coreografi, come Valeria Magli con il suo *Primule e sabbia*, hanno attraversato la vita del poeta – giovinezza, anni del cinema, ultimi giorni di vita – evocandola simbolicamente nel titolo che raffigura l'immagine della sua giovinezza e della morte⁶¹. Magli si serve di alcune situazioni fortemente simboliche: «quella del fazzoletto rosso che cadendo continuamente non riesce a stare al suo posto e quella del corpo che balla da solo sulla musica dell'*bully gully*, ballo di gruppo per eccellenza». Nell'ultimo quadro associa le immagini dell'amatissimo gioco del calcio ad alcuni momenti da *Poesie in forma di rosa* in cui troviamo *Una disperata vitalità* (1964)⁶² con i celebri versi: «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi»⁶³.

Un ulteriore capitolo delle dediche pasoliniane proviene dal *Tanztheater* tedesco e, in particolar modo, da Johann Kresnik, coreografo che con Pasolini si è confrontato più volte sulla base di una vicinanza politica molto forte⁶⁴. Non a caso il motto "*Ballet kann kämpfen*" che ha ispirato l'azione e il programma di Kresnik rivela delle forti affinità con il «gettare il proprio corpo nella lotta» di Pasolini⁶⁵. Nel 1986, egli ha così allestito *Pasolini – Der Traum von einem Menschen* in cui la vita del poeta è interpretata da sedici danzatori con una registrazione che ripercorre la sua biografia. Nei diciannove quadri in cui è articolata la coreografia, Pasolini è contrapposto alla società che lo ha ripetutamente rifiutato nel corso della propria vita.

Dieci anni dopo, Kresnik ritorna al poeta con *Pasolini – Testament des Körpers*, prendendo

(Alessandro Pontremoli, *Coreografare Bach. Le Variazioni Goldberg di Steve Paxton e Virgilio Sieni tra percezione e memoria*, in Simona Brunetti – Armando Petrini – Elena Randi (a cura di), «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di pagina, Bari 2022, pp. 354-367: p. 355).

60. Massimo Fusillo, *Spettralizzazioni di Pasolini*, in Maura Locantore (a cura di), *Pasolini nostro contemporaneo. Prospettive ed eredità*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 103-111: p. 111.

61. In merito a *Primule e sabbia* si veda Marinella Guatterini, *Ecco la vita di Pasolini per «voce, canto e danza»*, in «L'Unità», 5 maggio 1983. Su Valeria Magli, si veda invece la monografia di Silvia Garzarella, *Valeria Magli o la poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021, p. 82.

62. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

63. Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, in Id., *Tutte le poesie, I*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1182-1184: p. 1183.

64. Kresnik si pone come uno «dei pochi che hanno qualcosa da dire», come dirà Aurel Milloss in una lunghissima lettera in cui mette a fuoco gli snodi centrali della sua poetica e le tipologie dei soggetti dei suoi balletti che gli permettono «di prendere posizione in merito a una più generale posizione sociale», contrariamente ai tanti balletti che seguivano i dettami della moda. Aurel Milloss a Johann Kresnik, Roma, S. Natale 1980, in Aurel Milloss, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, Olschki, Firenze, 2002, p. 223.

65. «Perciò io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta / perché la vita si esprime anche solo con se stessa. / Vorrei esprimermi con gli esempi. / Gettare il mio corpo nella lotta» (Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in Id., *Tutte le Poesie, II*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1261-1288: p. 1287).

spunto dalla celebre serie di fotografie di Dino Pedriali che ritraggono il poeta nella sua torre di Chia pochi giorni prima del suo omicidio. L'azione coreografica è articolata in una lunga sequenza di ben ventisei scene che ripercorrono figure e momenti della sua vita. L'anno seguente, Kresnik ritorna a Pasolini con *Gastmahl der Liebe* (1997), da *Teorema*, che si rivela essere una delle principali fonti di ispirazione delle dediche dei compositori e dei coreografi. Giovanna Porcheddu, a tal proposito, parla di una forma inusuale: «è uno spettacolo puramente coreografico, caratterizzato da un'intimità atipica che lo rende raccolto, concentrato, quasi da camera, distante dalle furiose battaglie che solitamente contraddistinguono il teatro del coreografo»⁶⁶. La narrazione segue il testo di Pasolini e mette in mostra momenti di intenso lirismo, con passi a due che fanno *pendant* alle lotte fra i corpi, anche se Kresnik vi aggiunge immagini tipiche della sua poetica: «un'abbuffata di uova sode è metafora dei giochi erotici, l'ospite scaglia mele sulle sue vittime invece delle frecce di Cupido, gli accoppiamenti assomigliano ad attacchi epilettici o a riti di rifiuto e sottomissione reciproca, piovono gocce nere dall'alto e fiamme guizzano tra la scenografia»⁶⁷. Sorprendentemente, nella rivisitazione di Kresnik manca ogni connotazione politica che invece è alla base di *Die 120 Tage von Sodom* (2015), ispirato all'ultimo film di Pasolini. Kresnik sembra voler riannodare il percorso che lega il poeta a De Sade e dà vita alla Sodoma di oggi, ossia la società del capitalismo e del consumismo, che assume le sembianze di un enorme supermercato con scaffali altissimi con confezioni sulle quali compaiono a grandi lettere le scritte *Ritalin*, *Prozac* o *Goldmann Sachs*.

Nel 1999 *Teorema* è stato rivisitato anche da Davide Bombana e Giulio Paolini. Il film e il racconto di Pasolini, come Bombana ha detto più volte nelle tante interviste rilasciate, contengono poche parole e moltissime situazioni visive. Una situazione, a suo avviso, ideale per un balletto:

Per gran parte di *Teorema*, Pasolini procede nelle descrizioni di situazioni, senza dialogo, quasi a voler insistere più che sullo svolgimento dei fatti, soprattutto sugli stati emozionali dei suoi personaggi, dei quali ci impone di comprendere l'evoluzione. Ecco, diciamo che ho cercato di ricalcare, nella mia danza, la forza evocativa di quegli stadi emozionali.⁶⁸

Nessun fine descrittivo ha ispirato le sue scelte: Bombana si è sentito «come un pittore davanti a una tela che cerca di riprodurre il mistero del quadro». Il danzatore diviene un interlocutore privilegiato per esprimere la peculiarità del nostro presente in cui la parola non è più significativa, seguendo l'assunto che agisce alla base del film di Pasolini:

In molti casi l'espressione corporea del danzatore o dell'attore è talmente forte che in un'opera come *Teorema*, che feci nel '99, i protagonisti sono non parlanti, privi di voce, così alcuni degli interpreti sono stati dei danzatori. In questo modo al danzatore viene dato il ruolo di mano-

66. Giovanna Porcheddu, *Johann Kresnik*, L'epos, Palermo 2004, p. 67.

67. *Ivi*, p. 68.

68. Silvia Poletti, *Il «Teorema» di Bombana*, in «Il Giornale della Toscana», 23 aprile 1999.

vratore, di conoscitore dello spazio, e lo spazio diventa un nuovo parametro con cui la musica contemporanea d'arte deve confrontarsi, lo spazio non è più solo il luogo dove si produce il suono ma dove si produce una drammaturgia. Il danzatore come l'attore sono dei conoscitori dello spazio, lo sanno manipolare e interagire. Mi piace pensare al danzatore come una presenza corporea polivalente e polifonica, a più voci, che si esprime attraverso l'interazione con le sorgenti sonore, lo spazio, con il testo e la narrazione.⁶⁹

Nell'allestimento dello spettacolo, un ruolo di primaria importanza è quello esercitato da Giulio Paolini che ha predisposto il palcoscenico con una stanza bianca con un grande reticolato di quarantanove cornici quadrate sullo sfondo e l'immagine dipinta di una moltitudine di figure umane colte di spalle, in prospettiva. Si tratta di una folla anonima e compatta allo stesso tempo, oltre alla quale si apre un varco che mostra il retroscena.

Teorema inizia con *La ville* da *Lontaine*, del compositore Pierre Henry: cinque personaggi vestiti di nero sono morbosamente attratti l'uno all'altro con la scenografia di Paolini alle spalle. L'impossibilità della loro relazione, la claustrofobia che via via accresce quando si unisce Emilia vede subentrare una pagina di Arvo Pärt, *Sarah was ninety years old*. L'ingresso del postino cita i movimenti di Ninetto Davoli nel film di Pasolini. Si tratta di un momento di luce accompagnato da *Quasi una fantasia* e *Kleines Requiem* di Henry Gorecki. Nel contesto del racconto, l'apparizione dell'ospite è, ancora una volta, l'evento polarizzante ed è sottolineata dal crollo delle tele bianche quadrate che in tal modo lasciano la griglia a nudo. L'ospite inizia una serie di passi a due con i membri della famiglia che via via vengono conquistati. Dopo ogni movimento il personaggio cambia e cade in uno stato di follia. Solo Emilia ha una reazione meno evidente, data la sua condizione diversa dagli altri componenti della famiglia, mentre il padre subisce lo sconvolgimento maggiore. I passi a due, sullo sfondo popolato da persone, mettono in risalto i rapporti fra i protagonisti del film, rappresentano il dialogo non detto.

Alla partenza dell'ospite cade il velo bianco e rimane il fondo nero: si apre lo spazio. Il padre si arrampicherà su questa griglia prima della spoliatura nella stazione. Alla fine, egli spinge e fa cadere i pannelli: «Contro il muro degli anonimi lavoratori, i piccolo borghesi vanno in pezzi. *Sicut era in principio*»⁷⁰. Il caos dopo l'incubo vede il *Gran duetto per violoncello e pianoforte* e il *Dies Irae* di Galina Ustvolskaya. Ancora Pärt, *Festina lente*, subentra nel finale quando i personaggi stanno dietro le griglie e assumono sul piano inclinato la posizione dei protagonisti della "Zattera di Géricault" (*La zattera della Medusa - Le Radeau de la Méduse*), un dipinto a olio, di Théodore Géricault. Alla fine, l'ultimo colpo di scena... La griglia quadrata cade su di loro e, simbolicamente, sul mondo intero.

Teorema ha attirato l'attenzione anche di altri coreografi, a testimonianza del fascino che quest'opera, nella sua duplice versione di romanzo e film, ha suscitato ovunque, anche nel teatro

69. Andrea Porcheddu, *Giorgio Battistelli: il corpo polifonico del danzatore*, in Id. (a cura di), *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma 2008, pp. 125-128: p. 125.

70. Mario Pasi, *Teorema*, in *Teorema*, Libretto di sala, Maggio Musicale Fiorentino, 1999, pp. 38-44: p. 42.

d'opera. John Romão ha così allestito un *Teorema* (2014) con dodici *skateboarders*, dei “Ragazzi di vita” del nostro tempo, e un fisarmonicista sul palco, intento a suonare *Et exspecto* di Sofia Gubaidulina⁷¹. L'azione coreografica, allo stesso tempo, fa parte di un trittico che si completa l'anno seguente con *Polcilga* (*Porcile*) e *Pasolini is me*, titolo mutuato dal primo verso della canzone di Morrissey *You have killed me*. Romão, a suffragio dell'iter che abbiamo seguito nel corso di questa nostra riflessione, ha più volte ribadito come la danza attraversi l'intera produzione di Pasolini, associata al semplice divertimento, alla gioia di vivere, o anche inserita all'interno di un rituale. Parla così di alcune sequenze cinematografiche che immortalano Ninetto e gli altri attori del suo cinema alle prese con balli di vario genere.

Nel 1999, con la collaborazione di Giorgio Battistelli e Grazia Toderi, Virgilio Sieni ha invece creato *Il fiore delle Mille e una notte* (1999), ispirato a un film «fatto di odori, sudori e carne»⁷². L'allestimento era stato seguito anche da Laura Betti, «che aveva vigilato attentamente la sua preparazione dimostrando un apprezzamento per il nudo che caratterizzava la performance dei ballerini»⁷³. I loro costumi erano, infatti, l'esigua biancheria intima e le bellissime scarpe Prada. Un elemento di grande interesse e importanza sono i video di Grazia Toderi che, conferendo «nuvolosità alla scena»⁷⁴, «accompongono e scandiscono il balletto e hanno il senso di una finestra che si apre su immagini fiabesche»⁷⁵.

La collaborazione fra Sieni e Toderi era nata a partire da una comune visione del mondo immaginato da Pasolini.

Virgilio pensava alle figure e io pensavo allo spazio e c'era un contatto quasi quotidiano su colori, scenari, forme, movimenti. Mi aveva mostrato dei suoi disegni in cui apparivano tantissimi particolari tratti dal film. Abbiamo entrambi guardato e riguardato il film di Pier Paolo Pasolini e poi abbiamo iniziato a pensare alla struttura dello spettacolo. I danzatori erano otto, il numero dell'infinito sul quale avevo molto lavorato, e così ho proposto a Virgilio di lavorare su otto notturni. Inoltre credo fossimo entrambi molto attratti da alcuni particolari oggetti che appaiono nel film di Pasolini. Ad esempio i meravigliosi ombrelli parasole. Io in passato avevo già realizzato un video con un ombrello, e la sua forma mi aveva sempre fatto pensare al radar, a qualcosa che cerca segnali nello spazio. I veicoli che ho scelto per i viaggi di Baghdad sono state astronavi prese dalla mia playstation. Baghdad per me rimane ancora un luogo virtuale, conosciuto solo attraverso le fiabe o le immagini blu televisive di una guerra.⁷⁶

I video creano «una profondità infinita, quella delle notti stellate e dei deserti». Continua Toderi: «L'infinito era ciò su cui credevo si dovesse basare lo spazio delle *Mille e una notte*. Infiniti racconti per mantenersi vivi, non giorno dopo giorno, ma notte dopo notte, nelle 1001 notti la fiaba

71. Parimenti Emio Greco, un altro coreografo che si è sempre ispirato a Pasolini, nel 2003 ha allestito un altro *Teorema*.

72. Da una conversazione dell'autore con Virgilio Sieni, 3 agosto 2022.

73. *Ibidem*.

74. Nostra conversazione telefonica con Virgilio Sieni, 3 agosto 2022.

75. Laura Cherubini, *Grazia Toderi. Le mie 1001 notte*, in Id. (a cura di), *Pasolini e noi*, Silvana, Milano 2005, pp. 42-45: p. 42.

76. Grazia Toderi nell'intervista concessa a Giulia Salvagni. Testo dattiloscritto privo di indicazioni editoriali, gentilmente fornitoci da Grazia Toderi.

e la vita diventano tutt'uno. Virgilio ha lavorato sullo spazio orizzontale, io su quello verticale»⁷⁷.

Per quanto riguarda la componente musicale, l'orchestra è contraddistinta da una corposa sezione degli ottoni, da un atipico rapporto all'interno della famiglia degli archi (dieci a sei quello fra violini e contrabbassi) e dalla consueta consistente presenza delle percussioni (ben quarantacinque). La massa orchestrale è coadiuvata dall'utilizzo dei suoni sintetici originando una commistione che dà vita ad un ambiente fantastico e onirico. Le scelte coreografiche di Virgilio Sieni, in stretto dialogo con queste componenti, rispettano lo spirito del racconto pasoliniano, filtrato attraverso i suoi personaggi e i suoi sentimenti, in cui la purezza della sensualità dei corpi è fatta rivivere attraverso la danza. Nell'evitare le facili scorciatoie teatrali e le forme di narrativa diretta, egli è stato così in grado di restituire il candore dei protagonisti del film, la purezza dei loro corpi e l'innocenza dei loro volti che Pasolini parimenti cercava nel proprio cinema in forma di poesia.

Le immagini che affollano il palcoscenico sono date da un mosaico di situazioni che si sono affacciate nella mente del coreografo quando pensava all'allestimento dello spettacolo; parimenti a quanto lo stesso Pasolini aveva sempre fatto nelle fasi di realizzazione di ogni film, per cui andava alla ricerca di volti e di corpi per trovare delle visioni da cui poi poter far partire il racconto cinematografico⁷⁸.

Nel 2007, con la collaborazione di Sandro Lombardi, Sieni si è nuovamente confrontato con Pasolini e con un suo testo particolarmente impegnativo: *Le ceneri di Gramsci*. L'azione coreografica è ambientata nel Cimitero degli Inglesi a Roma, davanti alla tomba dell'intellettuale. «In scena – confida il coreografo – il corpo si mostra nel suo essere presenza, movimento, voce, figura, memoria. Nel nostro lavoro c'è un forte aspetto etico, morale. I due protagonisti diventano un animale bifronte, sono due facce dello stesso essere»⁷⁹. Nel 2015, in occasione del quarantesimo anniversario della morte del poeta, la compagnia di Sieni ha allestito uno spettacolo, *Fuga Pasolini_Ballo 1922*, in cui una cinquantina di danzatori, professionisti ma anche semplici amatori formati in loco, «avanzano, corrono, cadono, battono mani, e piedi. Corpi che chiedono, e vogliono. Non decine di danzatori, ma infinite umanità, di ogni forma e formato»⁸⁰. Quello stesso anno, Sieni ha realizzato un altro spetta-

77. *Ibidem*.

78. In merito al *Fiore delle mille e una notte*, si veda: Marinella Guatterini, *Ballando Pasolini e l'eros d'Oriente. Debutta a Modena il «Fiore delle mille e una notte» di Virgilio Sieni*, in «la Repubblica», 22 febbraio 1999, p. 14; Marinella Guatterini, *Tre linguaggi per un fiore*, in «Danza & Danza», aprile 1999; Silvia Poletti, *Pasolini danza con Virgilio Sieni*, «Il Giornale», 21 luglio 1999; Virgilio Sieni, *Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Stefania Donnini, Silvia Fanti, Federica Tassinari, Compagnia Virgilio Sieni Danza, Bologna 1999. Utili riferimenti si trovano anche in Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; Virgilio Sieni, *Danza cieca*, a cura di Delfina Stella, Cronopio, Napoli 2023.

79. Roberto Incerti, *Sieni-Lombardi e 'Le ceneri...' di Pasolini*, in «La Repubblica», 11 marzo 2008, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/03/11/sieni-lombardi-le-ceneri-di-pasolini.html> (u.v. 27/6/2022).

80. Gianfranco Capitta, *Le infinite umanità di Pier Paolo Pasolini*, in «Il Manifesto», 14 novembre 2015, online: <https://ilmanifesto.it/le-infinite-umanita-di-pasolini> (u.v. 8/11/2025).

colo, *Cena Pasolini* (2015), nato all'interno del progetto *Nelle pieghe del corpo*. Si tratta di una grande "partitura scenica" in cui un gruppo di interpreti di varia estrazione si siede attorno a cinque tavoli a cui corrispondono altrettante coreografie. Gaia Germanà, assistente di Sieni, ha colto una ben precisa eredità pasoliniana «nella molteplicità e nell'imperfezione del corpo»⁸¹ che agisce alla base di queste scelte coreografiche. Sottolinea così come nel *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini e nel balletto agisca alla base «la poeticità di un gesto semplice...»⁸². Casi, invece, coglie delle affinità su un altro piano e ricorda come Piero della Francesca abbia accompagnato Pasolini nella realizzazione del *Vangelo secondo Matteo* e come, parimenti, sia il compagno di molte opere di Sieni. Sottolinea poi come la visione di un affresco comporti un lavoro del corpo e dello sguardo e cita in maniera molto efficace un bellissimo adagio poetico dalla *Religione del mio tempo*⁸³. Parimenti lo sguardo di chi assiste al balletto di Sieni si posa orizzontalmente «nella scoperta non – si badi – della quotidianità da trasferire nella rappresentazione, ma al contrario della rappresentazione da trasferire (idealmente) nella quotidianità: ancora una volta, la solidarietà *umanistica* del sostegno»⁸⁴.

Altri lavori dovrebbero essere citati a completare questo ricchissimo quadro. Ricordiamo così, velocemente, Enzo Cosimi che ha ripercorso l'ultima tragica notte del poeta con *Bastard Sunday* (2005). In questo spettacolo la voce di Pelosi ripercorre quei tragici momenti mentre un uomo con il passamontagna nero e il megafono in mano si aggira disperato in mezzo alla platea scrutando il pubblico. Un video con un'Alfa Romeo, l'auto del poeta, un pallone, simbolo dello sport da lui amato, e la nudità della ballerina che diventa vittima sacrificale sono gli unici elementi sul palcoscenico per mettere in mostra lo 'scandalo' di Pasolini. In *Fractus V* (2017), Sidi Larbi Cherkaoui ha detto di essersi ispirato Noam Chomsky e Pasolini a cui riconosce il merito di aver influenzato la danza contemporanea. Anche Roberto Zappalà, nel suo percorso di ricerca delle "identità segrete", si è rivolto al poeta (*Pasolini nell'era di internet*, 2000) eleggendolo a punto di riferimento per indicare le contraddizioni del nostro futuro, la dialettica fra il reale e il virtuale che andrà a condizionare sempre più il nostro essere.

Quale momento conclusivo di questo nostro iter, vogliamo però soffermarci sulla dedica pasolini-

81. Agnese Doria, *Le assistenti di affresco di Cena Pasolini. Intervista a Gaia Germanà e Daina Pignatti*, online: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/04/03/le-assistenti-di-affresco-di-cena-pasolini-intervista-a-gaia-germana-e-daina-pignatti/> (u.v. 14/10/2025).

82. *Ibidem*.

83. «Fa qualche passo, alzando il mento, / ma come se una mano gli calcasse / in basso il capo. E in quell'ingenuo / e stento gesto, resta fermo, ammesso / tra queste pareti, in questa luce, / di cui egli ha timore, quasi, indegno, / ne avesse turbato la purezza... / Si gira, sotto la base scalinata, / col suo minuto cranio, le sue rase / mascelle di operaio. E sulle volte / ardenti sopra la penombra in cui stanato / si muove, lancia sospetti sguardi / di animale: poi su noi, umiliato / per il suo ardire, punta un attimo i caldi / occhi: poi di nuovo in alto... Il sole / lungo le volte così puro riarde / dal non visto orizzonte...» (Pier Paolo Pasolini, *La ricchezza*, in Id., *Tutte le Poesie*, I, cit., pp. 897-899: p. 897).

84. Stefano Casi, *Come si osserva un affresco (in quattro dimensioni)*, online: <https://casicritici.com/2015/04/11/come-si-osserva-un-affresco-in-quattro-dimensioni/> (u.v. 14/10/2025).

liniana di Maurice Béjart. Va innanzitutto ricordato che Béjart si è confrontato spesso con il cinema, in particolar modo con i registi da lui maggiormente amati: Federico Fellini e Pasolini⁸⁵. Egli ha detto più volte di essere rimasto molto affascinato dall'universo pasoliniano sottolineando come certe sue parole, e la sua stessa vita, lo abbiano profondamente ispirato. Egli non lo aveva mai incontrato di persona nel corso della propria vita per cui lo aveva conosciuto attraverso il libro di Naldini⁸⁶. La disperata vitalità del poeta, ideale fonte d'ispirazione per qualsiasi coreografia, è alla base di *Episodes* (1992), uno dei momenti maggiormente significativi della produzione del coreografo francese:

Episodes si presenta come un percorso a tappe che passa accanto alla figura di Pasolini, accennando ad episodi letterari, cinematografici, esistenziali e parallelamente rievocando e costruendo i capitoli di una complessa e dialettica vita di coppia. La danza, concepita come movimento puro, si alterna a passi di lirica e prosa, recitati dalla potente voce di Laura Betti: ne nasce così una ritmica intrisa di corpo e parola che ritrae la vita di una coppia, ma che potrebbe essere quella di mille altre coppie. La scena che accoglie lo spettacolo è scarna, vi sono presenti alcuni oggetti simbolici della vita quotidiana e differenti materiali che descrivono i passaggi attraverso varie epoche: bauli in pelle per gli Anni Trenta, un frigorifero in lamiera bianca per gli Anni Cinquanta, un tavolo rettangolare in plexiglas per gli Anni Settanta.⁸⁷

Quando venne alla luce questo balletto, in Béjart era presente un'idea singolare dell'Italia, quella delle memorie: l'Italia di Verdi, del Risorgimento con «i poveri e gli eredi di una civiltà mai spenta ma non sempre afferrabile»⁸⁸. Un'Italia che Béjart ritrovava proprio in Pasolini, per cui immaginò subito un'azione coreografica con Sylvie Guillem e Laurent Hilarie. Egli stesso ha montato i materiali musicali, anch'essi una vera e propria dedica a Pasolini, in cui troviamo la *Matthäus-Passion* BWV 244, alcune arie cantate da Maria Callas, una canzone di Ennio Morricone cantata da Miranda Martino, le cui parole si adagiano perfettamente alla natura del soggetto, e altri. Ci sono, poi, le parole di Pier Paolo recitate da Laura Betti. Questo collage di musiche regge una «storia senza storia» nella quale si impone alla fine la voce di Maria Callas, un personaggio mitico e tragico come Medea.

Lo stesso coreografo, a proposito di questo lavoro, ha rilasciato queste parole:

“Per me la morte è il massimo grado dell'epica e del mito. Quando parlo della mia tendenza al sacro, al mitico e all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente soddisfatta soltanto dall'atto della morte, che mi sembra il più mitico e il più epico che esista.” Ho trovato questa frase di Pier Paolo Pasolini nella biografia che gli ha recentemente dedicato suo cugino Nico Naldini, e mi è sembrato che avrei potuto scriverla io stesso. [...] Nell'evocare questi *Episodes* della vita di una coppia, in cui vivono mille altre coppie, avremo forse evocato quei grandi miti dell'umanità che hanno accompagnato per tutta la vita Pasolini – ai miei occhi l'autore più religioso del secolo.

85. Cfr. Elisa Guzzo Vaccarino, *Maurice Béjart. L'ossessione della danza*, Costa & Nolan, Roma 2000, p. 15.

86. Il coreografo francese aveva letto la traduzione in francese a cura di René de Ceccatty edita da Gallimard, Parigi 1991.

87. *Sylvie Guillem/Laurent Hilarie: Sonatine*, online: <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1992/sylvie-guillem-laurent-hilarie-sonatine/> (u.v. 14/10/2025).

88. Mario Pasi, *Sylvie regina d'una notte grazie a Béjart e Robbins*, in «Corriere della sera», 2 luglio 1992, p. 31.

Diceva che il mondo moriva per averli dimenticati. Nel film *Medea il Centauro*, interpretato da Laurent Terzieff, dice a Giasone bambino: “Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c’è niente di naturale nella natura, bambino mio, tienilo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e qualcos’altro comincerà. Addio cielo, addio mare!”.⁸⁹

Accanto ai testi citati in questa occasione, quelli a cui fa riferimento lo spettacolo sono citazioni di Pasolini estrapolate dalla biografia di Naldini. Béjart ha sottolineato la profonda intesa nata quasi immediatamente con Sylvie Guillem e Laurent Hilaire per cui, come recita la dedica dello spettacolo, egli dirà:

Nel creare *Episodes*, non ho avuto la sensazione di aver semplicemente realizzato un altro balletto... ma di aver vissuto un’avventura straordinaria con Pier Paolo, Laurent e con quell’essere in cui carne e anima si uniscono a ogni istante: Silvie. A loro devo questi momenti di felicità. Grazie.⁹⁰

Béjart non racconta la vita di Pasolini e, tanto meno, si sofferma a descrivere quella privata, e di questo gli siamo grati, confiderà Mario Pasi. Egli, al contrario, restituisce tutta la tensione della sua esistenza commentandola con un universo musicale molto articolato.

In una lettera inviata al coreografo francese, Laura Betti scrive:

Caro Maurice, il tuo spettacolo è bellissimo, ma non è lì il punto per me. Non ti conosco, ma sei entrato nella mia vita, una sera, riportandomi intanto, ricomposto (era sbranato, in mille pezzetti) il corpo di Pier Paolo. Il corpo. È dunque la santità della vita. Altro non è se non questo un corpo. Come hai potuto, non so. Non si tratta solo di grande talento. So che in tanti hanno spiegato, raccontato Pier Paolo. Nessuno ci ha capito niente. Tu con la tua immensa forza poetica e con l’unico mezzo della poesia (come se la forza poetica di Pier Paolo fosse entrata nel tuo corpo) l’hai chiamato fuori, l’hai riportato alla luce. Intatta la sua disperata vitalità, l’odore di ‘primule’, il senso della realtà, l’ironia... I movimenti, gli atti dei muscoli (poesia, grandi poemi) altro non erano se non il ‘quotidiano’ di Pier Paolo. Lì con te. Non so dirti altro. E non posso dirlo in francese. Ma tu capisci tutto e ‘oltre’.

Ti abbraccio.⁹¹

Simili parole restituiscono poeticamente quanto abbiano cercato di dire in queste pagine in cui abbiamo voluto restituire uno dei motivi conduttori della vita di Pasolini. Attraverso i percorsi della sua complessa e variegata produzione, abbiamo così focalizzato un loro possibile baricentro nelle manifestazioni della danza. Le immagini della sua narrativa e del suo cinema unite alla sua acutissima, come di consueto, riflessione hanno offerto uno spunto a molti coreografi per l’allestimento di alcuni

89. Maurice Béjart, Testo raccolto da Sylvie de Nussac, Programma Roma Europa Festival 1992, Villa Medici, 30 giugno-3 luglio 1992.

90. Maurice Béjart, Testo contenuto all’interno del Programma Roma Europa Festival ’92, Villa Medici, 30 giugno-3 luglio 1992.

91. Valeria Crippa, *Caro Béjart, ti scrivo*, in *Omaggio a Pier Paolo Pasolini*, Béjart Ballet, Lausanne, programma di sala del Ravenna Festival 2022, Ravenna 2022, p. 13.

balletti. «Il corpo. E dunque la santità della vita»⁹², ben scrive Laura Betti a proposito di quello di Béjart che, forse più di tutti, ha il merito di aver saputo cogliere uno dei motivi che hanno ispirato la vita e le opere di Pasolini.

92. *Ibidem.*

Éden Peretta

L'atlante e la danza: percorsi di una ricerca coreo-drammaturgica tra il butoh di Hijikata e la filosofia delle immagini¹

Immagini lacerate

La relazione storica tra le arti della scena e l'immagine si è tradizionalmente sviluppata in modo mimetico², ovvero utilizzando la riproduzione di forme figurative come stimolo creativo per il gesto o come materia per rielaborare la materialità del corpo di attori, danzatori e performer. Questo approccio alla “trans-creazione”³ fra i campi delle arti visive e delle arti performative ha storicamente

1. Questo articolo è uno degli esiti del progetto di ricerca *Coreodramaturgical Atlas: a method of creation in dance through the critical and negative use of images* (FAPEMIG / MOBILITY CONFAP ITALY / APQ-04422-24), realizzato con il supporto delle professoressa Samantha Marenzi (Università Roma Tre) ed Elena Cervellati (Università di Bologna). La versione qui proposta si presenta come una traduzione rivista e aggiornata dell'articolo *Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança*, pubblicato in portoghese, in Brasile, sulla rivista «Urdimento, UDESC / Florianópolis», vol. III, n. 48, pp. 1–28, 2023. Questa ricerca è stata avviata nel 2018 presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna (Italia) e, successivamente, presso la Scuola di Belle Arti dell'Università Federale di Minas Gerais (UFMG/Brasile), sotto la supervisione dei professori Elena Cervellati e Fernando Mencarelli. Durante questo periodo di ricerca, ho seguito i corsi di dottorato della professoressa Daisy Turrer e del professor Adolfo Cifuentes. Desidero quindi esprimere un sincero ringraziamento a questi professori e a tutti gli studenti che hanno collaborato con me negli anni successivi e che hanno permesso di iniziare a strutturare questo metodo. Un mio speciale ringraziamento va anche alle ricercatrici Silvia Garzarella (Università di Bologna), Mariavittoria Rumolo (Università Roma Tre) e Odessa Mourier (Scuola Normale Superiore di Pisa).

2. Il fatto che la matrice visiva stia alla base della percezione estetica delle società occidentalizzate – come ci segnala Keisuke Sakurai, *Immobilità / movimento*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, a cura di Giorgio Salerno, n. 79-80, 2006, pp. 99-106 – presta una dimensione strutturale alla storica relazione tra la danza occidentale e l'immagine, rendendo smisurati i possibili esempi delle diverse proposte metodologiche sviluppate nella storia. L'importante per la presente riflessione invece sarebbe la constatazione che l'affermazione della “figurabilità della forma” si presenta, in via prioritaria, come *medium* di trasposizione tra questi due linguaggi artistici, sia nei tentativi di registrazione grafica del gesto, sia nelle diverse modalità di stimolo visivo (o immaginario) per la sua creazione. È importante precisare, tuttavia, che qui non si propone un giudizio di valore in cui le prospettive che affermano mimeticamente la forma sarebbero meno importanti di quelle che si propongono di decostruirle. Tra i numerosi e interessanti esempi che indicano invece una direzione in linea con quella indicata dalla presente ricerca, si potrebbero citare i lavori realizzati nell'incontro tra Vasilij Kandinskij e Gret Palucca – come segnalato da Raimondo Guarino, *Palucca, Rudolph e Kandinskij*, in Stefano Geraci (a cura di), *La scena dell'immagine*, Officina, Roma 2019, pp. 115-130 – e tra Mathieu Bouvier e Loïc Touzé, nel progetto *Pour un atlas des figures*, online: <https://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas> (u.v. 27/10/2025).

3. Traduco così il termine *Transcriação*, che indica un concetto portoghese del poeta e traduttore brasiliano Haroldo de

attraversato le più diverse metodologie di creazione nel contesto delle arti del corpo. Nonostante ciò ritengo che una prospettiva critica e negativa sull'uso dell'immagine, ovvero un'operazione di decostruzione delle sue forme, non sia stata ancora esplorata con un grado di attenzione tale da permettere di costituire un *corpus* teorico in grado di rivelare questioni che solo le arti del corpo saprebbero problematizzare.

Negli ultimi anni, ricercando all'interno del contesto della filosofia dell'immagine, ho cominciato a sperimentare diverse possibilità di sviluppo dei processi creativi nel campo della danza basate sulle arti visive. Il mio attuale percorso di ricerca ha come filo conduttore l'opera del filosofo Georges Didi-Huberman (1953-), nella quale stabilisce complessi dialoghi con le poetiche e le metodologie di lavoro di diversi artisti, in cui l'immagine è problematizzata e decomposta fino alle sue radici ontologiche.

La problematizzazione che Didi-Huberman propone ripetutamente nei suoi scritti sull'opera di Aby Warburg (1866-1929), storico dell'arte e creatore dell'Atlante *Mnemosyne*, è uno di quegli esempi chiave attorno ai quali orbitano attualmente le mie riflessioni. Warburg, infatti, rifiuta prontamente le prospettive puramente formaliste o estetizzanti nella comprensione dell'arte e della sua storia, insistendo nel considerarla come parte costitutiva di una più ampia psicologia sociale⁴.

Per tutta la vita Warburg ha lavorato in direzione dell'espansione tematica, spaziale e metodologica della *scienza dell'arte* costruita sull'intersezione tra Storia dell'arte e Storia della cultura, in linea con la tradizione di Jacob Burckhardt (1818-1897)⁵. Cercando di dialettizzare i confini tra Occidente e Oriente, reinterpretò le nozioni di classico, antico e lo stesso Rinascimento, in un'indagine sui dettagli che avrebbe svelato la coesistenza, le contraddizioni e i *significati invertiti* di tradizioni ricorrenti e reattive nello stesso spazio-tempo⁶.

Al centro del progetto warburghiano c'è il concetto di *Nachleben*: la *vita dopo la morte* o la *sopravvivenza* delle immagini, ovvero le forme con determinati motivi – caratteristiche dell'arte e della

Campos (1929-2003), secondo il quale l'identità di un testo letterario si basa nell'articolazione delle reti di informazione estetica, poiché ogni testo ha un'organizzazione particolare dei segni. È allora che la traduzione diventerebbe un'opera di trasposizione poetica fra due universi semantici distinti, dove il traduttore deve leggere, riscrivere ed riorganizzare questa rete in modo critico e creativo. Ovvero, tradurre diventa un'azione di trasposizione della potenza sinergica di una rete di segni fra un linguaggio artistico ed altro. Cfr. Marcelo Tapia – Thelma Medici Nobrega (a cura di), *Haroldo de campos - transcrição*, Perspectiva, São Paulo 2020.

4. «Al posto dell'iconologia e della tradizionale iconografia (termine del lessico metodologico che designa l'inventariazione dei contenuti di un'immagine) come affidabile terreno della "realtà" storica, Warburg aveva in mente una "psico-storia", la quale «trova i suoi fondamenti concettuale nella vita individuale e nelle passioni personali, perché la psicologia umana è la fonte di quelle "potente vibrazione della volontà", il cui centro Burckhardt aveva identificato nell'"uomo che soffre, che anella e agisce"» (Kurt Forster, *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Ronzani, Dueville 2022, p. 103).

5. Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1984.

6. Felipe Teixeira, *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*, in «História da historiografia», vol. III, n. 5, 2010, pp. 134-147.

letteratura pagana – riprese nel XV e XVI secolo da artisti come Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio, come vere e proprie forze psichiche attivate dalla memoria culturale e non solo come elementi figurativi dell'opera. Per Didi-Huberman, Warburg ha così sviluppato una «scienza archeologica del pathos nell'antichità e del suo destino nel Rinascimento italiano e fiammingo»⁷. Sembra che abbia così sviluppato uno studio della mobilitazione inconscia, nei dipinti e nelle sculture, di forze emotive (patetiche) ereditate da (e ravvivate nel) contatto con la tradizione antica: le *Pathosformeln*, cioè *formule di pathos*, dove *pathos* è inteso, in linea con quanto teorizzato dal filosofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) come il conflitto tra il dionisiaco e l'apollineo nel mondo greco⁸.

Secondo Didi-Huberman, Warburg ha così trasformato la storia dell'arte in un «sapere-movimento di immagini, un sapere in estensioni, in relazioni associative, in montaggi costantemente rinnovati e non più un sapere in linee dritte, in corpi chiusi, in tipologie stabili»⁹. In questa prospettiva, il sapere-movimento stabilisce una percezione delle immagini non nella loro morfologia inerte, ma nelle loro relazioni, nei loro flussi di interazione, nelle connessioni profonde delle loro dimensioni patetiche percepite nella materialità del loro montaggio. Il montaggio qui è inteso non solo come un metodo, una procedura tecnica, ma anche come un *principio epistemologico*¹⁰, che trasforma il frammento e l'intervallo in categorie, in concetti operativi del pensiero, non limitati alla loro materialità tecnica. *L'Atlante Mnemosyne* di Warburg¹¹ ci mostra come una composizione dinamica di immagini si basi su una sorta di *empatia energetica* (fig. 1).

7. Georges Didi-Huberman, *Prefazione*, in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, traduzione di Vera Ribeiro, Contraponto, Rio de Janeiro 2013, pp. 17-28 (I ed. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998).

8. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977. Per ulteriori informazioni, si veda Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, in «La Rivista di Engramma», n. 100, ottobre 2012, pp. 269-289.

9. Georges Didi-Huberman, *Prefazione*, cit., p. 19.

10. Marie Rebecchi, *Cosa significa conoscere attraverso il montaggio. Intervista a Georges Didi-Huberman*, in «Giornale di Filosofia», 2010, pp. 1-11: p. 2, online: www.giornaledifilosofia.net/publicscheda.php?id=140 (u.v. 3/2/2024).

11. Questo progetto consisteva in una serie di pannelli di legno rivestiti di tessuto nero, sui quali Warburg fissava costellazioni di immagini (riproduzioni fotografiche, foto, diagrammi, schizzi, cartoline e materiale stampato di vari tipi, tra cui pubblicità e ritagli di giornale), proponendo una lettura sovversiva e orizzontale della storia dell'arte legata alle sue *formule di pathos* coltivate in tempi non lineari.



Figura 1. Pannello 39 dell'*Atlas Mnemosyne*, online: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (u.v. 28/10/2025).

Camminando sulle orme di Didi-Huberman e della sua estesa opera in cui confronta la poetica di diversi artisti, ho potuto constatare nel concreto come l'indagine sulla *lacerazione* dell'immagine sia in grado di portare in superficie elementi *informi* che ne alimentano le origini. La decostruzione delle tracce figurative può far emergere i resti *anadiomeni*¹² dell'immagine, ciò che, nell'azione lacerante del pittore Apelle, ha permesso di accedere al suo vero stato di *formazione*, piuttosto che alla sua *rappresentazione*.

Un giorno – tanto tempo fa, nel IV secolo avanti Cristo – il pittore greco Apelle, in un impeto di collera, scaglia contro un quadro che non riusciva a terminare una spugna intrisa d'acqua,

12. «Una parola strana, tra l'altro, perché *anadiomeno* significa allo stesso tempo ciò che emerge, ciò che nasce, e ciò che si immerge, ciò che scompare senza sosta. Una parola di flusso, una parola di riflusso». Georges Didi-Huberman, *Phasmes: Essais sur l'apparition*, Le Éditions de Minuit, Paris 1998, p. 113 (ed. it. *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, traduzione di Chiara Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2011).

di colori e leganti organici, forse albume d'uovo mescolato a latte o a qualche misterioso seme animale. In un istante, in un grido, il quadro esplode e si sfigura. L'immagine è stata invasa da una schiuma bianca che, a tratti, ha prodotto delle striature, dei filamenti, degli accidenti, degli schizzi rossi. La figura dipinta, quella Afrodite che Apelle aveva detestato o, più verosimilmente, troppo amato, è quasi scomparsa. La grande macchia di schiuma ne ha ricoperto una parte e fatto tremolare i contorni. Ora il quadro sembra davvero "finito": ma come si dice nel caso di un assassinio. Ormai si dà solo come una grande superficie di indecisione. È allora che il pittore Apelle inizia a contemplare, come in un sogno [...] il prodigio che ha originato suo malgrado: Afrodite ha smesso di essere rappresentata, eppure c'è, è presente più che mai di fronte a lui. "Esiste" nel suo significato estremo, nasce. Non come una forma formata, perché in quel dipinto la macchia ha sconvolto tutto. Ma come qualcosa di meglio: come la *formazione* stessa del corpo di Afrodite nel turbine di schiuma, con le gocce di sangue e lo sperma di un dio – il Cielo – mutilato da *Chronos*, il Tempo.¹³

Nel suo libro *La somiglianza informe*¹⁴, Didi-Huberman ci presenta un'altra possibile prospettiva sull'uso dell'immagine analizzando a fondo le procedure estetiche e poetiche utilizzate dal filosofo francese Georges Bataille (1897-1962) nella costruzione della rivista d'arte «Documents» (1929-1930). Per Didi-Huberman, Bataille operava le sue costruzioni narrative intervallando saggi e fotografie, sulla base di qualcosa di simile alla *lacerazione delle immagini*, una sorta di euristica delle relazioni visive, mettendo insieme forme e forme, forme e fatti. Questi procedimenti di montaggio contrastanti generano somiglianze irritanti, *somiglianze che urlano*, visivamente fondate in una sorta di dialettica *eretica* e materiale (fig. 2).



Figura 2. A sinistra una fotografia di Eli Lotar per Georges Bataille, *Aux abattoirs de la Villette*, in «Documents», vol. I, n. 6, 1929, pp: 173-174: p. 328. A destra fotogramma da *Fox Follies* (ivi, p. 344).

13. *Ibidem*.

14. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille*, a cura e con la traduzione di Francesco Agnellini, Mimesis, Milano 2023 (I ed. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2019).

Al centro del progetto politico-estetico di Bataille si trova il desiderio radicale di deturpare l'antropomorfismo. Nelle macerie delle sue immagini lacerate abita ciò che egli chiama l'«informe», o una sorta di «intrattabile condizione ritmica della forma»¹⁵. In modo sintetico, possiamo vedere che l'*informe* batailliano sembra corrispondere a tre requisiti teorici fondamentali: 1) riconoscimento delle «determinazioni contraddittorie» o delle «divergenze delle forme»; 2) riconoscimento di una «messa in movimento di tali determinazioni contraddittorie»; 3) riconoscimento della «messa in movimento di tali determinazioni contraddittorie», cioè di qualcosa che si apre, che va oltre, anche se nel senso di una ferita, di una caduta: qualcosa attraverso cui le somiglianze ci toccano come «sintomi di uno stato di cose essenziali»¹⁶. In questo senso, una delle preoccupazioni centrali di Bataille non risiederebbe nell'identificazione di sapere cosa sono le forme, ma di riconoscere ciò che esse *fanno* effettivamente come processi *percussivi*: l'efficacia stessa delle forme, l'incessante ripercussione delle forme su altre forme – un *andare e venire* in flussi di metamorfosi.

Queste operazioni di avvicinamento, montaggio e collage di immagini sarebbero quindi al centro del progetto estetico del filosofo Georges Bataille, essendo combinate secondo un principio che si avvicina a un «paradosso patetico»¹⁷. Le nozioni di somiglianza, crudeltà e sintomo sono centrali nel progetto eretico di Bataille¹⁸, il che rivendica in ogni operazione la potenza dell'*informe*, di ciò che pulsa nei relitti dell'immagine quando viene spogliata dei suoi tratti rappresentativi: qualcosa di anadiomene che rivendica la propria esistenza.

La dissoluzione della «figura» umana, il costante lavoro di lacerazione dell'immagine volto a mettere in crisi la forma antropomorfa per eccellenza, si propone come sfondo per le sperimentazioni e gli obiettivi dell'autore della rivista «Documents». Questo, in un certo senso, ci aiuta anche ad avvicinare tecnicamente e teoricamente il suo progetto ai procedimenti e ai desideri di dissoluzione dell'individuo messi in scena dal coreografo Tatsumi Hijikata (1928-1986), apertamente ispirato dalla poetica di Bataille¹⁹.

15. *Ivi*, p. 293.

16. *Ivi*, p. 233.

17. *Ivi*, p. 99.

18. Per ulteriori informazioni, si veda Georges Bataille, *Documents*, traduzione di Sergio Finzi, Dedalo, Bari 1974 (ed. fr. *Oeuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1970); Franco Rella – Susanna Mati, *Georges Bataille, filosofo*, Mimesis, Milano 2007.

19. In Éden Peretta, *O soldado nu: raízes da dança butô*, Perspectiva, São Paulo 2015, p. 85, è possibile vedere alcune sovrapposizioni poetiche tra le parole di Hijikata e Bataille, come ad esempio nel rapporto tra il corpo nudo e la morte, esplicitato da Georges Bataille in *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 38 (traduzione di chi scrive): «La nudità offre un contrasto all'auto-possessione, all'esistenza discontinua, in altre parole. [...] È uno stato di comunicazione che rivela la ricerca di una possibile continuazione dell'esistenza, oltre i limiti di sé. Corpi aperti a uno stato di continuità attraverso canali segreti che ci danno un senso di oscenità. La nudità è vista in civiltà in cui l'atto di spogliarsi ha un significato pieno, se non come simulacro dell'atto di uccidere, almeno come un equivalente spogliato di gravità». Nel saggio Tatsumi Hijikata, *To Prison*, in «The Drama Review (TDR)», vol. XLIV, n. 1, pp. 43-48: p. 44, Hijikata fa vedere come queste parole di Bataille propongono un avvicinamento fra la solidarietà umana e un corpo nudo, il quale (traduzione di chi scrive): «è il primo ad essere colpito, anche se il corpo è solo, dalla continuità dell'esistenza, vale a dire dalla morte. Ho visto nella prigione qualcosa

La danza del corpo di carne

Tatsumi Hijikata ha strutturato una metodologia di lavoro particolare per la costruzione della presenza scenica che ha cercato di sovvertire il corpo nella sua dimensione fisica e sociale. Ha così sviluppato metodologie di creazione della danza che partivano dalla rinuncia a precise concezioni del corpo e della società, attraversate da un specifico orizzonte ideologico. In *To Prison*, Hijikata annuncia esplicitamente la sua opposizione ai sistemi capitalistici e totalitari, nonché a tutti i riverberi sociali e fisiologici che essi impongono ai molteplici strati del corpo. La rivendicazione della danza come forma di «uso senza scopo del corpo» o come «strumento di piacere» mostra la sua opposizione alla «morale civilizzata» e all'«alienazione del lavoro», ideali costruiti da una «società guidata dalla produttività» in linea con il «sistema economico capitalista e le sue istituzioni politiche»²⁰.

Le metodologie di creazione scenica proposte da Hijikata hanno quindi strutturato un progetto estetico-artistico complesso, che rivela alla radice una chiara posizione politica e ideologica, anche se non espressa in maniera esplicitamente ingaggiata. In un certo senso, quindi, è possibile affermare che Hijikata anticipa, nella sua critica e nei suoi desideri, la discussione sulla biopolitica²¹, anche se in modo diffuso e non esplicito.

Hijikata ha così sviluppato tecniche di creazione scenica che problematizzano gli esseri umani avvalendosi della dissoluzione della loro identità sociale. La sovversione dello *shintai* (corpo culturale) è al centro del suo lavoro, basato su una profonda esplorazione del *nikutai* (corpo di carne)²² e sull'affermazione delle diverse qualità della materia che lo costituiscono. In questo modo, ha stabilito un percorso investigativo basato sulle possibilità di esistenza delle identità polimorfiche, con cui ha cercato di decostruire gli automatismi quotidiani dei suoi danzatori, rendendo possibile un flusso continuo di metamorfosi.

Hijikata considerava il corpo come un insieme di flussi di sensazioni e un serbatoio inesauribile di memorie. Il comportamento anarchico insito nelle dimensioni della carne rifiutava così la supremazia della razionalità, delegittimando la possibilità di una configurazione tecnica proveniente dall'esterno del corpo. Fu allora che Hijikata la ripropose a partire dalle sue strutture più interne: le ossa e la carne. La danza del *nikutai* non riconosce quindi la preesistenza di un gesto codificato o di un

come una prova della tragedia, una prova di un dramma in cui il corpo nudo e la morte sono inseparabilmente combinati.

20. *Ivi*, p. 45.

21. Il termine preciso è stato concettualizzato da Michel Foucault solo negli anni Settanta; cfr. Michel Foucault, *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Seuil, Paris 2004.

22. Sebbene la dimensione fisiologica e materiale della carne sia al centro del progetto poetico-politico di Hijikata, le sue metodologie di ricerca coreografica coinvolgono anche le dimensioni astratte della carne, ovvero il desiderio, l'erotismo, le pulsioni, avendo come elemento scatenante le immagini e l'immaginazione, come esplicitato poeticamente nel suo saggio del 1969, *From Being Jealous of a Dog's*, riportato in Éden Peretta, *O soldado nu*, cit., p. 88.

universo tecnico predefinito. La danza anarchica di Hijikata celebrava la fugacità delle proprie forme che emergevano dal flusso continuo di decomposizione e metamorfosi della materia²³.

Il gesto costruito dalla carne, nell'opera di Hijikata, nasce dalla profonda esperienza di frizione tra lo spazio interiore e le sue immagini. L'espressività nella danza del *corpo di carne* non deriva quindi da un'inferenza razionale, personale o soggettiva. Per Hijikata, l'espressività della danza è più simile a una sorta di *secrezione* del corpo, frutto di processi metamorfici e dell'indagine di strati profondi di memoria che costituiscono il peso e l'oscurità della sua materia.

È proprio questo corpo in continua trasformazione – *narushintai* – che si presenta come la sostanza fluida e primordiale dell'opera di Tatsumi Hijikata. Il flusso tra identità polimorfe rivelava così ai suoi danzatori la concretezza dei suoi *kanōtai*: i suoi “corpi possibili”²⁴. Le metodologie di lavoro create da Tatsumi Hijikata si basano sia su stimoli verbali sia sulla presentazione visiva di un'infinità di immagini, che hanno permesso ai danzatori di costruire equivalenze interne che hanno decostruito il loro *shintai* ordinario, presentando loro la concretezza del loro *nikutai* e gli strati multipli dei loro corpi-memoria. Il corpo-in-danza così raggiunto potrebbe quindi essere vissuto come una successione di frammenti sovrapposti di una «memoria reificata»²⁵: in altre parole, immagini mentali trasformate in oggetti, in cose.

Immagini di un corpo-in-danza

Come già detto, nelle fondamenta del butoh di Hijikata c'è il corpo carnale. Un corpo-in-danza che si esprime attraverso la secrezione generata nei suoi processi metamorfici, stabiliti dalle immagini che impregnano la sua carne. Questa è la specifica concezione della danza che regge le riflessioni teoriche e pratiche che hanno reso possibile la creazione di ciò che definisco come “atlante coreo-drammaturgico”²⁶. L'universo della filosofia dell'immagine emerge quindi come elemento catalizzatore nella

23. *Ivi*, p. 107.

24. Cfr. Éden Peretta, *Corpos possíveis*, in «Japan Foundation», 2022, pp. 1-9, online: <https://fjsp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2022/03/peretta-eden-corpos-possiveis.pdf> (u.v. 19/9/2022).

25. Katja Centonze, *Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō*, in «Asiatica Venetiana», voll. VIII-IX, 2003/2004, pp. 21-36: p. 22.

26. Il concetto di coreo-drammaturgia qui utilizzato si ispira liberamente a quello proposto dalla professoressa e ricercatrice brasiliana Joana Lopes in *Teatro e dança num jogo pendular entre palavra e movimento*, in «Teatro Antropomágico», 2014, online: <https://teatroantropomagico.hotglue.me/?coreodramaturgia> (u.v. 15/3/2025), aggiornandolo però in altre direzioni. Secondo Rafael Madureira – Andreia Yonashiro, *Joana Lopes e a coreodramaturgia: diálogos entre o jogo dramático e a arte do movimento de Rudolf Laban*, in «Revista Cena», n. 32, 2020, pp. 246-258, online: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104330> (u.v. 13/5/2022), la coreo-drammaturgia proposta da Lopes apporta un profondo contributo alla ricerca nel campo dell'educazione artistica, proponendo procedure di riflessione e creazione della dimensione drammatica del gesto nella danza, basate sugli studi dei giochi arcaici e sulla coreologia di Rudolf Laban. A suo modo, tuttavia, l'obiettivo principale dell'atlante coreo-drammaturgico qui proposto sarebbe quello di registrare cartograficamente possibilità visuali

sua costituzione, poiché ci permette di approfondire concettualmente le sue radici, presentandoci, allo stesso tempo, la dimensione operativa che molti di questi concetti ci offrono se osservati da una prospettiva poetica.

L'uso critico e negativo delle immagini come procedimento tecnico di creazione rende possibile avvicinare una costellazione di diversi autori a questa specifica concezione della danza. In altre parole, nella sovrapposizione tra questi due universi si rivelano alcune delle potenze che l'immagine possiede per trasmutare il corpo e per creare la danza. Se guardiamo a questa sovrapposizione dalla prospettiva offerta dalla danza *butoh*, possiamo evidenziare in particolare le procedure poetiche per la creazione di gesti e drammaturgie basate sull'uso di immagini interne ed esterne al corpo. Da un lato, abbiamo l'immaginazione come principio di creazione, ovvero le procedure di reificazione della memoria, la materializzazione fisica delle dimensioni della memoria e delle immagini interne. Dall'altro lato, abbiamo anche l'uso di immagini visive – disegni, ritagli, fotografie – come stimoli creativi, o anche immagini generate da stimoli verbali²⁷.

Cercando di sistematizzare e potenziare il suo processo di incitamento del *corpo di carne*, oltre a condividere un universo comune di creazione con i suoi discepoli, tra le altre procedure Hijikata ha creato degli *scrapbooks* (*butoh-fu*) in cui scriveva parole e incollava immagini, disegni, fotografie e riproduzioni di opere d'arte di diversi tempi e scuole. Secondo Kazuko Kuniyoshi, «[Hijikata] era in grado di penetrare nei dipinti e di seguire i movimenti delle cose, delle piante e dei personaggi rappresentati. [...] Così, per lui, la forma serviva a distruggere la forma»²⁸. Hijikata realizzava le sue composizioni coreografiche e registrava i suoi processi creativi attraverso avvicinamenti e sovrapposizioni di un universo infinito di immagini, perché solo queste erano in grado di trasportare il movimento interiore di quella presenza alla coscienza del danzatore, di chi poteva tradurlo in carne e ossa.

Hijikata ha cercato di misurare la vibrazione, il flusso, l'infinita modulazione che forma un organo. [...] Le annotazioni *butoh* sono spesso costituite da questo lavoro di osservazione meticolosa dei dettagli di un'immagine e della sua traduzione in movimenti di danza. [...] [Hijikata] era più interessato alla vibrazione che trabocca dalle immagini, alle forze quasi impercettibili.²⁹

Questo modo di scrutare l'immagine, di graffiarla, di provocarla e, al limite, di farla a pezzi,

della composizione drammaturgica nel campo del teatro-danza, nei molteplici strati che compongono questa esperienza performativa: gesti e presenze, luci e ombre, suoni e silenzi, costumi, scenografie, colori, narrazioni, zone di affezione, ecc.

27. Per un approfondimento sulle procedure creative della danza *butoh*, gestite «tra la carne e la parola», si veda: Éden Peretta, *A dança entre a carne e a palavra*, in Kazuo Ohno, *Treino e(m) Poema*, traduzione di Tae Suzuki, n-1 edições, São Paulo 2016, pp. 241-250.

28. Kazuko Kuniyoshi, *La notazione *butoh* come crogiolo della creazione: le note coreografiche di Tatsumi Hijikata*, in «Biblioteca Teatrale. Rivista di studi e ricerche sullo spettacolo», numero monografico *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, cit., pp. 218-221.

29. Kuniichi Uno, *Tatsumi Hijikata: pensar um corpo esgotado*, traduzione di Christine Greiner, n-1 edições, São Paulo 2018 (ed. fr. *Hijikata Tatsumi – Penser un corps épuisé*, Les presses du reel, Dijon 2018).

di ricercare qualcosa senza nome che l'abita e inizia in essa, ci permette di avvicinare le procedure di lavoro di Hijikata, Warburg e Bataille, in modo molto libero e poetico, interrogandoci sempre sulle potenze che si rivelano per la creazione nel contesto della danza.

È forse questo il modo possibile di pensare la “coreografia” nella danza butoh: una successione di immagini trasformate in carne. Una danza in cui l'espressività non si costruisce attraverso un'organizzazione grammaticale dei movimenti delle membra del corpo, ma nasce, come abbiamo visto, come una sorta di secrezione derivante da stimoli immaginifici che generano collassi interni e mettono in crisi il corpo. Con una licenza poetica possiamo dire che, in certo modo, Hijikata e Warburg si avvicinano nell'uso operativo dell'atlante come metodo per rendere visibile il flusso patetico che rimbalza fra le immagini disposte in costellazione. Il suo *butoh-fu* si presenta così come la fase più avanzata e matura della metodologia di Hijikata, nel tentativo di rendere fattibile la creazione della sua danza: una danza fatta da immagini, parole, carne e carta (fig. 3).



Figura 3: Riproduzione di una pagina del *butoh-fu* di Tatsumi Hijikata; in Takashi Morishita, *Hijikata Tatsumi notational butoh: an innovational method for butoh creation*, Keio University Art Center, Tokyo, 2015.

E sono proprio queste analogie e sovrapposizioni a rendere possibile che i concetti, le nozioni e le procedure introdotte dai pensatori del mondo della filosofia dell'immagine presentati finora ci aiutino a ripensare le procedure creative della danza nelle sue molteplici dimensioni. Vorrei quindi presentare, in modo specifico, le esperienze attraverso le quali ho gradualmente strutturato e aggior-

nato l'atlante coreo-drammaturgico come un possibile metodo di creazione scenica in diversi contesti e collettività.

“Murobushico”: principi della ripercussione

Tra il 2018 e il 2019, durante un primo periodo di ricerca di post-dottorato, mi sono concentrato sull'opera di alcuni pensatori appartenenti all'ambito della filosofia dell'immagine e della fotografia. Sollecitato da queste nuove letture, ho iniziato a creare uno spettacolo di teatro-danza³⁰ ispirato alle fotografie del lavoro del defunto danzatore butoh Kô Murobushi (1947-2015).

Nel processo di creazione di questo spettacolo, la drammaturgia è stata composta con procedure di *ripercussione*, cioè accostando le fotografie in base a criteri di somiglianza dei loro elementi estetici e morfologici, trascurando eventuali cronologie o appartenenze formali in ambito geografico, culturale o di scuola. In un certo senso, nei suoi limiti e nelle sue proporzioni, è stato utilizzato un procedimento che condivide l'«approccio patetico paradossale» introdotto da Georges Bataille nei suoi «Documents»³¹ o anche la dinamica compositiva basata sull'«empatia energetica» adottata da Aby Warburg nell'*Atlante Mnemosyne*³².

In questo esperimento coreografico, sonoro e “antropofagico”³³, abbiamo proposto un omaggio ai morti che ci abitano, in un possibile dialogo tra il lavoro del danzatore butoh Kô Murobushi – morto poco dopo la sua ultima *tournee* in Brasile nel 2015 – e l'estetica sonora del movimento culturale brasiliano *Mangue Beat*, guidato dal compianto Chico Science (1966-1997)³⁴. In questo contesto, la sovrapposizione tra gli universi immaginari del Giappone e del nord-est brasiliano si è offerta come zona creativa e semantica in cui si sono verificati il collasso e la ripercussione tra elementi formali,

30. Spettacolo del gruppo *Anticorpos - investigações em dança* (2019); ideazione e drammaturgia: Éden Peretta e Ernesto Valença; danza: Éden Peretta; musica: Ernesto Valença; tecnica: Jaqueline Lourenço e Gabriel Baez; durata: 50', online: <https://vimeo.com/user12933332>. (u.v. 16/8/2024).

31. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 99.

32. Per Warburg, l'Atlante «era molto di più che una forma di documentazione: non si accontentava infatti né di somiglianze né di varianti, ma voleva cogliere l'«eccitazione energetica» e la trasformazione dell'espressione umana. [...] Era convinto che immagini, libri e pensieri non fossero elementi isolati, ma in tensione un con (e contro) l'altro: solo la loro corretta collocazione poteva innescare una “induzione” di senso» (Kurt Forster, *Il metodo di Aby Warburg*, cit., pp. 158-159).

33. Concetto teorizzato dal movimento artistico modernista brasiliano, principalmente da Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, in cui si propone un “divoramento” della cultura straniera per affermare l'identità brasiliana, trasformando e assimilando elementi stranieri per creare qualcosa di nuovo e originale. Questa metafora del cannibalismo culturale, è ispirata alla pratica rituale del popolo indigeno Tupinambás, che consisteva nel consumo della carne dei nemici come modo per incorporare la forza e il coraggio dello sconfitto, oltre che per vendicare la morte dei propri parenti. Cfr. Alessia Di Eugenio, *La cultura della divorazione. Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo*, Mimesis, Milano 2021.

34. Soprannome di Francisco de Assis França Caldas Brandão (1966-1997), cantante e compositore brasiliano, uno dei principali collaboratori del movimento *manguebeat* a metà degli anni Novanta e *leader* della *band* Chico Science & Nação Zumbi.

figurativi e simbolici. In un libero flusso di ripercussioni e analogie, sono state create le scene (fig. 4).

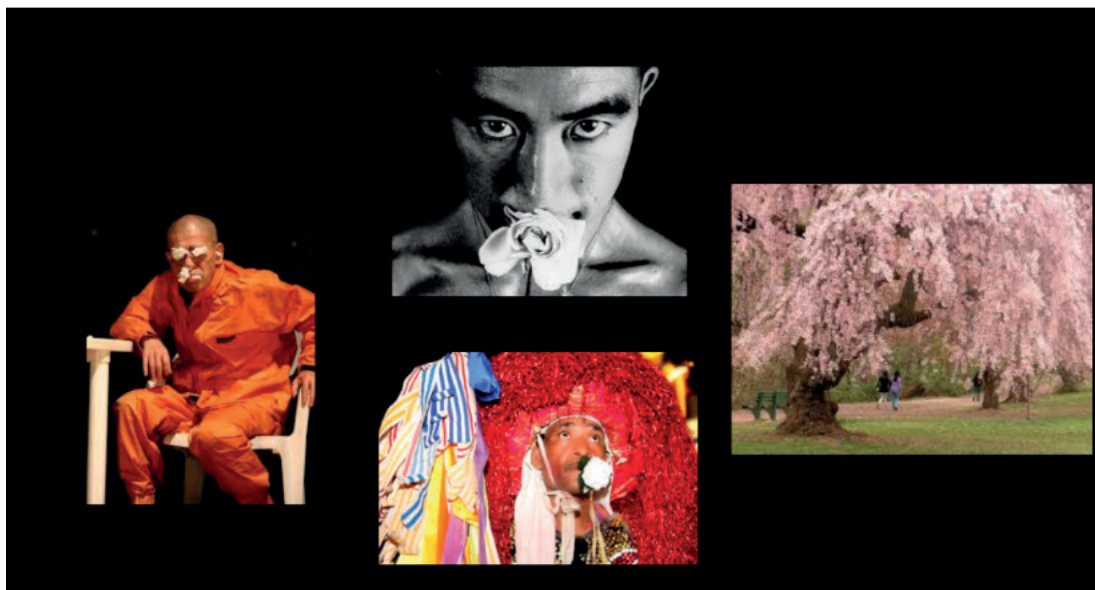


Figura 4. Pagina del *butoh-fu* dello spettacolo di teatro-danza *Murobushico* (2019). Collezione personale di Éden Peretta.

A scopo esemplificativo, descrivo qui il percorso di realizzazione della prima scena, in cui l'immagine di partenza è stata una foto di Kô Murobushi con varie carte accartocciate inserite negli occhi, nella bocca, nel naso e nelle orecchie. L'immagine, per analogia formale, rimanda alla famosa foto di Yukio Mishima con la rosa bianca in bocca, scattata da Eikoh Hosoe (1933-2024)³⁵. Questa immagine, a sua volta, nel contesto delle ripercussioni tra gli universi nipponico e del nord-est brasiliano, porta direttamente all'immagine del “caboclo de lança”, personaggio protagonista del *Maracatu Rural*³⁶ della regione di Pernambuco. La forma e la superficie del suo cappello, allo stesso tempo, ricorda la cultura giapponese e i famosi alberi di ciliegio in fiore, tanto ammirati durante il periodo dell'*hanami*³⁷.

In questo contesto nasce la prima scena dello spettacolo, in cui l'immagine che si offre alla carne del danzatore è quella di un albero di ciliegio che nasce, cresce, lascia sbocciare i suoi fiori, che poi lentamente cadono, fino a quando l'albero inizia il suo naturale appassimento. Il danzatore sviluppa questa partitura senza cercare una mimesi o una copia formale dell'albero, ma piuttosto attraverso una relazione profonda e concreta tra l'immagine originaria e la sua carne, generando

35. Fotografia che illustra la copertina del libro Yukio Mishima – Eikoh Hosoe, *Ba-na-kei: Ordeal by Roses*, Shueisha, Tokyo 1963.

36. Manifestazione culturale popolare performativa di Pernambuco, con una forte presenza nel ciclo della canna da zucchero della “Zona da Mata”.

37. *Hanami* (花見) è la tradizionale pratica giapponese di ammirare la bellezza dei fiori, in particolare dei ciliegi (*sakura*). La parola *hanami* significa letteralmente “contemplare i Fiori”. Questa celebrazione si svolge durante la primavera, solitamente tra marzo e maggio, quando i ciliegi fioriscono in tutto il Giappone.

l'esperienza della fioritura come secrezione di questo collasso. I “fiori” sono stati costruiti con carta accartocciata, inseriti nei fori della testa e attaccati al corpo con la saliva del danzatore stesso, il che ha determinato i tempi della loro caduta (fig. 5).



Figura 5. Prima scena dello spettacolo di teatro-danza *Murobushico* (2023). Collezione personale di Gustavo Maia.

Corpo alchemico: principi del montaggio

Nel 2022, insieme ad alcuni studenti, abbiamo sviluppato dei processi creativi utilizzando la metodologia dell'atlante coreo-drammaturgico all'interno di due corsi connessi al Dipartimento di Arti dello Spettacolo (DEART) e al Programma post-laurea in Arti dello Spettacolo (PPGAC) dell'Università Federale di Ouro Preto (UFOP), in Brasile. Entrambi i laboratori erano opzionali per gli studenti e si svolgevano in parallelo³⁸, quindi entrambi si sono contaminati a vicenda e hanno reso possibile significativi aggiornamenti alle fondamenta dell'atlante coreo-drammaturgico.

Il processo creativo sviluppato nel master si è ispirato alle procedure spagiriche³⁹ e ai principi

38. Un laboratorio è stato attivato all'interno dei corsi di laurea del Dipartimento, con il titolo *Laboratorio di percezione visiva e creazione*, e l'altro all'interno del master, con il titolo *Temi speciali nella poetica del corpo II: Corpo alchemico*, realizzato in collaborazione con la sociologa e studentessa di Spagyria, Priscilla Bitencourt Freitas.

39. La Spagyria è una dimensione operativa dell'antica Alchimia e il suo nome deriva dalla terminologia greca composta

dell'Alchimia, elementi teorici centrali della proposta del *Corpo Alchemico*. In questo contesto, il contributo più significativo al nostro “dispositivo” atlante è stato la dinamica di strutturazione della costellazione di immagini, poiché ha offerto una disposizione di cerchi concentrici che emanano dall'immagine centrale. Così, in diversi strati semantici, le immagini sono state organizzate in costellazioni, in una fertile rete di significati e analogie.

L'immagine centrale della costellazione stabilisce l'epicentro di un campo di forze che circonda gli stimoli visivi della creazione coreo-drammaturgica. Un campo che pulsa verso la sua periferia, con l'immagine centrale come vortice centrifugo che richiama il flusso al suo interno. In questa zona mobile e immanente, si stabilisce un libero percorso di significati, analogie e relazioni a favore della creazione coreo-drammaturgica. La disposizione concentrica delle immagini che compongono questo campo si ispira, in modo strettamente strumentale e poetico, ai procedimenti spagirici – a loro volta basati sui principi dell'Alchimia – che cercano di *aprire le piante* scomponendo le loro strutture a diversi livelli:

- il *corpo* (il sale risultante dai processi di calcinazione, lisciviazione e calcinazione), ovvero la dimensione più materiale di ogni pianta;
- l'*anima* (l'olio risultante dai processi di distillazione e rettifica), ovvero ciò che rivela la personalità, l'individualità di ogni pianta, il motivo per cui ogni olio ha un profumo specifico;
- lo *spirito* (l'alcol risultante dai processi di fermentazione, distillazione e rettifica), ovvero la dimensione più eterea e universale di ogni pianta.

In questo movimento di appropriazione poetica e di trasposizione visiva, l'atlante coreo-drammaturgico si è strutturato, nei processi di creazione delle discipline citate, con questa disposizione di montaggio come riferimento: il corpo (forma materiale), l'anima (significati individuali) e lo spirito (significati culturali o “universali”).

La prima fascia concentrica di immagini è stata quindi strutturata secondo il principio delle analogie figurative e formali. Le immagini più vicine all'epicentro sarebbero state il riverbero diretto dei tratti, delle linee di forza, dei colori o di altre caratteristiche emanate direttamente dal corpo dell'immagine centrale.

da *σπάω* (spáō, “separare”, “dividere”) e *ἀγείρω* (ageiro, “raccogliere”). I suoi procedimenti prevedono fermentazioni, distillazioni ed estrazioni volte a separare ed estrarre i componenti costitutivi di piante, minerali e animali. La spagiria vegetale – base della nostra proposta – prevede l'estrazione dei principi attivi di un'intera pianta con metodi diversi, ottenendo così frazioni diverse che alla fine devono essere riunite nuovamente, concentrate, purificate e potenziate, generando tinture, idrolati, oli essenziali, sali e quintessenze. Per ulteriori informazioni, si veda Patrick Rivière, *Alchimia e spagiria. Dalla grande opera alla medicina di Paracelso*, traduzione di Alessandro Dalla Zonca, Edizioni Mediterranee, Roma 2000 (I ed. *Alchimie et spagyrie. Du Grand oeuvre à la médecine de Paracelse*, Neustrie, Caen 1986).

Il secondo strato concentrico dell'atlante coreo-drammaturgico è costituito dai significati soggettivi o individuali che il danzatore dispiega a partire da ogni immagine che compone il primo strato. A questo punto si fa appello sia alla memoria affettiva sia all'intero universo immaginario che abita l'esperienza singolare di vita di ogni persona. Sarebbe quindi, metaforicamente, l'equivalente dell'*anima* nella Spagyria.

Il terzo e ultimo strato di immagini, il più periferico, metaforizza lo spirito estendendo i significati soggettivi a un campo culturale più ampio, che fa appello a immagini condivise dalla vita comunitaria, con diversi contesti geografici e culturali (fig. 6).

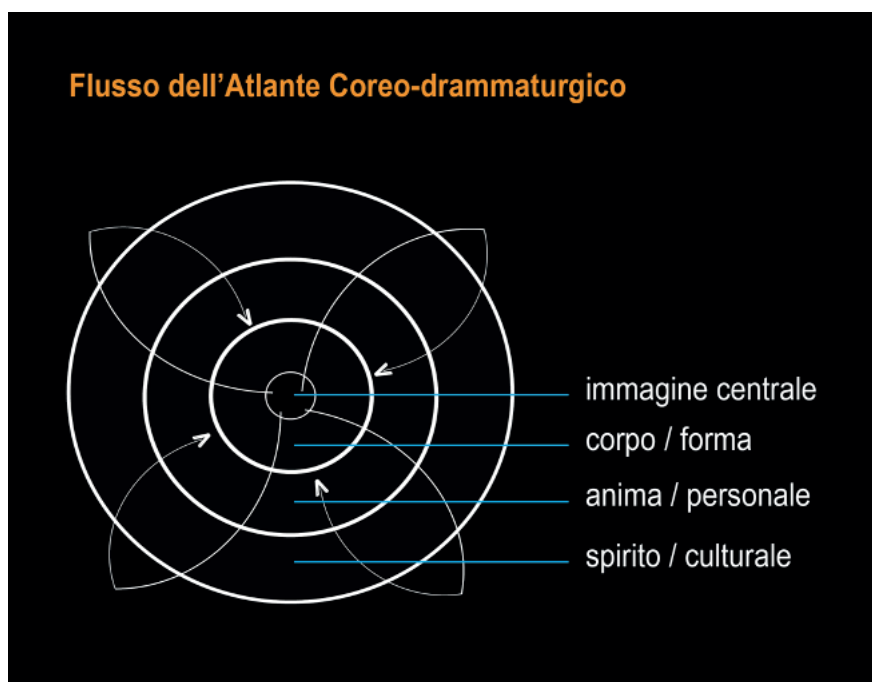


Figura 6. Schema illustrativo semplificato dell'atlante coreo-drammaturgico con il suo campo di immanenza, i suoi strati costitutivi di immagini e i suoi flussi di convergenza. Collezione personale di Édén Peretta.

L'esempio concreto che portiamo qui per presentare il principio del montaggio all'interno dell'atlante è il processo creativo portato avanti dallo studente Gustavo Maia (UFOP). Lo spunto iniziale per il suo lavoro è stata la registrazione fotografica di frammenti dei corpi dei compagni di classe, che sarebbero serviti da innesco per il processo di ripercussione delle immagini. In questo esempio, un frammento dell'impronta digitale di una delle dita della mano è stato offerto come immagine centrale che ha stabilito il campo di forze che circonda l'esperienza della creazione scenica (fig. 7).

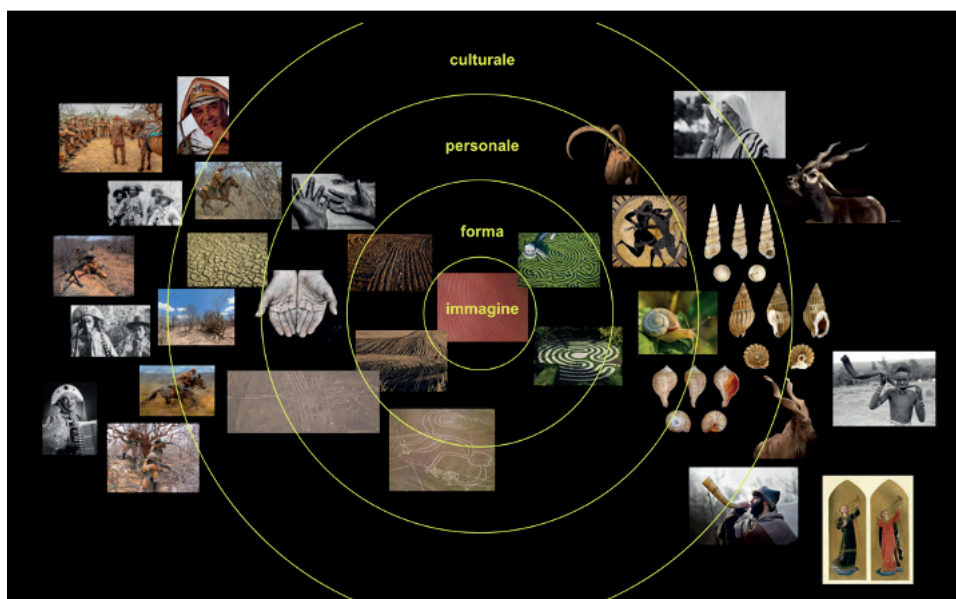


Figura 7. Atlante creato da Gustavo Maia (2022), in cui è possibile vedere i diversi strati concentrici del suo processo di creazione coreo-drammaturgica. Collezione personale di Gustavo Maia.

Nel primo strato compaiono campi, terreni arati e labirinti che riecheggiano, per analogia, le forme e i solchi dell'immagine principale. Il secondo strato è costituito dalle ripercussioni soggettive che le prime immagini hanno generato: lumache, conchiglie, solchi di mani, corna attorcigliate, terra secca... Il terzo strato ha aperto i significati a uno spettro culturale più ampio, con simboli e immagini provenienti da universi condivisi da collettività di diverse provenienze culturali e geografiche. È qui che entrano in gioco nel suo atlante *cangaceiros*⁴⁰, Luiz Gonzaga⁴¹, popoli africani e mediorientali che portano corni e chiarine, angeli e miti provenienti dall'iconografia medievale (fig. 8).

40. I *cangaceiros* erano membri di gruppi armati che operavano nel *sertão* nordorientale del Brasile, principalmente tra i secoli XIX e XX. Erano noti per la loro vita fuori dalla legge, praticando rapine, omicidi e rapimenti, ma anche per sfidare le strutture di potere dell'epoca, come i colonnelli.

41. Luiz Gonzaga do Nascimento è stato un cantante, compositore e polistrumentista brasiliano. Conosciuto anche come il Re del *Baião*, è stato considerato una delle figure più complete, importanti e creative della musica popolare brasiliana.



Figura 8. Fotogramma del video *Circular Sulco* (2022), di Gustavo Maia. Collezione personale di Marina João Cangussu.

Questo eclettico atlante è servito come matrice di lavoro per la creazione di una video-danza, in cui l'artista ha scelto diversi aspetti delle immagini che compongono la costellazione per configurare in modo stratificato la sua esperienza scenica. Così, il pavimento terroso dell'ambiente, il colore rosso degli abiti indossati, i gesti a spirale, la musica sperimentale del Nord-Est brasiliano, tra gli altri aspetti delle immagini, strutturano la sua opera video⁴².

“Yoshi”: principio della lacerazione

Nel 2023 abbiamo sviluppato il processo di creazione dello spettacolo di danza *Yoshi: immagini lacerate*⁴³, che introduce il principio della lacerazione come primo movimento nell'investigazione dell'immagine nell'atlante coreo-drammaturgico. Partendo dalle opere di Caio Mateus, artista visivo contemporaneo di Minas Gerais, in cui propone disegni di animali imbalsamati e deformati, ci siamo proposti di indagare diverse possibilità di lacerazione dell'immagine (fig. 9).

42. *Circular sulco* (2022), online: https://drive.google.com/file/d/16EnGEjyg5OC16L_HEd6rtR-RX7AQ_8lM/view?usp=share_link. (u.v. 23/4/2024).

43. Spettacolo del gruppo Anticorpos – investigações em dança (2023); danza: Diego Bernardo, Malu Mesquita, Marina Freire, Marina Cangussu, Thay Lobo; musica: Arnold Ayrala; materiali scenici e assistente alla regia: Belize Neves; regia e luci: Éden Peretta; durata: 50', online: <https://vimeo.com/user12933332> (u.v. 12/7/2024).



Figura 9. Immagine di Caio Mateus (2022) utilizzata come uno degli spunti del processo creativo dello spettacolo *Yoshi*. Collezione personale di Caio Mateus.

Ogni danzatrice ha scelto un'immagine come innesco e ha eseguito diverse procedure di lacerazione, tagliando, avvicinando, frammentando, invertendo posizioni, contrasti e/o colori. A partire dal frammento scelto, la creazione della costellazione di immagini è proseguita con le stesse dinamiche compositive descritte sopra. Una volta creato l'atlante coreo-drammaturgico di ogni danzatrice, abbiamo iniziato a sovrapporre le ripercussioni delle immagini e ogni artista ha sviluppato una partitura solista che è servita come base per la creazione dello spettacolo nel suo complesso (fig. 10).



Figura 10. Atlante coreo-dramaturgico creato dalla danzatrice Marina Freire (2022), in cui si nota il principio della lacerazione e i flussi centrifughi stabiliti dall'immagine matrice centrale. Collezione personale di Marina Freire.

A titolo di esempio, possiamo analizzare l'atlante coreo-dramaturgico creato dalla danzatrice Marina Freire, nel tentativo di comprendere meglio il suo percorso creativo. In un primo atto, la danzatrice lacerava l'immagine matrice, creando diversi frammenti da cui germina il suo processo di creazione coreo-dramaturgica. Nell'esercizio di un «gaio sapere visuale»⁴⁴, è dall'immagine ambigua di un animale-uomo impagliato che esplode un raggruppamento di stimoli immaginari, innescati da dettagli sezionati, invertiti, isolati, osservati nel dettaglio. In più direzioni, da ogni frammento, si stabiliscono relazioni di ripercussione che costruiscono narrazioni diverse. Un esempio è il dettaglio dell'occhio ritagliato, che si ripercuote nell'intimità dei processi di soggettivazione della danzatrice, trasformandosi, per analogia formale, in una «pulce del piede», che a sua volta si trasforma in una sanguisuga, rimandando direttamente all'immagine dei trattamenti medievali di suzione del sangue

44. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 45.

per la cura delle malattie.

In questo esempio, possiamo vedere come l'immagine centrale dell'atlante coreo-drammatico si offra come epicentro di un campo di forze centrifughe, stabilendo una zona di immanenza. È così che il centro richiama la periferia, circoscrivendo i limiti semantici, tematici o simbolici all'esperienza potenzialmente infinita della procedura di ripercussione dell'immagine. Nell'esempio di sopra, quindi, possiamo vedere come l'immagine matrice di un essere che fa crollare l'ambiguità uomo-animale si moltiplica in immagini periferiche in cui l'umanità del corpo è messa in discussione ai suoi limiti, in frizione con altre forme di vita. È in questo contesto che il riferimento percussivo della danzatrice-creatrice si sposta dalla posizione del malato prostrato su un sedile imbottito, all'immagine di un bambino con la testa di cane seduto su una sedia di legno. Questa immagine finale è servita da innesco per la costruzione della presenza e della gestualità in uno dei momenti della partitura solista dell'artista durante lo spettacolo. In un collasso tra carne e immagine, la danzatrice *secerne* una "cagna-donna" che si alza da una sedia (fig. 11).

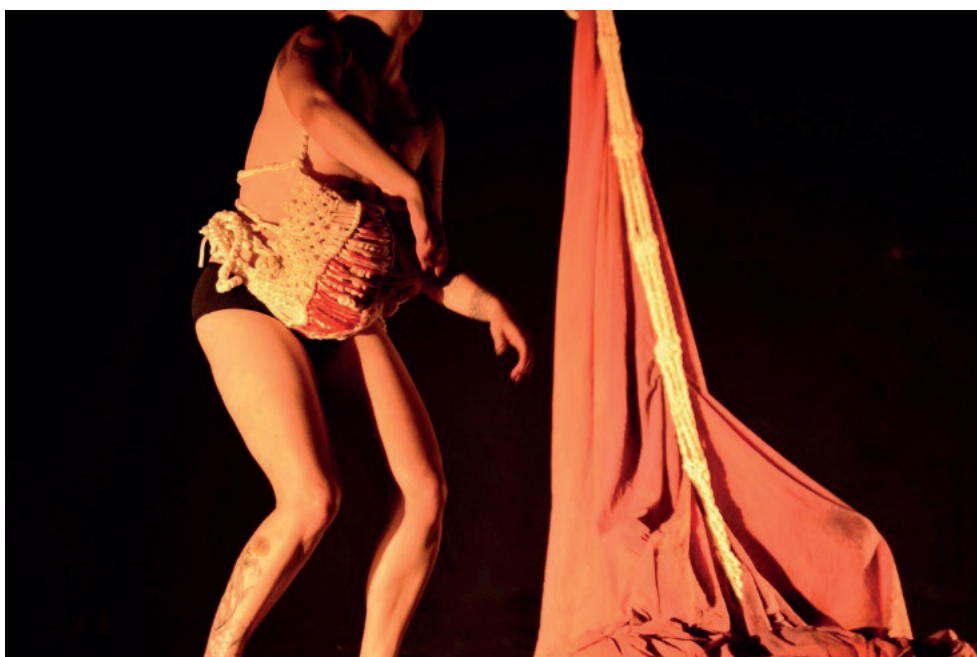


Figura 11. La danzatrice Marina Freire in un momento del suo assolo nello spettacolo *Yoshi: immagini lacerate* (2023). Collezione personale di Gustavo Maia.

In questo modo, il processo di creazione dello spettacolo si è sviluppato attraverso l'incontro e la sovrapposizione delle diverse partiture emerse dall'atlante di ciascuna delle danzatrici e ciascuno dei danzatori. Il processo di scelte estetiche e di montaggi operato dal regista, che ha portato alla coreo-drammaturgia finale, è stato attraversato anche dalle provocazioni portate dalle materialità sceniche dell'artista Belize Neves, che sono rimaste nel montaggio finale, sia come scenografia, sia

come costumi o anche come tracce della memoria di un gesto o di una presenza fisica.

In un movimento creativo dello sguardo, abbiamo cercato tra le macerie di queste immagini sfigurate frammenti che ci ricordassero – attraverso ripercussioni metaforiche visive – la *dimensione ritmica della forma*: quello che Georges Bataille chiamava l'*informe*. In un'inquietudine decoloniale, cercando di liberarci dal protagonismo dei concetti europei nelle nostre esperienze creative, durante il processo di ideazione ci siamo imbattuti nel concetto di *Yoshi*, del popolo amazzonico Yaminawa⁴⁵, che ci ha suggerito – poeticamente ed ereticamente – approssimazioni o equivalenze con l'*informe* batailliano.

In questo modo abbiamo osato *parlare con* (e non *parlare per*) i popoli indigeni latinoamericani, ritenendo che le loro immagini e i loro pensieri siano radicalmente vicini all'impegno del nostro gruppo con il progetto di decostruzione della figura umana come epicentro della vita. *Yoshi* denota il movimento, l'anima; è la figura che si muove tra la forma e la sua non-forma. *Yoshi* è l'*informe*; è la dimensione della vita che è in ogni cosa e che rende possibile allo sciamano la metamorfosi e il movimento tra le forme di tutti gli esseri. *Yoshi* è così diventato uno spettacolo, poeticamente instabile, ma politicamente impegnato nelle azioni collettive che rendono possibile che il *cielo non cada*⁴⁶.

Considerazioni finali

L'atlante coreo-drammaturgico nasce quindi direttamente dalla derivazione poetica di alcuni dei concetti filosofici qui presentati, valorizzando i processi di creazione in danza. Osservando questi concetti nella loro dimensione operativa, si sono strutturate le procedure tecniche per la creazione di questa sorta di cartografia delle immagini, che si offrono come registrazione delle potenziali drammaturgie del corpo e delle scelte estetiche.

L'intero processo si basa sulla decostruzione della figurabilità della forma delle immagini per cercare tra le sue macerie flussi di analogia e di significato stratificati, che rendono possibile un processo di ripercussione tra le immagini. Un uso critico, negativo e generativo dell'immagine, che nega incessantemente il primato delle sue forme, utilizzandole come innesco per la strutturazione coreo-drammaturgica di una danza *informe*; una danza che assume se stessa come principio della sua

45. Per ulteriori informazioni, si veda Jeremy Narby, *Il serpente cosmico. Il DNA e le origini della conoscenza*, traduzione di Giorgio Samorini, Venexia, Venezia 2006 (I ed. *The Cosmic Serpent. DNA and the Origins of knowledge*, Tarcher, New York 1999).

46. Libero riferimento al libro di Davi Kopenawa e Bruce Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, traduzione di Alessandro Palmieri, Nottetempo, Milano 2018 (I ed. *La chute du ciel. Paroles d'un shaman yanomami*, Plon, Paris 2013) in cui Kopenawa, sciamano e leader Yanomami, condivide la cosmologia del suo popolo, presentando il ruolo fondamentale degli *xapiri*, spiriti aiutanti degli sciamani, nel mantenimento dell'equilibrio del mondo e del cielo.

esistenza: l'*intrattabile condizione ritmica della forma*⁴⁷.

Questa ricerca è ancora in fase di sviluppo e maturazione, sempre fluida, aggiornata ad ogni nuova esperienza. La creazione di questa metodologia di lavoro artistico, costruita ai confini tra arti performative e arti visive, è stata possibile perché si basa su una concezione della danza che condivide questa origine liminare. Una danza in cui immagine e carne celebrano le loro zone di intersezione e di collasso. Una danza che *secerne* la sua espressività muovendosi tra immagini reificate. Tuttavia, sono certo che il processo di creazione stabilito dalla dinamica dell'atlante coreo-drammaturgico parta da questa danza, ma non finisca lì. Credo che i diversi processi di creazione artistica, nei linguaggi più disparati, possano essere massimizzati attraverso l'uso delle costellazioni di immagini e dei procedimenti di *lacerazione*, *ripercussione* e *montaggio* che costituiscono le basi teoriche e operative dell'atlante coreo-drammaturgico, trasformandolo, decostruendolo, sfigurando la sua *forma* attuale. Forse questa procedura creativa troverà l'apice della sua esistenza quando tornerà all'*intrattabile condizione ritmica* della sua forma, poiché, come direbbe Hijikata, «la forma diventa vivida quando scompare»⁴⁸ (fig. 12).



Figura 12. Studenti che utilizzano le procedure dell'atlante coreo-drammaturgico nel processo di creazione collettiva della drammaturgia per lo spettacolo teatrale #Validi, nell'ambito del Laboratorio di creazione musicale e teatrale (2023). Collezione personale di Éden Peretta.

47. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 293.

48. «Tutti i miei fratelli maggiori sono andati nell'esercito. Mio padre li fece bere del *sakè* in un bicchiere e forse disse qualcosa come: "Fate del vostro meglio", ma non lo so davvero. Poi sono diventati tutti rossi per aver bevuto il *sakè*. Sono diventati così perché sono tutti fratelli maggiori seri. E quando sono tornati, nelle urne funerarie c'era della cenere. Sono partiti rossi e sono tornati cenere. Ah, quella cosa che è la forma emerge mentre scompare; la forma diventa vivida mentre scompare». Chi scrive traduce Tatsumi Hijikata, *Wind Daruma*, in «The Drama Review (TDR)», XLIV, n. 1, 2000, pp. 71-79: p. 76.

In memoriam

Melissa Melpignano

Repairing the World: A Quest for Dignity in Dance. For Naomi Jackson, in memoriam

*Denigrating the enemy means denigrating one's own struggle. [...] a zest for lying,
a zest for defaming the enemy, that offends my deepest sense of human dignity.¹*

*Human rights, at their core, are about recognizing, valuing,
fostering and protecting the inherent dignity of all human beings equally –
not just a selected few. It is only when the thread is interwoven
between dance, dignity, equality, justice, and peace,
as articulated in the Universal Declaration [of Human Rights],
that dance might truly be said to function as a human right.²*

This article honors the life and contributions of dance scholar Naomi M. Jackson, who passed on June 19, 2025. Dr. Naomi Jackson was a trailblazer and a catalyst for collaborations. Her work at the intersection of human rights advocacy, social justice, and ethics has opened new avenues of inquiry within Dance Studies. Additionally, her research on Jewish performance helped establish what is now recognized as the subfield of Jewish Dance Studies.

Dr. Naomi Jackson was born in Halifax, Nova Scotia, Canada, to a working-class, secular Jewish family with roots in the United States and the United Kingdom. Her mother was a visual artist and her father an architectural historian. She earned Bachelor's degrees in Art History and Philosophy from McGill University in Montreal, Canada, and a Master's in Dance Studies from the University of Surrey in the UK before completing her PhD in Performance Studies at NYU in 1997. Beginning in 1995, she taught at Arizona State University in Tempe, where she served as Professor in the School of Music, Dance and Theatre. During her time in New York, she held faculty positions at The Juilliard School and Queens College. She also contributed to the field of Dance Studies as a board member of the Society of Dance History Scholars and the Congress on Research in Dance³. On June 3, 2023,

1. Martin Buber, *Letter of October 16, 1914 to Frederik van Eeden*, in Nahum Glatzer – Paul Mendes-Flohr (edited by), *The Letters of Martin Buber: A Life in Dialogue*, Syracuse University Press, New York 1991, pp. 162-166: p. 163.

2. Naomi Jackson, *Dance and Human Rights*, in Alexandra Kolb (edited by), *Dance and Politics*, Peter Lang, Bern 2010, pp. 195-222: p. 201.

3. In 2018, the two organizations merged into the Dance Studies Association.

Naomi shared with the participants of the “Dancing Jewish” mailing list⁴ – of which I am part and which she considered an extended family, a *mishpachah* – that she had been diagnosed with leiomyosarcoma. She provided a succinct yet detailed account of her prognosis and asked for support from anyone who could share meditations or somatic exercises to help her navigate this moment. Many responded with dances and dance prompts, which Naomi performed and posted on her social media in the following weeks. While I remember the shock of reading that email, I remember even more powerfully the vibrant and lively energy emanating from her words. In the months that followed, Naomi continued to share updates and participate in the mailing list’s conversations whenever her condition allowed. This past April, she shared that she had suspended treatment and begun a process of farewell, primarily through emails, phone calls, video messages, video dances, and letters.

Dance, Ethics, and the Pursuit of Dignity: Naomi Jackson’s Research and Advocacy

In her most recently published article, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar*, Jackson proposes three main conceptual umbrellas – or «tensions» – through which to consider her work and, perhaps, the work we all undertake in dance: «structure and unpredictability»; «care and respect»; and «debate»⁵. She also identifies three methods that informed her research: imagination as shift-maker; feminist, relational, and care ethics; and Jewish ethics and philosophy (particularly through the lens of Martin Buber). With these principles in mind, I offer a synthesis of Naomi Jackson’s major publications in the hope of encouraging deeper engagement with her work and underlining its relevance in today’s world.

Jackson’s first book, *Converging Movements: Modern Dance and Jewish Culture at 92nd Street Y*⁶, emerged from her doctoral research. While centering on the practices and interests of Jewish practitioners at a New York City performance venue, the book moves beyond individualized pioneering narratives of North American modern dance. Instead, it reveals the rich cultural, artistic, and political environment Jewish and non-Jewish immigrant dancers shaped at “the Y”. *Converging Movements* grapples with the very emergence of the concept of «Jewish identity»⁷ and its inherent tensions. The book illustrates the shifting political and social imaginaries that Jewish dancers envisioned for them-

4. The name of the mailing list echoes the title of Rebecca Rossen’s book *Dancing Jewish: Jewish Identity in American Modern and Postmodern Dance*, Oxford University Press, New York 2014.

5. Naomi Jackson, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar: The Place of Structured Improvisation, Care, and Debate*, in «Dance Research Journal», vol. LVI, nn. 2-3, 2024, pp. 96-111.

6. Naomi Jackson, *Converging Movements: Modern Dance and Jewish Culture at 92nd Street Y*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2000.

7. *Ivi*, pp. 17-18.

selves and their communities, highlighting the intersection of Zionist, socialist, and leftist projects, as well as the friction among intergenerational pedagogical approaches. Particularly prominent is the political role of women in embodying «a new form of Jewishness»⁸. For example, Jackson demonstrates how Anna Sokolow anticipated by two decades – in the 1940s – the changes that second-wave feminism would later activate.

The history Jackson reconstructed offers valuable tools for interrogating the contemporary conflation of Judaism and Zionism in public discourse. Her chapters trace how responses to antisemitism and the construction of Jewish and diasporic identities at “the Y” shaped a U.S.-based definition of “Israeli dance”. For instance, Jackson sheds light on Benjamin Zemach’s pivotal role as «one of the first to establish a connection to Zionism and to create his version of Jewish dance» in the United States during the 1920s⁹. She identifies a crucial element in Zemach’s creative process – one that illuminates how experience and ideology converge. «In creating his dances», Jackson explains, «he used a process of abstraction to create powerful images of the Jewish spirit – crystallized, timeless images of the praying Jew, the devout Yeshiva student, and the wandering Jew who fights for justice in the world»¹⁰. In 1929, Zemach created a pantomime ballet that critic John Martin heralded as «the first Jewish ballet in history»¹¹. Jackson suggests that Zemach employed abstraction «to construct a representation of Jews as living in a world of unsettling forces, superstition, and spirit»¹², thereby drawing on characteristic tropes of nineteenth-century ballet. Indeed, twenty-five years after its publication, *Converging Movements* continues to offer vital theoretical and historical insights for scholarly engagement.

Following Jackson’s first monograph, the edited collection *Right to Dance: Dancing for Rights*¹³ arguably inaugurated what has become a substantial body of literature at the intersection of dance and human rights. Though primarily focused on the Canadian context, the eleven contributors Jackson gathered survey the broad spectrum of political functions dance has covered and can cover – from a tool for regime alignment to a catalyst for shifts in the social imaginary. In the early 2000s, the volume contributed to the field’s efforts to firmly deromanticize dance and frame it within debates at the intersection of law, policymaking, and ethics. The book also intercepted, and possibly anticipated, larger debates around “human rights” as a universalizing framework in the postcolonial, neo-imperial, and post-9/11 Western world¹⁴. The volume appears particularly relevant today for its historical and theoretical examination of the relationship that dance, dancing bodies, and forms of suppression –

8. *Ivi*, pp. 16, 176.

9. Cf. *ivi*, pp. 177-179.

10. *Ivi*, p. 179.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

13. Naomi Jackson, *Right to Dance: Dancing for Rights*, Banf Center Press, Alberta 2004.

14. I’m referring here, for instance, to Slavoj Žižek, *Against an Ideology of Human Rights*, in Kate E. Tunstall (edited by), *Displacement, Asylum, Migration*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, pp. 56-85.

including censorship, bans, and cancellations – as well as mass and systemic violence.

Right to Dance laid the ground for a second volume, *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*, co-edited with Toni Shapiro-Phim¹⁵. In her preface, Jackson traces the project's genesis to a series of dance-based gatherings with refugees and survivors of torture and violence – gatherings conceived as acts of care and «as a form of participatory justice»¹⁶. She also acknowledges that «more scholarly research [is needed] to fully understand how [this kind of programming] should, and does, achieve beneficial results»¹⁷. Jackson's and Shapiro-Phim's work has since flourished into a rich body of literature and practices.

In Jackson's words, the book is «an ambitiously inclusive international anthology»¹⁸, featuring thirty-five artists, scholars, and activists who examine how dance contributes to both «oppression and its subversion»¹⁹. The volume addresses contexts of «genocide, slavery, forced displacement, terrorism, and other forms of violence», «systemic poverty and homelessness», «other types of manipulation and/or discrimination based on age, gender, sexual orientation, ethnicity, disability, criminal record, and nationality»²⁰. It also emphasizes «the proactive use of dance by individuals and groups to promote ideals such as equality, freedom from want and fear, and peace»²¹. Echoing Hannah Arendt, the editors underscore that «the emphasis is on action and the need to take steps to ensure that all human beings are treated fairly and with dignity»²².

In a 2009 panel titled *Rights to Move: Choreographing the Human Rights Struggle*, Mark Franko acknowledges Jackson's groundbreaking contribution to the field, and starts the conversation by outlining the four frameworks through which Jackson and Shapiro-Phim articulated the relationship between dance and human rights in their introduction:

1) Regulation and exploitation of dance activity and dancers by governments and other groups with authority, as well as abusive treatment of dancers within the dance profession; 2) choreography involving human rights as a central theme; 3) the engagement of dance as means of healing victims of trauma, societal exclusion, and human rights abuses; 4) broad-scale social/political movements and smaller-scale local practices in which dance plays a powerful role in providing people agency in fighting oppression²³.

15. Naomi Jackson – Toni Shapiro-Phim (edited by), *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*, Scarecrow Press, Lanham 2008. The publication is an outcome of the 2005 *Congress of Dance Research* conference centered on dance and human rights that Jackson organized with Dena Davida in Montréal, Canada. As this paper shows, Jackson's academic and personal investment in fostering intellectual gatherings and interconnections is one of the ways in which she has impacted and expanded the field of Dance Studies.

16. *Ivi*, p. x.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

19. *Ivi*, p. xv.

20. *Ivi*, p. xvi.

21. *Ivi*, p. pp. xv-xvi.

22. *Ivi*, p. xvi.

23. *Ivi*, p. xxii. See also Kendall Thomas – Thomas Keenan – Mark Franko, *Dialogues: Genesis and Concept of Human Writes*, in «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, 2010, pp. 61-72.

Dance, Human Rights, and Social Justice remains not only a touchstone for approaching the intersection of dance and livability, but also profoundly relevant today for its transnational inquiries into dance, systemic violence, genocide, peace, liberation, the «freedom of individuals to control their own bodies», «freedom of expression», and the various forms of «assaults on human dignity»²⁴. The collective work within this volume already engages with questions that Jackson would later explore in her final monograph, *Dance and Ethics*²⁵. Particularly evident is her concern for the «often overlooked ways in which dance and dancers participate in acts of abuse and humiliation, as well as in efforts to fight oppression and create a more just world»²⁶.

Together, *Right to Dance* and *Dance, Human Rights, and Social Justice* activated an organized artistic and academic discourse that, since the early 2000s, has expanded into specialized law and policy journals and in the public sphere.

A series of essays published between *Dance, Human Rights, and Social Justice* and *Dance and Ethics* bridged Jackson's realms of inquiry, expanding the conversation to include ecology, dance in the digital realm, dance curatorial practices, and the specificities of interrogating and creating dance through ethics and Jewish ethics as frameworks.

*Ecology, Dance Presenting, and Social Justice*²⁷ examines conceptualizations of sustainability and resilience in dance curation and choreography following the 2008 global financial crisis – triggered by the collapse of the U.S. housing market and the failure of overleveraged financial institutions. The essay establishes theoretical foundations for concepts Jackson would continue to engage with over the next decade.

Drawing from philosopher Avishai Margalit's work on dignity and decency, Jackson defines dignity as «a notion that is central to consideration of humane treatment and is closely linked with a belief in inherent rights due an individual in any society. Treating someone with dignity means recognizing others as full moral subjects, which in turn entails existing in a reciprocal and symmetrical relation to others»²⁸. Positioning dignity within a triad alongside equity and empathy, Jackson explores complex dance curatorial models that highlight the tension between advocacy and exclusion while fostering non-vertical modes of selection and inclusion. Such models are based on mutually beneficial networks of support that acknowledge the interdependency among institutional economic needs,

24. Naomi Jackson – Toni Shapiro-Phim (edited by), *Dance, Human Rights, and Social Justice*, cit., pp. xx-xxi.

25. Naomi Jackson, *Dance and Ethics: Moving Towards a More Humane Dance Culture*, Intellect, Bristol-Chicago 2022.

26. Naomi Jackson – Toni Shapiro-Phim (edited by), *Dance, Human Rights, and Social Justice*, cit., p. x.

27. Naomi Jackson, *Ecology, Dance Presenting, and Social Justice*, in Guy Cools – Pascal Gielen (edited by), *The Ethics of Art: Ecological Turns in the Performing Arts*, Antennae, Valiz-Amsterdam 2014, pp. 197-228.

28. *Ivi*, p. 205.

audiences' expectations, and artistic projects.

Jackson examines different dance presenting modalities and concludes that dance curating platforms often operate by proclaiming lofty values while activating ecosystems of interdependent relations that do not always benefit all parties involved. Ultimately the essay cautions against assuming a social justice potential in systems of production that frame themselves as ecological or inherently democratic.

Continuing the conversation on dance presenting platforms as possible sites of political intervention and imagination, Jackson poses a series of questions in *A Rhizomatic Revolution? Popular Dancing, YouTubing, and Exchange in Screendance*²⁹ about how dance moves in the digital realm – particularly on YouTube. She highlights the tension between the utopian aspiration of democratizing bodies and practices and the precarity of digital visibility. In other words, she examines the social justice potential the internet could offer versus the capitalist mechanisms of investment and pressure it exerts.

While substantial literature in dance studies and media studies has addressed these issues since 2016, Jackson's essay can be considered part of the foundations reflections upon the ethics of making and circulating dance in the digital realm. In questioning whether a platform like YouTube operates rhizomatically, Jackson examines not merely the mechanisms of transmission that the internet enables, but rather what values permeate this process. She highlights how YouTube's system of monetization ultimately undermines the possibility of harnessing the internet's rhizomatic potential for progressive politics – even when the content itself claims such politics.

Bridging her research on converging dance practices with her experience as a dance educator in the university setting, *Moving comfortably between continuity and disruption: Somatics and urban dance as embodied responses to civic responsibility*³⁰ asks: «How can a dance artist best promote the quality of life in a community and contribute to civic life?» – especially «when different conceptions of artistic dance citizenship collide?»³¹ Writing at a time when dance programs in U.S. university increasingly moved beyond Eurocentric frameworks, Jackson uses Arizona State University's curricular changes as a case study. She highlights the contrasts between somatic and postmodern dance training – associated with «egalitarian conceptions of democracy»³² – and urban dance forms invested in “battling”. Jackson shows how their discourses converge in jointly shaping dancers' social roles and values. While somatics generally positions artists as nurturing facilitators and urban dance forms frame artists as

29. Naomi Jackson, *A Rhizomatic Revolution? Popular Dancing, YouTubing, and Exchange in Screendance*, in Douglas Rosenberg (edited by), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 695-714.

30. Naomi Jackson, *Moving Comfortably Between Continuity and Disruption: Somatics and Urban Dance as Embodied Responses to Civic Responsibility*, in David Elliott – Melissa Silverman – Wayne Bowman (edited by), *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, Oxford University Press, London-New York 2016, pp. 163-188.

31. *Ivi*, p. 163.

32. *Ivi*, p. 166.

historically conscious civic provocateurs, together they articulate notions of «dignity, respect, equity, and responsibility»³³, shaping a movement-based ethics that resides in the tension between softness and strength, individual reflection and collective activism.

Extending her discourse on the politics of dance curation, Jackson traces a brief genealogy of this practice in *Curatorial discourse and equity: Tensions in contemporary dance presenting in the United States*³⁴. She underlines how the rise of curation in dance – borrowing rhetoric from the visual arts – has produced a more conceptual, theory-driven approach aligned with European “conceptual choreography” and the visual art market.

Jackson considers the arc of Trajal Harrell’s career and draws on examples from performances by Marina Abramović and Deboah Hay to demonstrate how curation has championed experimental, queer, and historically underrepresented work. However, she also shows how it has fostered insularity and economic inequity based on arbitrary criteria of aesthetic legitimacy determined by curators and institutions. Finally, Jackson calls for democratizing curation by adopting methods such as open submissions rather than internal nominations, and by expanding artist-led platforms and barter-based economies. Persevering in her advocacy, Jackson urges a curatorial ethic grounded in the redistribution of access, shared decision-making, transparency, and inclusion.

Connecting her interest in conflict in curation to her ongoing research on social justice and human rights, Jackson focuses on conflict in relation to Jewishness and Zionism in the chapter *The Ethics of Binding: Untangling the Israeli-Palestinian Conflict through Jesse Zaritt’s Dancing Body*³⁵. Jackson uses Zaritt’s personal and artistic journey as the primary evidence and framework for her theoretical argument. Raised in an American conservative religious and Zionist family, Zaritt became disillusioned with the Israeli ideological system after living in Israel in the early 2000s and experiencing «the inequality between Israelis and Palestinians»³⁶. This realization prompted a personal and choreographic process «to untangle myself from a distorted perspective on Israel»³⁷. Zaritt’s framework of “untangling layers” structures Jackson’s analysis.

Moving in close proximity to Zaritt’s choreographic works, Jackson articulates these layers of tensions as spaces of in-betweenness and ambiguity where binary oppositions problematically coexist.

33. *Ivi*, p. 167.

34. Naomi Jackson, *Curatorial discourse and equity: Tensions in contemporary dance presenting in the United States*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York 2019, pp. 101-113.

35. Naomi Jackson, *The Ethics of Binding: Untangling the Israeli-Palestinian Conflict through Jesse Zaritt’s Dancing Body*, in Dina Roginsky – Henia Rottenberg (edited by), *Moving through Conflict: Dance and Politics in Israel*, Routledge, London-New York 2020, pp. 145-167.

36. *Ivi*, p. 146.

37. *Ibidem*.

For instance, Zaritt describes how his training in Gaga revealed a «radical un-fixedness»³⁸ that simultaneously creates the illusion of «false availability»³⁹. In affective closeness to Zaritt's experience, Jackson argues that his dancing body can serve as an ethical site for «deliberating»⁴⁰ – not resolving – conflict by embodying multiplicity and challenging binaries.

Zaritt is among the forty-seven contributors to *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*⁴¹, which Jackson co-edited with Rebecca Pappas and Toni Shapiro-Phim. The volume emerged from the “Jews and Jewishness in the Dance World” conference Jackson organized with Liz Lerman at Arizona State University in 2018.

The abundance of accounts from scholars and artists foregrounds the historical and ethical tensions within Jewish identity across the Western diaspora and in Israel-Palestine. Engaging with Jewish memory, spirituality, and overlooked identities at the intersection of theory and practice, several contributions illuminate the ambiguities of Zionism, the conflicting politics of memorialization, and the difficulties in navigating and interconnecting the multiple experiences of “Jewishness”. Within the context of these tensions, authors invoke the Jewish ethical principle of *tikkun olam* (repairing or healing the world).

The book reflects a deeply engaged curatorial process that Jackson led, and the connections to themes and values from her scholarship are evident. *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance* is perhaps the volume in which Jackson's conversation with the writings of Martin Buber resonates more profoundly. Indeed, staging such a polyphony of accounts may have been necessary to manifest and affirm the sense of infinite individual and collective responsibility that the task of repairing the world demands.

In Jackson's final monograph, *Dance and Ethics: Moving towards a More Humane Dance Culture*⁴² many of the key principles and concerns of her work converge and deepen. What would «a life well-lived in dance» look and feel like?⁴³ The book unpacks and dismantles the power dynamics that underlie Western theatrical dance and training, confronting the instances of pain, hurt, and exclusion that many practitioners have experienced – and inflicted. Yet in line with Jackson's engaged scholarship, it also «provide[s] models and emphasize[s] those approaches and action that create a more humane and peaceful world»⁴⁴.

While this statement dwells in the liminal space between activist commitment and utopia,

38. *Ivi*, p. 152.

39. *Ivi*, p. 164.

40. *Ivi*, p. 145.

41. Naomi Jackson – Rebecca Pappas – Toni Shapiro-Phim (edited by), *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*, Oxford University Press, New York 2022.

42. Naomi Jackson, *Dance and Ethics*, cit.

43. This question, with variations in phrasing, occurs throughout Jackson's entire production.

44. Naomi Jackson, *Dance and Ethics*, cit., p. 25.

Jackson's writing moves within the concrete space of the dance studio, the production meeting room, or the newspaper page of a dance review. Jackson exposes how entrenched hierarchies in training (Chapter 3), rehearsal and performance (Chapter 4), dance criticism (Chapter 5), dance presenting (Chapter 6), and dance leadership (Chapter 7) have historically normalized abuse, discrimination, and exclusion. She then demonstrates how models rooted in the cultivation of dignity, respect, care, and accountability can foster what Jackson calls «a more humane dance culture»⁴⁵. These models aim to resolve the dangerous separation between dancer and human being, inviting to consider «striving towards being a decent person, especially a caring person, as you pursue a career in dance»⁴⁶. The book concludes with the words «dignity and respect for all»⁴⁷.

In *Dance and Ethics*, as well as in her previous publications, Jackson draws on the work of ethicists, philosophers, educators, and dance practitioners to define dignity as the possibility of being recognized as a full moral subject in relationships based on reciprocity, accountability, and respect for one's corporeal reality. Jackson suggests that dignity is an inherent human right dependent upon our interpersonal interconnectedness. As such, institutions and individuals need to share responsibility for its actualization and protection⁴⁸.

Drawing on Martin Buber's thought and ethicists such as Margaret Walker, Jackson's work argues that dignity in dance communities emerges from the quality of interpersonal engagement: it is realized when people are met with attentiveness, respect, and moral accountability. This lively invitation to foster dignity for all – across the multiplicity of dance practices, experiences, and settings in which we encounter one another – captures the principle of Naomi Jackson's legacy.

Finally, it is important to acknowledge that Naomi Jackson also published numerous academic book reviews, often to support emerging scholars and ideas. Earlier in her career, this academic genre allowed her to critically reflect on the field of Dance Studies and on the burgeoning «critical dance scholarship that began in the mid-1980s in the United States»⁴⁹ and beyond. Through these reviews, she examined the necessity of revising dance pedagogy – particularly the teaching of dance histories – in higher education⁵⁰.

45. *Ivi*, pp. 56, 218.

46. *Ivi*, p. 29.

47. *Ivi*, p. 225.

48. Elaborating on Martin Buber's meditation on relational existence in his book *I and Thou* (translated by Walter Kaufmann, Charles Scribner's Sons, New York 1970 [1923]), Victoria Marks and Hannah Schwadron add «we» to Buber's «I» and «you», expanding the necessary scope of human relationality. This idea was presented at «Jews and Jewishness in the Dance World» conference and, then re-elaborated in Victoria Marks – Hannah Schwadron, *I, You, We: Dancing Interconnections and Jewish Betweenness*, in Naomi Jackson – Rebecca Pappas – Toni Shapiro-Phim (edited by), *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*, cit., pp. 277-287. Jackson reprises Marks' and Schwadron's contribution to make an argument about collective participation and reciprocal listening as forms of resistance for a more humane world in Naomi Jackson, *Dance and Ethics*, cit., p. 220.

49. Naomi Jackson, *Recent Trends in Dance and Cultural Studies*, in «Dance Chronicle», vol. XXIV, n. 2, 2001, pp. 243-248: p. 243.

50. Naomi Jackson, *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader (review)*, in «Theatre Journal», vol. LV,

A Personal Note

The *Jews and Jewishness in the Dance World* conference, which marked my first in-person encounter with Naomi, brought together more than one hundred practitioners and scholars, all weaving long-lasting collaborations, friendships, projects, questions, and debates⁵¹.

While Naomi Jackson's work broadly informs my research on conflict and un/livability through the lens of dance and choreography, being accepted to that conference as a doctoral student proved personally life-changing. Naomi attended my talk and afterward took the time to discuss both my argument and my dissertation at large. Following the conference, she invited me to contribute what became my first main academic publication in *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*⁵². Yet what I treasure most about that editorial process is the encouragement and energy which her rigorous feedback radiated.

Ultimately, being included in that anthology represented not only an important academic milestone but also a welcome into a community of scholars and practitioners to which I did not originally belong. I now believe that our shared «love of debate and questioning»⁵³ in pursuit of more dignified ways of moving and being forms the invisible thread that connects me to Dr. Jackson's work.

When Hannah Schwadron announced a panel to honor Naomi Jackson at the last Dance Studies Association conference, with Naomi scheduled to participate virtually, I planned to share my gratitude. When, a few days after the announcement, Naomi passed and the panel became *in memoriam*, I found myself unable to share my personal experience during that beautiful, moving, and yet joyful gathering⁵⁴. Although Naomi and I met in person only three times, we exchanged several emails, and her impact on me has been profound.

Her scholarship touched many scholars and artists, as did her presence – her charisma was unmistakable in person, and her energy and directedness are palpable in her writing. After her passing, participants in the mailing list that emerged from the *Jews and Jewishness in the Dance World*

n. 3, October 2003, pp. 551-552: p. 552.

51. To capture the plurality of the event, our friend Vic Marks eloquently said, «we were Israeli Jews and American Jews, Zionist Jews and non-Zionist Jews, secular Jews and religious Jews, Ashkenazi Jews and non-Ashkenazi Jews, born Jews and converted Jews, socialist Jews, scholar Jews, dancing Jews, scholarly dancing Jews, filmmaker Jews, healer Jews, Yiddish affiliated Jews and Hebrew affiliated Jews, Jews with pointe shoes and Jews with bare feet...», (Victoria Marks – Hannah Schwadron, *I, You, We*, cit., p. 285, recited in Naomi Jackson, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar*, cit., p. 107). The conference also included practitioners and scholars of non-Jewish heritage who were deeply invested in Jewish dance.

52. Melissa Melpignano, *Choreographing Livability after Oslo: Israeli Women Choreographers and Collective Responsibility*, in Naomi Jackson – Rebecca Pappas – Toni Shapiro-Phim (edited by), *The Oxford Handbook of Jewishness and Dance*, cit., pp. 565-588.

53. Naomi Jackson, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar*, cit., p. 98.

54. Dr. Naomi Jackson's life and legacy were honored at the last Dance Studies Association conference in Washington DC, on June 28, 2025, in a beautiful, moving, and smile-inducing gathering, convened by Hannah Schwadron and Rebecca Pappas.

conference shared an overwhelmingly warm abundance of anecdotes about, gratitude for, and love toward Naomi.

The Collective Quest for Dignity and Decency in Dance and Discourse

In Naomi's last article in «Dance Research Journal», the idea of decency intertwines with that of dignity. Decency as a value stems from her upbringings with «secular Jewish parents that valued decency»⁵⁵. It informed her desire «to be a decent human being»⁵⁶, «to cultivate a decent community»⁵⁷ through action («I aim to... act decently»)⁵⁸. As Martin Buber suggests in the open epigraph to this article, in times like those we are living through – when adversarial politics transforms into violence and the denial of basic rights – we cannot conceive of dignity as a mere transactional good or privilege. To pursue dignity, Jackson seems to suggest, decency becomes a horizon on livability: «I and Thou and We/Decent together»⁵⁹.

In the twenty-first century, the word “decency” has reemerged prominently in the intellectual and public discourse around politics, democracy, and ethics. It was likely a topic Naomi would have loved to explore further. In *Dance and Ethics*, she writes, «I advocate for dance artists to reflect on what I means to be a decent human being, especially a caring individual»⁶⁰. Earlier in the same chapter⁶¹, which centers on how to collectively shape “a more humane dance culture”⁶², Naomi emphasizes, for instance, the importance of articulating shared values and implementing «procedural fairness»⁶³ in processes – whether in a dance company, a university, a classroom, a community, or any other collective setting.

Decency also emerges as a key value in relation to one of the key themes in Naomi's work: debate. From writing about sites of violence and conflict to moderating a mailing list with scholars and artists broadly invested in Jewishness and dance, Naomi demonstrated genuine curiosity about informed opinions and differing points of view – including radical and non-majoritarian ones – when grounded in reasoned argument and a sense of humanity. These principles mirror the Jewish ethical values of *emet* (commitment to integrity and truth), *pikuach nefesh* (prioritizing saving a life), and

55. Naomi Jackson, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar*, cit., p. 96.

56. *Ivi*, p. 97.

57. *Ivi*, p. 98.

58. *Ivi*, p. 101.

59. *Ivi*, p. 97.

60. Naomi Jackson, *Dance and Ethics*, cit., p. 219.

61. See Chapter 7, in *ivi*, pp. 197-225.

62. As in the full title of the book, *Dance and Ethics. Moving Towards a More Humane Dance Culture*, cit.

63. *Ivi*, p. 206.

tzedakah (justice for the minoritized), and establish the boundaries of meaningful debate. As a scholar, a dance scholar, and a Jewish dance scholar/scholar of Jewish dance, Naomi states it clearly: «I am drawn to the non-formulaic», «I frequently play the devil's advocate», «reveal[ing] places of harmony and places of tension»⁶⁴.

Naomi Jackson's commitment to bringing people – many people – together, engaging with conflict and moving through tensions is reflected in a body of research that can guide us as we navigate increasingly polarized, authoritarian, and violent politics. Her work offers pathways for thinking and taking action to foster more humane communities in the ongoing effort to repair the world (fig. 1).



Figure 1: The energetic hora that concluded the *Jews and Jewishness in the Dance World* conference at Arizona State University in 2018, an event that consolidated the expansive subfield of Jewish Dance Studies, established long-lasting collaborations and friendships, and inspired landmark publications as well as enduring conversations and debates. This still image, reshared by Janaea Rose Lyn in the *Dancing Jewish* mailing list to remind us of our interconnectedness, serves as a tribute to the connections and friendships Naomi Jackson cultivated and a testimony of the converging communities of artists and scholars she brought together. Photo by Tim Trumble.

64. Naomi Jackson, *Self-Reflexivity of a Dance Scholar*, cit., p. 98.

Bibliografie

Scaffale bibliografico.

La danza in Italia dal secondo Novecento a oggi

a cura di Elena Cervellati

Lo *Scaffale bibliografico* pubblicato in questo numero di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» si colloca lungo il percorso tracciato da quattro numeri della rivista grazie alla cura di Stefania Onesti, che attraverso articolate e accurate bibliografie ha disegnato una preziosa mappa dei volumi pubblicati in Italia a partire dal 2000¹. La ricognizione dedicata ora a *La danza in Italia dal secondo Novecento a oggi* mantiene con esse una piena continuità nell'approccio e nella struttura, ma propone un affondo tematico. Prende infatti in considerazione l'esito di ricerche che vanno a toccare attività e riflessioni fiorite nel e intorno al mondo della danza praticata in Italia a partire dal secondo dopoguerra fino ai nostri anni Venti del Duemila e tenta quindi di coprire le pubblicazioni apparse nell'arco cronologico coincidente con il proprio oggetto.

Nessuna bibliografia può esaurire completamente un argomento, e il nostro ha tra l'altro dei confini intrinsecamente mobili e opinabili. Lo scopo di questa non è quindi quello di ergersi a perfetto punto di riferimento, ma, piuttosto, quello di mettere a disposizione della comunità scientifica uno strumento il più possibile ampio, strutturato e corretto, la cui apprezzabile stabilità editoriale prevede inoltre una importante integrazione attraverso una mobile versione online. La medesima bibliografia viene infatti pubblicata anche sul sito del Gruppo di ricerca "Teorie e pratiche della danza in Italia tra il Novecento e l'oggi", dove prende la forma di un accessibile contenitore di dati, che potranno essere corretti, ristrutturati e implementati con regolare periodicità anche grazie al contributo degli utenti, oltre a quello dei membri dello stesso Gruppo²: uno spazio aperto alle proposte provenienti dalla comunità scientifica.

1. Stefania Onesti, *Italia 2000-2011*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1-2, dicembre 2011, pp. 201-232; Stefania Onesti (a cura di), *Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 115-122; Stefania Onesti, *Scaffale bibliografico 2014-2019*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, 2019, pp. 191-202; Stefania Onesti (a cura di), *Scaffale bibliografico 2019-2024*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 17, 2024, pp. 217-232. Tutti i saggi sono reperibili online, a partire dall'indirizzo della rivista (<https://danzaericerca.unibo.it>).

2. Il sito internet dedicato al progetto, attivo presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, è accessibile a partire dall'indirizzo <https://site.unibo.it/teorie-pratiche-danza-italia-novecento/it>.

In merito ai criteri scelti per redigere questo *Scaffale bibliografico*, abbiamo scelto di limitarci a tenere traccia dei volumi, oltre che dei numeri monografici di riviste, e di non includere saggi su pubblicazioni periodiche o in volumi miscellanei, opuscoli, programmi di sala, emerografia³.

Abbiamo deciso di aprire con la sezione “Ritratti”, dedicata a testi concentrati su una sola figura, di cui si raccolgono anche gli eventuali scritti autoriali, per mettere quindi in primo piano l'autorialità artistica. In tal modo, ci è parso di mettere in luce la variegata ricchezza della scena italiana.

La sezione riguardante gli studi storico-critici è ordinata secondo un criterio alfabetico, senza una articolazione in precise aree tematiche⁴, come accade anche per le sezioni dedicate a “Riviste (numeri monografici e dossier)”, “Luoghi”, “Sguardi”, “Cataloghi di mostre e libri fotografici”.

Nell'ultima sezione, dedicata al “Reference”, abbiamo scelto di inserire anche manuali dedicati a dipingere ampi panorami diacronici non esclusivamente concentrati sull'Italia. Si tratta di volumi in lingua italiana, non per sciovinismo, ma perché ci sembrano gli unici a porre la propria attenzione anche su ciò che accade nella nostra penisola. Di norma, infatti, la letteratura internazionale si occupa con attenzione delle radici rinascimentali della danza teatrale, di alcuni episodi di rilievo che hanno connotato la fine dell'Ottocento e delle istanze promosse dal Futurismo, mentre sembrano ignorare quasi completamente l'esistenza di un'attività coreica nella penisola in tempi successivi e oggi⁵. Ci auspichiamo che la facilità di accesso a strumenti come quelli messi a disposizione dallo *Scaffale bibliografico* di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» possa sollecitare e supportare l'apertura di nuovi e – perché no – internazionali cantieri di ricerca.

3. La bibliografia online accoglie invece anche i saggi pubblicati in periodici e in volumi miscellanei, ampliando quindi notevolmente l'entità dei riferimenti. Se, infatti, la pubblicazione di volumi pertinenti non è particolarmente ampia rispetto ad analoghi ambiti in altri Paesi, la pubblicazione di un formato più agile come quello del saggio attesta una particolare vivacità del settore anche in Italia.

4. Tali aree vengono invece definite nella bibliografia online.

5. Con l'intento di porre l'attenzione anche sulla consistenza degli studi sulla danza sviluppatasi in Italia, ricordo alcuni saggi che in momenti diversi ne hanno fatto una ricognizione: Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture teatrali», numero monografico *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105; Alessandro Pontremoli, *“Il bel danzar che con virtù s'acquista...”*. *Note sugli studi della danza in Italia*, in «Il Castello di Elsinore», anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153; Stefano Tomassini, *Entries on theory ossia l'armistizio dei libri*, in Francesca Pedroni (a cura di), *Identità e memoria. La generazione di mezzo: Bigonzetti, Cosimi, Horta, Maliphant, Preljocaj, Waltz*, Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, Reggio Emilia 2007, pp. 115-127; «Recherches en danse», numero monografico *Panorama de la recherche en danse en France et en Italie*, n. 1, 2014, pp. 1-11; «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015; Elena Cervellati, *Nuova coreologia italiana? Percorsi e prospettive di ricerca*, in Ilona Fried (a cura di), *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, Ponte Alapítvány – Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2018, pp. 277-285; Roberta Ferraresi, *Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza nell'università italiana fra pratiche di disciplinizzazione e tendenza agli sconfinamenti*, in «Mimesis Journal», vol. XII, n. 2, 2023, pp. 17-41.

Ritratti

Abbagnato Eleonora (1978)

- Abbagnato, Eleonora, *Un angelo sulle punte*, Rizzoli, Milano 2009.

Abbondanza/Bertoni

- Cervellati, Elena, *Abbondanza-Bertoni*, L'Epos, Palermo 2005.
- Guatterini, Marinella (a cura di), "Terramara", *Abbondanza/Bertoni, 1991>2013*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2013 (con dvd).
- Morselli, Valeria, *L'essere scenico. Lo Zen nella poetica e nella pedagogia della Compagnia Abbondanza/Bertoni*, Ephemeria, Macerata 2007.

Acquarone Sara (1914-2005)

- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Sara Acquarone. Una coreografa moderna in Italia*, UTET università, Torino 2009.

Scritti d'artista

- Acquarone, Sara, *Invito alla coreografia*, Promolibri, Torino 1991.

Altroteatro

- *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, introduzione di Giuseppe Bartolucci, Kappa, Roma [1981].

Anzilotti Julie Ann

- Anzilotti, Julie Ann – Compagnia Xe (a cura di), *Impronte di una danza. Storia d'amore fra teatro-danza e abilità differenti*, Cue Press, Bologna 2021.
- Calbi, Antonio, *Una danza di poesia. La ricerca di Julie Ann Anzilotti con la Compagnia Xe*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2024.
- Guatterini, Marinella (a cura di), "Erodiade. Fame di vento", *Julie Ann Anzilotti, 1993>2017*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2017 (con dvd).

Balletto civile

- Provvedini, Claudia, *Le parole del corpo. Il teatro fisico di Michela Lucenti/Balletto Civile*, Titivillus, Corazzano (PI) 2012.

Scritti d'artista

- Tomassini, Stefano (a cura di), *Maledetti quei fiori. Scritture e immagini per "l'autunno delle idee". Tre testi di Balletto civile*, Luca Sossella, [Roma] 2024.

Barbarini Silvana (1957)

- Guatterini, Marinella (a cura di), "Uccidiamo il chiaro di luna", *Silvana Barbarini, 1997>2015*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2015 (con dvd).

Bausch Pina (1940-2009)

- Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Pina Bausch. Una santa sui pattini a rotelle*, Clichy, Firenze 2015.

- Bentivoglio, Leonetta – Carbone, Francesco, *Pina Bausch. Vieni, balla con me*, Barbès, [s.l.] 2007.
- Giambrone, Roberto, *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Ephemeria, Macerata 2008.
- Quadri, Franco (a cura di), *Pina Bausch in Italia*, Ufficio Stampa del Teatro la Fenice, Venezia 1983.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa&Nolan, Genova 1993.

Bianchi Paola

Scritti d'artista

- Bianchi, Paola, *Corpo politico*, a cura di Silvia Bottirolì e Silvia Parlagreco, Editoria & Spettacolo, Roma 2014.

Bigonzetti Mauro (1960)

- Pedroni, Francesca (a cura di), *Identità e memoria. La generazione di mezzo. Bigonzetti Cosimi Horta Maliphant Preljocaj Waltz*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 2007.

Bolle Roberto (1975)

- Crippa, Valeria, *Roberto Bolle. Viaggio nella bellezza*, Rizzoli, Milano 2015.
- Crippa, Valeria (a cura di), *Roberto Bolle alla Scala*, Rizzoli, Milano 2008.

Scritti d'artista

- Bolle, Roberto, *La mia danza*, Mondadori, Milano 2010 (con dvd).
- Bolle, Roberto, *Parole che danzano*, Rizzoli, Milano 2020.

Borriello Adriana (1962)

Scritti d'artista

- Borriello, Adriana – D'Adamo, Ada – Vista, Francesca Beatrice, *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, Ephemeria, Macerata 2017.

Bortoluzzi Paolo (1938)

- Mezzadri, Carlo (a cura di), *"Cinderella" di Paolo Bortoluzzi, raccontato dalle foto di Emanuela Sforza*, Edizioni Scala, Milano [©1977].

Bozzolini Cristina (1943)

- Poletti, Silvia (a cura di), *Se danzare non mi basta. Cristina Bozzolini*, Nardini, Firenze 2024.

Castello Roberto (1960)

- Valentini, Valentina – Vannucci, Valeria – Pirri Valentini, Chiara (a cura di), *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Ephemeria, Macerata 2021.

Censi Giannina (1913-1995)

- Bonfanti, Elvira, *Il corpo intelligente. Giannina Censi*, Il Segnalibro, Torino 1995.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto – Electa, Milano 1998.

Cerroni Patrizia (1951)*Scritti d'artista*

- Cerroni, Patrizia, *Danzo, nuda come la verità*, De Luca, Roma 2022.

Cosi Liliana (1941)*Scritti d'artista*

- Cosi, Liliana, *Étoile. La mia vita*, Città Nuova, Roma 2006.
- Cosi, Liliana, *Teoria del balletto. Manuale per l'insegnamento della danza classica*, San Lorenzo, Reggio Emilia 2020.

Cosimi Enzo (1958)

- Guatterini, Marinella (a cura di), *"Calore", Enzo Cosimi, 1982>2012*, Fondazione Milano e Scuole Civiche, Milano 2014 (con dvd).
- Tomassini, Stefano, *Enzo Cosimi. Gruppo Occhêsc Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Zona, Arezzo 2002.
- Zedda, Maria Paola (a cura di), *Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica. 10 oggetti per uso domestico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto (PG) 2019.

D'Agostin Marco (1987)*Scritti d'artista*

- D'Agostin, Marco – Iachino, Alessandro, *Anni, lettere e valanghe. Cinque drammaturgie per la danza*, Il Saggiatore, Milano 2024.

Déjà Donné

- Lenka, Flory (a cura di), *Déjà Donné. Dance in action*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2012 (con dvd).

Duncan Isadora (1877-1927)

- Giubilei, Maria Flora (a cura di), *Danzare la rivoluzione. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia. Catalogo della mostra (Trento, 19 ottobre 2019-1 marzo 2020)*, Poli-stampa, Firenze 2019.

Scritti d'artista

- Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, L'Epos, Palermo 2007.

Dupuy Dominique (1930-2024)*Scritti d'artista*

- Dupuy, Dominique, *Danzare oltre. Scritti per la danza*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Cristina Negro, Ephemeria, Macerata 2011 (con dvd).

Egri Susanna (1926)

- Doglio, Vittoria, *I balletti di Susanna Egri*, T.G.T., Torino 1981.

Fontano Joseph (1950)*Scritti d'artista*

- Fontano, Joseph, *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*, con la cura di Marialisa Monna, A&B, Acireale (CT) 2022.

Fracci Carla (1936-2021)

- Albano, Roberta – Testa, Elisabetta, *Carla Fracci & Rudolf Nureyev*, Gremese, Roma 2020.
- Baldini, Lucia – Manicone, Cosimo, *Carla Fracci. Immagini 1996-2005*, Le Lettere, Firenze 2005.
- Gargiulo, Giuliana, *Carla Fracci dalla A alla Z, tra pubblico e privato*, Graus, Napoli 2005.
- Morelli, Annamaria, *Ho vestito un mito. Dietro le quinte con Carla Fracci*, Guida, Napoli 2023.
- Pugina, Renato – Macchione, Pietro, *Carla Fracci. La mia vita danzata*, Macchione, Varese 2005 (con dvd).

Scritti d'artista

- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, Arnoldo Mondadori, Milano 2013.

Francia Monica (1961)*Scritti d'artista*

- Francia, Monica – Francia Lamattina, Zoe – Malfatti, Ida, *Corpogiochi in 20 pratiche*, CorpoGiochi, [Ravenna] 2024.

Giavotto Nicoletta (1938)*Scritti d'artista*

- Giavotto, Nicoletta, *Quasi...apolide o cittadina del mondo*, a cura di Maria Rinaldi, con una prefazione di Francesca Falcone, Aracne, Roma 2019.

Greco Emio (1965)

- D'Adamo, Ada, *Emio Greco/PC*, L'Epos, Palermo 2004.
- Magnini, Francesca, *Inspiration Emio Greco-Pieter C. Scholten. The multiplicity of dance. Dissemination of knowledge. Contamination of cultures. Food for thought*, Artegrafica PLS, Roma 2015.
- Plebs, Carlotta, *Quando il corpo è curioso. La danza di Emio Greco*, Ass. Akkuaria, Catania 2006.

Scritti d'artista

- Greco, Emio – Sieni, Virgilio, *Dialogo/Dialogue*, incontro curato da Francesca Pedroni, Maschietto, Firenze 2009.

Gribaudo Silvia (1974)

- Di Donato, Michele – De Falco, Sandra (a cura di), *Graces Anatomy. Diario di bordo*, Cue Press, Bologna 2022.

Habillé d'eau

- D'Adamo, Ada (a cura di), *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2012.

Kinkaleri*Scritti d'artista*

- Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Milano 2008.

Latour Lucia (1940-2019)

- Carpenzano, Orazio – Latour, Lucia, *Physico. Fusione danza-architettura*, Testo&Immagine, Torino 2003.

Leoni Paola (1945-2011)

- Tozzi, Lorenzo, *Paola Leoni, una straordinaria avventura. 50 anni di danza in Sardegna*, Euro Print 97, [s.l. 2011].

Magli Valeria (1953)

- Balestrini, Nanni, *Milleuna parole per musica*, MRF Edizioni Musicali – Derive Approdi, Roma 2007 (con cd).
- Garzarella, Silvia, *Valeria Magli o La poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021.
- Guatterini, Marinella (a cura di), *“Pupilla”, Valeria Magli, 1983>2014*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2014 (con dvd).
- Gusella, Enrico (a cura di), *Valeria Magli. Bal blanc, Ridotto, Teatro Verdi, 21 aprile-27 maggio 2007*, Comune di Padova, Padova 2007.
- *Valeria Magli. Ballroom, Piazza Coperta, Sala Borsa, Bologna, 11-21 maggio 2003*, Charta, Milano 2003.

Manni Nicoletta (1991)

Scritti d'artista

- Manni, Nicoletta, *La gioia di danzare*, Garzanti, Milano 2023.

Martone Mario (1959)

- Guatterini, Marinella (a cura di), *“Tango glaciale reloaded”, Mario Martone, 1982>2018*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2018 (con dvd).

Massine Léonide (1896-1979)

- Bignardi, Roberta, *Carosello napoletano. Il cinema, la danza e il teatro nell'opera di Ettore Giannini*, Liguori, Napoli 2008.
- Bignardi, Roberta, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e periodo sinfonico*, Liguori, Napoli 2015.

Scritti d'artista

- Massine, Léonide, *Introduzione alla teoria di composizione coreografica*, a cura di Lorena Coppola e Susanna Della Pietra, Fondazione Léonide Massine, Napoli 2007.
- Massine, Léonide, *La mia vita nel balletto*, a cura di Lorena Coppola, Fondazione Léonide Massine, [s.l.] 1995 (I ed. *My life in ballet*, MacMillan & Co, 1968).

Merlo Liliana (1925-2002)

- Paolini Merlo, Silvio (a cura di), *Ritratto di Liliana Merlo. La vita, la figura, l'opera didattica e coreografica*, Galaad, Giulianova (TE) 2012.

Milloss Aurel (1906-1988)

- Bucci, Moreno – d'Amico De Carvalho, Caterina, *Aurelio Milloss: 35 anni di balletto al Maggio musicale fiorentino*, Teatro Comunale di Firenze, Firenze 1987.

- Felici, Stelio (a cura di), *Il balletto e l'opera di Aurelio Milloss al Maggio Musicale Fiorentino*, Salani, Firenze 1977.
- Guatterini, Marinella – Porzio, Michele, *Milloss, Busoni e Scelsi. Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento*, Electa, Milano 1992.
- Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Fotografi per Milloss/Photographers for Milloss*, Litografia Geda, Torino 2000.

Scritti d'artista

- Milloss, Aurel M., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Olschki, [Firenze] 2002.

Miseria Franco (1949)

Scritti d'artista

- Miseria, Franco, *Dance. «Volevo essere Ringo Starr»*, Youcanprint, [s.l.] 2022.

MK

- Guatterini, Marinella (a cura di), *“e-ink”, Michele Di Stefano/mk, 1999>2015*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2015 (con dvd).

Scritti d'artista

- Di Stefano, Michele – Morgantini, Margherita, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, Quodlibet, Macerata 2012.

Monteverde Fabrizio (1958)

- Guatterini, Marinella (a cura di), *“La Boule de neige”, Fabrizio Monteverde, 1985>2013*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2013 (con dvd).

Morini Elettra (1937)

Scritti d'artista

- Morini, Elettra, *Ballerina. La mia vita sulle punte*, Mondadori, Milano 2001.

Nicosia Maria Grazia (1945)

- Chabot, Isabelle (a cura di), *Danza con lei. Ricordi e immagini di Maria Grazia Nicosia. Raccolti da Isabelle Chabot in occasione del XXXV anniversario del Centro studi Danza di Grassano*, Pagnini, Firenze 2010.

Penzi Giuliana (1918-2008)

- Monna, Marilisa, *Giuliana dai capelli di fuoco*, ERI, Torino 1990.

Picone Giuseppe (1976)

Scritti d'artista

- Picone, Giuseppe, *La mia vita a passo di danza*, con una prefazione di Beppe Menegatti, Gremese, Roma 2024.

Prina Anna Maria (1943)*Scritti d'artista*

- Prina, Anna Maria, *Incontro con la danza. Il mio lungo viaggio*, in collaborazione con Francesco Borelli, Gremese, Roma 2023.

Principe Piera (1955)*Scritti d'artista*

- Principe, Piera, *La zattera di nessuno. Diario di una danzatrice tra abilità e disabilità*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013.

Proia Francesca (1975)*Scritti d'artista*

- Proia, Francesca, *Declinazioni yoga dell'immagine corporea. Due studi complementari*, Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (PI) 2011.

Rubinstein Ida (1885-1960)

- Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, UTET, Torino 2011.

Ruskaja Jia (1902-1970)

- Bocchino, Gianluca, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023.
- Pappacena, Flavia, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2024.

Scritti d'artista

- Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Alpes, Milano 1928 (I ed. I.R.A.G., Milano 1927).

Sagna Anna (1928-2008)

- Pontremoli, Alessandro – Zo, Elena, *Anna Sagna. Con uno scritto inedito di Anna Sagna e Gian Renzo Morteo*, UTET, Torino 2005.

Savignano Luciana (1943)

- Burrafato, Emanuele, *Luciana Savignano. L'eleganza interiore*, Gremese, Roma 2016.
- Crippa, Valeria, *Savignano. Anomalia di una stella*, Rizzoli, Milano 2006.

Sieni Virgilio (1958)

- Di Bernardi, Vito, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, Bulzoni, Roma 2019.
- Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.
- Di Palma, Mattia, *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, disegni di Arianna Vairo, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2019.
- Guatterini, Marinella (a cura di), *"Duetto", Certini/Sieni, 1989>2011*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2014 (con dvd).
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2015.
- Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.

Scritti d'artista

- Sieni, Virgilio, *Adamo ed Eva*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Cinque nonne*, Maschietto, Firenze 2011.
- Sieni, Virgilio, *Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto, Firenze 2009.
- Sieni, Virgilio, *La costruzione del corpo*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Danza Cieca*, Cronopio, Napoli 2022.
- Sieni, Virgilio, *Dignità del gesto. Loro di Scampia*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio, *Discesa del giovane danzatore nella natura*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Due lupi*, Maschietto, Firenze 2011.
- Sieni, Virgilio, *Grande adagio popolare. Quattro azioni per quattro cenacoli fiorentini*, Maschietto, Firenze 2011.
- Sieni, Virgilio, *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni/Agorà madri e figli*, Maschietto, Firenze 2014.
- Sieni, Virgilio, *Marseille. Carnet physique de voyage*, Maschietto, Firenze 2011.
- Sieni, Virgilio, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Nel bosco*, Maschietto, Firenze 2007.
- Sieni, Virgilio, *The new city. Elements, documents and reflections for an artistic practice focused on the body and the territory*, Maschietto, Firenze 2016.
- Sieni, Virgilio, *Ossicino. La visione dello scheletro di Martin B.*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Osso*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Progettare scalzi. Il corpo come laboratorio del gesto e dell'abitare*, Maschietto, Firenze 2021.
- Sieni, Virgilio, *Uno sguardo che si concede al corpo*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *La sospensione del gesto. Opere 2005-2008*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *La trasmissione del gesto*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio, *Universo meraviglioso*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio, *Vita nova. Bozar Brussels. 12 danze sul corpo, sul gesto, sul colore*, Maschietto, Firenze 2014.
- Sieni, Virgilio, *Voli*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Manifesto per una giovane rivoluzione. I bambini interpretano gli Ovali del Correggio al monastero di San Paolo di Parma*, Maschietto, Firenze 2008.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Maschietto, Firenze 2013.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Wunderkammern-San Gimignano*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio – D'Agostini, Franca – Bacigalupo, Martina, *Il fiore del mio pericolo*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio – Di Bernardi, Vito – Giomi, Francesco, *Tristi tropici*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio – Guiducci, Anna Maria – Sacchetti, Rodolfo, *Notte Baccafumi*, Maschietto, Firenze 2010.
- Sieni, Virgilio – Sacchetti, Rodolfo, *Madri e figli, Mères et fils*, Maschietto, Firenze 2011.
- Sieni, Virgilio – Zanardi, Maurizio, *La ragazza indicibile*, Maschietto, Firenze 2011.

Spadolini Alberto (1907-1972)

- Simonari, Rosella, *Alberto Spadolini, Apollo della danza*, Affinità elettive, Ancona 2021.

Stazio Gabriella (1976)

- Tramontano, Raffaella, *30 anni e più in movimento*, Liguori, Napoli 2012.

Streiff Faggioni Traut (1910-1994)

- Del Cucina, Paola (a cura di), *Traut Streiff Faggioni. Le forme dell'anima. Centenario della nascita 1910-2010*, Cepli. I libri di noiautori, Firenze 2010.

Studio Azzurro

- Pittalunga, Noemi – Valentini, Valentina, *Studio Azzurro, Teatro*, Contrasto, Roma 2012.

Terabust Elisabetta (1946-2018)

- Burrafato, Emanuele, *Elisabetta Terabust. L'assillo della perfezione*, Gremese, Roma 2013.

Velardi Giovanna (1974)

- Di Vita, Vincenza, *Il cuore articolare. Un dispositivo coretico*, Mimesis, Milano 2023.

Zappalà Roberto (1961)

- Calabrò, Nello, *Passi falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Malcor D', Catania 2021.
- Inguscio, Maria (a cura di), *Twenty-five years running: Compagnia Zappalà Danza 1990-2015*, con uno scritto di Marinella Guatterini, teatrografia, iconografia e bibliografia, Malcor D', Catania 2015.
- Randazzo Paolo (a cura di), *Corpi incompiuti. Un viaggio nella danza di Roberto Zappalà*, Metaarte, Catania 2007.

Scritti d'artista

- Zappalà, Roberto, *Odisseo: il naufragio dell'accoglienza*, a cura di Nello Calabrò, L'Epos, Palermo 2011.

Zimmermann Susana (1932-2021)*Scritti d'artista*

- Zimmermann, Susana, *El laboratorio de danza y movimientocreativo*, Dunken, Buenos Aires 2018.

Studi storico-critici

- Bargiacchi, Enzo Gualtierio – Sacchetti, Rodolfo (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Titivillus, Corazzano (PI) 2017.
- Bartolucci, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.
- Belpoliti, Marco – Canova, Gianni – Chiodi, Stefano (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Fondazione La Triennale di Milano – Skira, Milano 2007.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977.
- Berlangieri, Maria Grazia, *Ritratto del regista da giovane. Mario Martone negli anni della postavanguardia 1977-1986*, Marsilio, Venezia 2024.

- Bertozzi, Donatella (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli, Milano 1980.
- Bertozzi, Donatella – Barbarini, Silvana, *New York. Nuova danza – new dance*, Di Giacomo, Roma 1982.
- Bevilacqua, Marta – Cioffi, Antonio – Poletti, Silvia, *The choreographic novel. Il racconto di un processo artistico e di un incontro umano*, Ephemeria, Macerata 2022.
- Bigé, Emma – Falcone, Francesca – Godfroy, Alice – Sini, Alessandra (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storie, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Piretti, Bologna 2021.
- Bocca, Giorgio, *I ballerini*, Vallecchi, Firenze 1960.
- Brunel, Lise, *Nouvelle danse française. Dix ans de chorégraphie, 1970-1980*, Albin Michel, Paris 1980.
- Cava, Adriana – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La danza Jazz. Storia, culture, tecniche*, Aracne, Roma 2015.
- Cervellati, Elena – Garzarella, Silvia (a cura di), *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, Dino Audino, Roma 2024.
- Cervellati, Elena – Taddeo, Giulia (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.
- Chinzari, Stefania – Ruffini, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma 2000.
- Conti, Lorenzo – Giovannelli, Maddalena – Serrazanetti, Francesca, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi, Milano 2019.
- D'Adamo, Ada, *Danzare il rito. "Le Sacre du Printemps" attraverso il Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2017.
- Di Tondo Ornella – Giannuzzi Immacolata – Torsello Sergio (a cura di), *Corpi danzanti: culture, tradizioni, identità. Atti delle Giornate di studio in memoria di Giorgio Di Lecce, Martignano, Parco Palmieri 14-16 settembre 2007*, Besa, Nardò (LE) 2009.
- Donati, Lorenzo – Oliva, Lucia – Doria, Agnese (a cura di), *Giovane danza d'autore. Azione e immaginazione da Cantieri a Anticorpi XL*, Anticorpi, Ravenna 2010.
- Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della Giornata di Studi Airdanza 2009*, Aracne, Roma 2013.
- Falcone, Francesca – Fusco, Mara, *Danza e metodo. La Scuola napoletana di Mara Fusco*, Gremese, Roma 1990.
- Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.
- Ferraresi, Roberta, *Leo De Berardinis fra seconda e terza vita. «La strage dei colpevoli» (Roma, 1982)*, Bonanno, Acireale (CT)-Roma 2019.
- Huang, Xiao, *Forme (形 xing) e visioni (象 xiang). La screendance tra Europa e Cina*, Mimesis, Milano 2024.
- Lanteri, Jacopo (a cura di), *Iperscene II*, Editoria&Spettacolo, Riano (RM) 2009.
- Lazzaretti, Antonella – Lucido, Sabrina – Viti, Elena, *Educando in danza. Un nuovo progetto per l'infanzia proposto dall'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023.
- Marcimino, Carla Maria, *Ambiente e società nell'evoluzione della danza siciliana*, Algra, Viagrande (CT) 2017.
- Margiotta, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, introduzione di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (PI) 2013.

- Monna, Marialisa, *Il corpo parlante. Viaggio nella danza del Novecento*, Galzerano, Castelnuovo Cilento (SA) 2001.
- Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Costa&Nolan, Ancona-Milano 1999.
- Nocilli, Cecilia – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa*, Aracne, Roma 2010.
- Ottolenghi, Vittoria – Rossi, Luigi – Tani, Gino – Testa, Alberto – Tozzi, Lorenzo (a cura di), *Il balletto nel Novecento*, ERI, Torino 1983.
- Palumbo, Carmen, *Fare danza a scuola. Per una pedagogia del corpo espressiva e creativa*, Anicia, Roma 2024.
- Paolini Merlo, Silvio (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie, Atti del Convegno di Studi indetto per il decimo anniversario della scomparsa di Liliana Merlo, Università degli Studi di Teramo, Facoltà di Scienze della Comunicazione, 17-18 ottobre 2012*, ABEditore, Milano 2016.
- Petruzzello, Mauro (a cura di), *Iperscene*, Editoria&Spettacolo, Riano (RM) 2007.
- Poesio, Gianandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006, Aracne, Roma 2008.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis, Milano 1997.
- Pontremoli, Alessandro – Ventura, Gerarda, *La danza, organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- Porcheddu, Andrea (a cura di), *Altri corpi / Nuove danze*, Cue Press, Bologna 2019.
- Porcile, Mario, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, a cura di Monica Corbellini, De Ferrari, Genova 1999.
- Privitera, Pietro, *Scatola scenica (immagini dal teatro-danza contemporaneo)*, Di Giacomo, Roma 1982.
- Rosenberg, Harold, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1977 (I ed. it. 1975; I ed. *The de-definition of art. Action art to pop to earthworks*, Horizons Press, New York 1972).
- Ruffini, Paolo (a cura di), *Ipercorno. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005.
- Ruffini, Paolo (a cura di), *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Edizioni interculturali, Roma 2004.
- Schiavoni Massimo, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Gwynplaine, Camerano (AN) 2011.
- Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne, Roma 2013.
- Senatore, Ambra, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Torino-Novara 2007.
- Sinisi, Silvana, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983.
- Testa, Alberto, *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Massimiliano Piretti, Bologna 2013.
- Tonelli, Anna, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1851-1996)*, FrancoAngeli, Milano 1998.
- Vaccarino, Elisa, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991.
- Vergine, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000 (I ed. *Il corpo come linguaggio (La "Body art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo, Milano 1974).

- Visone, Daniela, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, introduzione di Lorenzo Mango, Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (PI) 2010.
- Volli, Ugo, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

Riviste (numeri monografici e dossier)

- «Ballet international-Tanz aktuell», dossier *Nuova Italia*, n. 2, febbraio 1999, pp. 24-39.
- «Balletto. Rivista trimestrale di danza classica», numero monografico *La danza in Italia*, a cura di Adriaan H. Lujidjens, n. 9, febbraio 1960.
- «Biblioteca teatrale», numero monografico *Danza contemporanea italiana*, n. 40, ottobre-dicembre 1996.
- «Biblioteca teatrale», numero monografico *Memorie delle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, n. 101-103, gennaio-settembre 2012 [ma 2013].
- «Il Castello di Elsinore», numero monografico *Danza Danza Danza!*, n. 47, 2003.
- «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero monografico *Settanta! Fermenti e percorsi di innovazione nella danza italiana*, a cura di Elena Cervellati, Elena Randi, Giulia Taddeo, anno XV, numero 15, special issue, luglio 2023.
- «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015.
- «La danza italiana», numero monografico *1900-1950. Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, n. 2, 1999.
- «Hystrio», dossier *La danza nella nuova Europa*, a cura di Andrea Nanni e Silvia Bottirolì, anno XXI, n. 1, 2008, pp. 26-59.
- «Nouvelles de danse info», dossier *La danse dans l'Italie de Berlusconi*, a cura di Carla Bottiglieri, n. 24, 2003.
- «Prove di drammaturgia», numero monografico *Altri anni Settanta. Luoghi e figure di un teatro irregolare*, anno VIII, n. 1, luglio 2002.
- «Recherches en danse», numero monografico *Panorama de la recherche en danse en France et en Italie*, n. 1, 2014, pp. 1-11.
- «Lo straniero. Arte, cultura, scienza, società», dossier *La danza, la più impopolare delle arti*, a cura di Andrea Nanni e Rodolfo Sacchettini, anno X, n. 73, luglio 2006, pp. 78-104.
- «Teatro in Europa», numero monografico *Teatrodanza*, n. 7, 1990.

Sguardi

- D'Amico, Fedele, *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, Olschki, Firenze 2012.
- Ottolenghi, Vittoria, *I casi della danza*, a cura di Paola Calvetti, Di Giacomo, Roma 1981.
- Ottolenghi, Vittoria, *D come danza. Storia, cronache, battaglie e piaceri*, Di Giacomo, Roma 2000.
- Ottolenghi, Vittoria, *La danza. Tersicore adorata*, Excelsior 1881, Milano 2008.
- Ottolenghi, Vittoria, *Mi è caduta la danza nel piatto*, Croce Libreria, Roma 2008.
- Tozzi, Lorenzo, *Tempo di danza (1978-2003)*, a cura di Maria Cristina Buttà, Gremese, Roma 2004.

Luoghi

- Acca, Fabio – Lanteri, Jacopo (a cura di), *Cantieri extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia, 1995-2010*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2011.
- ADEP – Associazione Danza Esercizio e Promozione, *La danza è possibile. Il sistema della distribuzione e promozione della danza in Italia*, Affinità elettive, Ancona 2020.
- Arruga, Lorenzo, *La Scala*, Electa, Milano 1975.
- Barbero, Luca Massimo – Pola, Francesca (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, MACRO-Electa, Roma-Milano 2010.
- Camponero, Francesca, *Stelle della danza sotto il cielo di Nervi. Il Festival Internazionale del balletto raccontato dai protagonisti*, Cordero, Genova 2017.
- Carosi, Massimo (a cura di), *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2011.
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Spazi per la danza contemporanea*, ETI – Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2009.
- De Lucia, Rosalba, *Alberto Testa. Positano e la danza*, a cura di Lorena Coppola, Fondazione Léonide Massine, Napoli 2012.
- Gatti, Carlo, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Ricordi, Milano 1964.
- *Italia danza. Reggio Emilia Festival '91, 22-29 settembre*, Centro Regionale della Danza Reggio Emilia, [Reggio Emilia] 1991.
- Mazzaglia, Rossella, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena 2012.
- Mazzaglia, Rossella – Paltrinieri, Roberta – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione dei giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano 2024.
- Natale, Mario (a cura di), *Festival dei due mondi, 1958-1978, Gli spettacoli, gli autori, i partecipanti*, Arti Grafiche Panetto e Petrelli, Spoleto (PG) [s.d.].
- *La performance oggi. Settimana internazionale della performance, Bologna, 1-6 giugno 1977*, Galleria comunale d'arte moderna-Altro/La Nuova Foglio, Bologna-Pollenza-Macerata 1978.
- Persanti, Gianni (a cura di), *Ballo è bello. Programmi, recensioni e aneddoti del "Festival di Comacchio" diretto da Vittoria Ottolenghi e Leonetta Bentivoglio*, La Carmelina, Ferrara 2023.
- Rizzo, Tiziano (a cura di), *Danza, Incontri internazionali della danza, Venezia 14 giugno-6 luglio 1975*, Stamperia di Venezia, Venezia [1975].
- Rossi, Luigi, *Il ballo alla Scala. 1778-1970*, Edizioni della Scala, Milano 1972.
- Sancin, Pier Paolo, *Storia del ballo a Trieste (1350-1920)*, Luglio, Trieste 2009.
- Taddeo, Giulia, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I Libri di Emil, Bologna 2020.
- Testa, Alberto, *La danza a Spoleto. Cinquantatre festival di coreografie (1958-2010). Le immagini di una grande avventura*, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, Spoleto (PG) [2010].
- Testa, Alberto (a cura di), *Due secoli di ballo alla Scala (1778-1975)*, Museo Teatrale alla Scala, Milano 1975.
- Tintori, Giampiero, *La Scala*, Nuove Edizioni Milano, Milano 1966.
- Tomassini, Stefano, *Choreographic collision. Studio e ricerca coreografica a Venezia 2007|2010*, Marsilio, Venezia 2011.
- Volli, Ugo, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto (TN) 2001.

Cataloghi di mostre e libri fotografici

- Buccafusca, Alessio, *Alessio Buccafusca. Trent'anni di foto di danza*, a cura di Lorena Coppola, Fondazione Léonide Massine, Napoli 2007.
- Buccafusca, Alessio – Chiappani Rodichevski, Gloria – Ottolenghi, Vittoria, *L'effimero in posa*, a cura di Lorena Coppola, Fondazione Léonide Massine, Napoli 2008.
- Fonti, Daniela (a cura di), *Gino Severini. La Danza 1909-1916*, catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 26 maggio-28 ottobre 2001, Skira, Ginevra-Milano 2001.
- Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di), *Automi, marionette e ballerine nel teatro d'avanguardia. Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham*, Skira, Milano 2000.
- Veroli, Patrizia, *Passo dopo passo. Walter Toscanini e la danza italiana*, catalogo della mostra, Studioidea, [s.l., ma Monterotondo (RM)] 2012.
- Veroli, Patrizia – Margoni Tortora, Daniela, *Le stagioni musicali del Teatro delle Arti. Bozzetti e figurini inediti della Collezione Gianfranco d'Ayala*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009.

Reference

Storie della danza

- Basso, Giovanni (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del balletto*), UTET, Torino 1995.
- Burt, Ramsey, *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Calendoli, Giovanni, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano 1985.
- Carrieri, Raffaele, *La danza in Italia 1900-1950*, Domus, Milano 1946.
- Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- Cervellati, Elena, *Storia della danza*, Pearson, Torino 2020.
- D'Aronco, Gianfranco, *Storia della danza popolare e d'arte, con particolare riferimento all'Italia*, Casa Editrice Leo Olshki, Firenze 1962.
- Gatti, Guido Maria (a cura di), *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Carlo Bestetti, Roma 1954.
- Masella, Aldo, *Storia della danza*, Tuttodanza, Novara 1998.
- Pasi, Mario, *La danza e il balletto*, Ricordi, Milano 1983.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza*, Le Lettere, Firenze 2003.
- Regner, Otto Friedrich, *Il libro del balletto*, Sansoni, Firenze 1960 (I ed. *Das Balletbuch*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1956).
- Rossi, Luigi, *Storia del balletto*, Nuove Edizioni, Milano 1967.
- Sachs, Curt, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Sasportes, José, *La scoperta del corpo: percorsi della danza del Novecento*, De Donato, Bari-Roma 1988.

- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.
- Sinisi, Silvana, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Carocci, Roma 2005.
- Sorell, Walter, *Storia della danza*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Tani, Gino, *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico*, Nuova Pratiche, Parma 1995.
- Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Olschki, Firenze 1983, 3 voll.
- Testa, Alberto, *Discorso sulla danza e sul balletto*, Trevi, Roma 1970.
- Testa, Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1988.

Repertori

- Brinati, Duccio – Milo, Francesco, *Annuario della danza 2006-2007*, Gremese, Roma 2006.
- Brinati, Duccio – Milo, Francesco, *Il libro della danza 2008*, Gremese, Roma 2008.
- Bucci, Anita – Lo Iacono, Concetta (a cura di), *Annuario italiano della danza*, CIDIM, Roma 1996.
- Delfini, Laura (a cura di), *Coreografie contemporanee*, CIDIM, Roma 1996.
- *In punta di piedi. La danza italiana oggi*, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Fondazione Romaeuropa Arte e Cultura, Roma 1995.
- Porticelli, Franca (a cura di), *La cultura coreica nel Fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, LIM, Lucca 2016.

Abstracts

Cecilia Nocilli*

Teoria musicale e prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: una nuova lettura

Dicembre 2025, pp. 11-34

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23608>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Presso la corte estense di Ferrara, Domenico da Piacenza (ca. 1410-ca. 1477) si afferma come capostipite della trattatistica coreica del Quattrocento. Un'analisi approfondita del *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (ca. 1454) mostra come il piacentino abbia interpretato, trasformato e applicato il sistema mensurale coevo alle misure o tempi della danza (*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*), in stretta relazione con il movimento del corpo. In questa prospettiva, il segno mensurale e la proporzione musicale non vengono considerati elementi astratti o indecifrabili, proposti da un trattatista estraneo al mensuralismo, bensì concetti fondamentali per comprendere una nuova relazione tra musica e danza, intesa piuttosto come rapporto tra segno mensurale e proporzione coreica, come Domenico da Piacenza sottolinea ripetutamente nel suo trattato. A sostegno di tale lettura, l'analisi prende in esame i balli *Iupiter* e *La fia Guielmina* attraverso lo studio e la collazione delle rispettive fonti, al fine di verificare in modo puntuale l'effettiva applicazione dei principi teorici formulati nel trattato.

At the Este court in Ferrara, Domenico da Piacenza (ca. 1410-ca. 1477) appears as the founder of the fifteenth-century dance treatise tradition. A close analysis of *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (ca. 1454) reveals how the author interpreted, transformed, and applied the contemporary mensural system to the *misure* or *tempi* of dance (*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*), closely integrating it with bodily movement. From this perspective, the mensural sign and musical proportion are not abstract or indecipherable elements proposed by a theorist detached from mensural practice, but essential tools for understanding a renewed relationship between music and dance - conceived as the interaction between mensural sign and choreic proportion, as Domenico da Piacenza repeatedly emphasizes in the treatise. Supporting this interpretation, the analysis focuses on the *balli Iupiter* and *La fia Guielmina*, studied and collated from their respective sources, in order to verify in detail the practical application of the theoretical principles outlined in the treatise.

* Università di Granada.

Gloria Giordano*, Gabriele Miracle**

Un ballo «colle Nacchere». Tracce nella pratica coreutica italiana, spagnola e francese di corte e di teatro tra Sei e Settecento

Dicembre 2025, pp. 35-64

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23609>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Nacchere o naccare e castagnette o castagnole sono termini che nei documenti archivistici e librettistici italiani tra Sei e Settecento mostrano una certa intercambiabilità, senza che ne siano evidenziate particolari differenze organologiche. A fronte di una corposa mole di fonti di diversa natura, che ne testimoniano l'utilizzo nel ballo teatrale e con buone probabilità anche nella lezione di ballo, i trattati, persino quelli spagnoli, fatta eccezione per la *Chorégraphie* di Raoul-Auger Feuillet, non riportano esempi ritmici, tantomeno associati ai passi. Il saggio si sofferma sulla lettura di alcuni esempi iconografici e musicali e propone un focus sulla situazione italiana, da cui emerge: una pratica nella danza maschile e femminile e la presenza in balli afferenti alla tecnica italiana, spagnola e francese, non solo di origine iberica, o danzati "alla spagnola" o che rappresentino necessariamente la Spagna. Lo studio è completato dall'analisi degli esempi musicali riportati da Feuillet e della pagina del *Couplet de Folie d'Espagne*, riassuntiva degli elementi della notazione.

Nacchere or *naccare* and *castagnette* or *castagnole* are terms that appear interchangeably in Italian archival and libretto documents from the 17th and 18th centuries, without any particular organological differences being highlighted. Despite a wealth of sources of various kinds, which testify to their use in theatrical dance and, in all likelihood, also in dance lessons, treatises, even Spanish ones, with the exception of Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie*, do not report rhythmic examples, much less associated with steps. The essay focuses on the interpretation of some iconographic and musical examples and proposes a focus on the Italian situation, from which the following emerges: a practice in male and female dance and the presence in dances related to Italian, Spanish, and French technique, not only of Hispanic origin, or danced "alla spagnola" or necessarily representing Spain. The study is completed by an analysis of the musical examples reported by Feuillet and the page of the *Couplet de Folie d'Espagne*, which summarizes the elements of notation.

* Accademia Nazionale di Danza, Roma.

** Ricercatore indipendente.

Stefania Onesti*

«Je lui dictois par les gestes, et elle écrivoit»: riflessioni per uno studio sul rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del Settecento

Dicembre 2025, pp. 65-89

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23610>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Il contributo indaga il rapporto tra danza e musica nel ballo pantomimo del secondo Settecento, mettendo in dialogo riflessione teorica e analisi delle fonti. Dopo una ricognizione critica degli studi, l'articolo si concentra sul pensiero di Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, per i quali la musica svolge una funzione essenziale, concorrendo all'intelligibilità dell'azione e all'espressione delle passioni. Un caso di studio italiano, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* (1792), consente di osservare le modalità concrete di interazione tra musica e pantomima, aprendo a prospettive di ricerca interdisciplinare. In chiusura, il saggio propone una prima ricognizione dello stato delle fonti musicali per il ballo pantomimo, evidenziandone potenzialità e prospettive di ricerca.

The article investigates the relationship between dance and music in eighteenth-century pantomime ballet, bringing into dialogue theoretical reflection and source analysis. After reviewing existing scholarship, it focuses on the ideas of Gasparo Angiolini and Jean-Georges Noverre, for whom music plays an essential role, contributing to both narrative intelligibility and the expression of passions. An Italian case study, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide* (1792), allows for an examination of the concrete interaction between music and pantomime, highlighting the collaborative nature of choreographic and musical creation. The essay concludes with an overview of the current state of musical sources for pantomime ballet, outlining future research directions.

* Università di Siena.

Inés Turmo Moreno*

Music of Pantomime Ballets in Spain (1787-1799)

Dicembre 2025, pp. 91-118

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23611>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

The rise of pantomime ballet in Spain took place during the last decade of the 18th century at the Caños del Peral theatre in Madrid. This theatre and its dance company were directed by the Italian Domenico Rossi, trained at the theatre of San Carlo in Naples and at the court of Vienna under the tutelage of Gasparo Angiolini. In the National Library of Spain there is a valuable musical source entitled *Airs de Ballet*, which consists in a collection of music from choreographic works dating from the end of the 18th century, undoubtedly of Italian origin. This work contains different musical pieces, including parts of the ballet *Des Jeux Amoureux* and the ballet *La Caccia di Enrico IV*. The choreo-musical analysis of *Airs de ballet* and other musical scores located in Spain opens up new perspectives for the investigation of pantomime ballet in Spain and its relationship with the choreographic style in Italy.

L'ascesa del balletto pantomimico in Spagna avvenne nell'ultimo decennio del XVIII secolo al teatro Los Caños del Peral di Madrid. Questo teatro e la sua compagnia di danza erano diretti dall'italiano Domenico Rossi, formatosi al teatro San Carlo di Napoli e alla corte di Vienna sotto la guida di Gasparo Angiolini. Nella Biblioteca Nazionale di Spagna è conservata una importante fonte musicale intitolata *Airs de Ballet*, che consiste in una raccolta di musiche tratte da opere coreografiche risalenti alla fine del XVIII secolo, senza dubbio di origine italiana. Quest'opera contiene diversi brani musicali, tra cui parti del balletto *Des Jeux Amoureux* e del balletto *La Caccia di Enrico IV*. L'analisi coreo-musicale di *Airs de ballet* e di altre partiture musicali conservate in Spagna apre nuove prospettive per lo studio del balletto pantomimico in Spagna e del suo rapporto con lo stile coreografico italiano.

* Università di Castilla-La Mancha.

Aurèlia Pessarrodona*

Vienna Before Madrid? Rethinking the Origins of the *seguidillas boleras* Through Martín y Soler's "Una cosa rara"

Dicembre 2025, pp. 119-144

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23612>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

This article reconsiders the origins and early dissemination of the *seguidillas boleras* by examining their possible presence in Vicente Martín y Soler's *Una cosa rara* (Vienna, 1786). Although often understood as stereotyped musical markers of "Spanishness" in late eighteenth-century European opera, the *seguidillas* included in Martín y Soler's works have not been systematically evaluated in relation to contemporary Spanish practices. A key piece of evidence – a 1790 *Diario de Madrid* review referring to the *seguidillas boleras* sung in *La cosa rara* during its Madrid performances – suggests that local audiences identified in this Viennese finale a fashionable genre that had only recently gained prominence on the city's stages.

Questo articolo riconsidera le origini e la prima diffusione delle *seguidillas boleras* esaminando la loro possibile presenza in *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler (Vienna, 1786). Sebbene spesso considerate come marcatori musicali stereotipati della "spagnolità" nell'opera europea della fine del XVIII secolo, le *seguidillas* incluse nelle opere di Martín y Soler non sono state valutate sistematicamente in relazione alle pratiche spagnole contemporanee. Una prova chiave – una recensione del *Diario de Madrid* del 1790 che fa riferimento alle *seguidillas boleras* cantate in *La cosa rara* durante le rappresentazioni a Madrid – suggerisce che il pubblico locale riconoscesse in questo finale viennese un genere alla moda che aveva recentemente acquisito rilievo sui palcoscenici cittadini.

* Universitat Autònoma de Barcelona.

Elena Randi*

Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico

Dicembre 2025, pp. 145-163

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23613>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Elena Randi descrive anzitutto l'edizione critica coreica da lei concepita. Si sofferma quindi sulla problematica relativa al modo di connettere il testo musicale al testo coreico in due notazioni di danza ottocentesche: la Stepanov e la Justamant, entrambe utilizzate per trascrivere parecchi dei capolavori del balletto cosiddetto di repertorio e sulla base delle quali si articolano le edizioni critiche che il gruppo di ricerca in Filologia della Danza sta concretamente realizzando.

Elena Randi begins by describing the dance critical edition she conceived. She then focuses on the problem of how to connect the musical text to the choreographic text in two nineteenth-century dance notations: Stepanov and Justamant, both used to transcribe several of the masterpieces of the ballet repertoire. The Dance Philology research group is currently producing some critical editions based on these dance notations.

* Università di Bologna.

Matilda Ann Butkas Ertz*

Aspects of Style, Gesture, Form, and Culture in the Music of Nineteenth-century Ballets

Dicembre 2025, pp. 165-186

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23614>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

This article outlines some methods and findings from interdisciplinary scholarship of ballet music in the nineteenth-century, from the perspective of music and musicology. The intention is to summon scholarly interest as well as elucidate beyond the small audience of dance and music scholars for whom this work is already important. This essay connects the many individual threads of Ertz's research projects together for the first time, placing this work alongside that of other dance-music scholars (whose valuable work occupies much space in the notes). Select works from Italian, Danish, and French theaters are discussed as examples of European theatrical dance music's gestural style and musical approach, alongside its placement in a wider dance-music history.

Questo articolo delinea alcuni metodi e risultati della ricerca interdisciplinare sulla musica per il balletto del XIX secolo, dal punto di vista della musica e della musicologia. L'intento è di suscitare l'interesse degli studiosi e di chiarire alcuni aspetti al di là della ristretta cerchia di studiosi di danza e musica per i quali questo lavoro è già importante. Questo saggio collega per la prima volta i numerosi filoni della ricerca dell'autrice, affiancando questo lavoro a quello di altri studiosi di musica per danza (il cui prezioso lavoro occupa molto spazio nelle note). Alcune opere teatrali italiane, danesi e francesi vengono discusse come esempi dello stile gestuale e dell'approccio musicale della musica teatrale europea, insieme alla sua collocazione in una più ampia storia della musica per danza.

* Università di Louisville.

Monica Castellani*

“Come... non si diventa coreografi”. Cronache del debutto di Nives Poli come coreografa della “Danza di Agave”

Dicembre 2025, pp. 187-205

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23615>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Nella stagione 1937-38, il cartellone della Scala recava come novità assoluta l'opera *Proserpina* su libretto di Sem Benelli e musica di Renzo Bianchi. Nell'opera vi era un personaggio muto, Agave, che doveva commentare con una danza vertiginosa (riuscitissima pagina musicale) il canto di Proserpina. La giovane Nives Poli (Isola d'Istria 1915 – Firenze 1999), interpreterà il ruolo di Agave, ma la stessa sera debutterà anche come coreografa rimanendo però nell'anonimato. Il successo ottenuto fu l'inizio di una promettente carriera. Nel presente saggio verranno riportati in luce alcuni documenti del tempo che testimoniano il debutto di Nives Poli come coreografa, importante tassello che si aggiunge alla sua biografia, e le principali caratteristiche musicali de *La danza di Agave*.

In the 1937-38 season, the Scala program featured the opera *Proserpina* with a libretto by Sem Benelli and music by Renzo Bianchi as an absolute novelty. The opera featured a mute character, Agave, who had to comment on Proserpina's singing with a dizzying dance (a very successful musical page). The young Nives Poli (Isola d'Istria 1915 – Florence 1999) played the role of Agave, but on the same evening she also made her debut as a choreographer, although she remained anonymous. The success achieved was the beginning of a promising career. This essay will bring to light some documents from the time that testify to Nives Poli's debut as a choreographer, an important piece that is added to her biography, and the main musical characteristics of *La danza di Agave*.

* Conservatorio di Musica “F.A. Bonporti” di Trento.

Simone Marino*

Corpo e gesto nella musica contemporanea: dal teatro strumentale alle applicazioni digitali

Dicembre 2025, pp. 207-219

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23616>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Questo articolo esamina l'evoluzione del ruolo del corpo e del gesto dell'esecutore nella musica d'arte, dall'avanguardia del primo Novecento fino alle pratiche contemporanee. Viene messo in evidenza come compositori e interpreti abbiano progressivamente trasformato il corpo da mezzo neutro a agente attivo dell'espressione musicale. Gli esperimenti pionieristici di figure come John Cage e Mauricio Kagel hanno sfumato il confine tra musica da concerto e teatro, dando origine al teatro strumentale, in cui le azioni fisiche e gli elementi visivi diventano parte integrante della composizione e dell'esecuzione. Compositori successivi – come Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Georges Aperghis, Vinko Globokar e Sofija Gubajdulina – hanno ampliato questo paradigma integrando coreografie corporee, tecniche vocali estese e gesti teatrali all'interno delle opere musicali, fondendo suono e visione in un linguaggio artistico unificato. L'articolo colloca tali sviluppi entro una cornice teorica di *embodiment* e sonorità gestuale, sottolineando come il significato musicale scaturisca sempre più dalle azioni corporee dell'interprete tanto quanto dal suono stesso.

This article examines the evolving role of the performer's body and gesture in art music from the early 20th century avant-garde to today's contemporary practices. It highlights how composers and performers progressively transformed the body from a neutral medium into an active agent of musical expression. Pioneering experiments by figures like John Cage and Mauricio Kagel blurred the boundary between concert music and theater, giving rise to instrumental theater wherein physical actions and visual elements became integral to composition and performance. Subsequent composers – such as Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Georges Aperghis, Vinko Globokar and Sofija Gubajdulina – expanded this paradigm by integrating corporeal choreography, extended vocal techniques, and theatrical gestures into musical works, effectively merging sound and sight into a unified artistic language. The article situates these developments within a theoretical framework of “embodiment” and gestural sonority, emphasizing that musical meaning increasingly arises from the performer's embodied actions as much as from sound.

* Conservatorio “G. Donizetti” di Bergamo.

Rita Maria Fabris*

Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville

Dicembre 2025, pp. 223-243

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23617>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

A partire da una breve ricognizione del patrimonio coreico e teatrale dell'artista danese August Bournonville (1805-1879), l'articolo affronta gli approcci alla ricostruzione su carta delle coreografie bournonvilliane, pubblicati fino ad oggi, e introduce una metodologia di ricerca storica e analitica nell'ambito della filologia della danza. Spunti importanti provengono dalla proposta di Knud Arne Jürgensen di collazionare diverse partiture coreiche, qualora esistano, di Bournonville e di suoi allievi. Attraverso l'analisi di due notazioni mimiche e coreiche relative al balletto *La Son-nambula* (1829), messo in scena da Bournonville a Copenaghen dopo averlo danzato a Parigi, si presenta la metodologia, le fonti e gli strumenti utili all'elaborazione di una edizione critica coreica.

Starting with a brief overview of the choreographic and theatrical heritage of Danish artist August Bournonville (1805-1879), the article deals with approaches to the reconstruction on paper of Bournonville's choreographies published to date and introduces a historical and analytical research methodology in the field of dance philology. Important insights come from Knud Arne Jürgensen's proposal to collate several choreographic scores, where they exist, by Bournonville and his students. Through the analysis of two mimic and choreographic notations relating to the ballet *The Sleepwalker* (1829), staged by Bournonville in Copenhagen after dancing it in Paris, the methodology, sources and tools useful for the development of a dance critical edition are presented.

* Università di Bologna.

Roberto Calabretto*

«Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto...». Pasolini e la danza

Dicembre 2025, pp. 245-264

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23618>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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 danza rappresenta un vero e proprio baricentro della poetica di Pier Paolo Pasolini. Le pagine della narrativa, alcuni adagi poetici e, soprattutto, la filmografia sono letteralmente attraversate da situazioni danzanti che costituiscono una cifra di primissimo piano dello stile del regista-poeta. Ma Pasolini stesso è stato un corpo danzante, in particolar modo negli anni della sua primavera friulana. A lui molti coreografi, di diversa formazione, hanno così dedicato balletti prendendo spunto dai suoi film o dalla sua stessa persona.

Dance represents a true centre of gravity in Pier Paolo Pasolini's poetics. His narrative works, selected poetic texts, and above all his filmography are deeply permeated by dancing situations that constitute a defining feature of the director-poet's style. Pasolini himself was also a dancing body, particularly during his early years in Friuli. This aspect has inspired many choreographers from diverse backgrounds to dedicate ballets to him, drawing inspiration from his films or from his very persona.

* Università di Udine.

Éden Peretta*

L'atlante e la danza: percorsi di una ricerca coreo-drammaturgica tra il butoh di Hijikata e la filosofia delle immagini

Dicembre 2025, pp. 265-286

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23619>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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 ricerca al centro di questo saggio è iniziata nel 2018 e ha gradualmente acquisito spessore man mano che i processi creativi che la fondano venivano aggiornati in vari contesti pedagogici e artistici. La proposta metodologica di creazione coreo-drammaturgica a cui si è giunti si basa su un uso critico e negativo delle immagini, ovvero sulla destabilizzazione delle forme e sulla decostruzione delle loro "figurabilità", piuttosto che sulla loro affermazione in una prospettiva mimetica. La ricerca ha avuto come spunti iniziali la poetica e le procedure utilizzate dal creatore della danza butoh, Tatsumi Hijikata, e le loro potenziali intersezioni con l'universo della filosofia dell'immagine, in particolare con i contributi del filosofo Georges Didi-Huberman e il suo dialogo con le opere di Aby Warburg e Georges Bataille. L'obiettivo di questo articolo è, quindi, quello di presentare alcuni dei principi concettuali di questa metodologia, nonché di riportare alcune esperienze creative pratiche in cui quello che ho definito "atlante coreo-drammaturgico" è stato applicato e declinato in forme più complesse negli ultimi anni, sia nell'ambito dei corsi di laurea e post-laurea che ho tenuto sia nel processo creativo del gruppo di ricerca artistica universitaria che coordino.

The research at the heart of this essay began in 2018 and gradually gained depth as the creative processes underlying it were updated in various pedagogical and artistic contexts. The methodological proposal for choreographic-dramaturgical creation that was arrived at is based on a critical and negative use of images, i.e. on the destabilisation of their forms and the deconstruction of their "figurability", rather than on their affirmation in a mimetic perspective. The research was initially inspired by the poetics and procedures used by the creator of butoh dance, Tatsumi Hijikata, and their potential intersections with the universe of image philosophy, in particular with the contributions of philosopher Georges Didi-Huberman and his dialogue with the works of Aby Warburg and Georges Bataille. The aim of this article is, therefore, to present some of the conceptual principles of this methodology, as well as to report on some practical creative experiences in which what I have defined as the "choreo-dramaturgical atlas" has been applied and developed in more complex forms in recent years, both in the undergraduate and post-graduate courses I have taught and in the creative process of the university artistic research group I coordinate.

* Universidade Federal de Ouro Preto.