

«ARTE PARA APRENDER A DANÇAR COMPUESTO
POR CESAR NEGRI MILANES» (MADRID 1630):
TRADUZIONE E TRADIZIONE COREICO-MUSICALE
NELLA SPAGNA DEL XVII SECOLO

Cecilia Nocilli

I. INTRODUZIONE

Le tracce del corpo danzante, presenti nei trattati a stampa e nei manoscritti coreici del XVII secolo, costituiscono degli elementi di ricerca pertinenti per la conoscenza della costruzione stilistica, estetica e retorica della danza. Questo studio ha per oggetto la disamina dei linguaggi tecnici e corporei della danza seicentesca di due tradizioni e culture diverse attraverso il manoscritto *Arte para aprender a dançar* (Madrid, 1630)¹, traduzione spagnola del trattato di Cesare Negri (1535 circa - 1605 circa), *Le gratie d'amore* (Milano, 1602)². Dato che in Spagna la trasmissione delle fonti coreiche ha spesso subito un confuso trattamento archivistico e di catalogazione³, occorre prima contestualizzare i documenti spagnoli conservati, e coevi alla traduzione del trattato di Cesare Negri, per poi inquadrare la loro corretta collocazione. L'esame paleografico e codicologico di dette fonti ispaniche del XVII secolo getta, infatti, una nuova luce su alcuni aspetti essenziali, senza i quali ogni tipologia analitica sarebbe vana.

¹ BNF, Département des manuscrits, esp. 352, *Arte para aprender a dançar, compuesto por Cesar Negri, milanese. Traducido en castellano por mandado del Exmo Señor Conde Duque de St. Lucar. Dirigido al principe de España, Don Baltasar Carlos, nuestro señor. En Madrid, año de MDCXXX.*

² C. Negri, *Le gratie d'amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati*, Milano, Eredi Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, 1602. Véronique Daniels sta approntando l'edizione delle musiche del trattato di Negri in uno studio di futura pubblicazione.

³ Nello studio condotto sul manoscritto di Cervera, ho potuto far luce sugli errori di trasmissione subiti dai manoscritti coreici spagnoli del XV e XVI secolo. C. Nocilli, *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona, Amalgama, 2013; cfr. Ead., *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino, UTET Università, 2011.

2. LA TRASMISSIONE DELLE FONTI COREICHE SPAGNOLE NEL XVII SECOLO

La trattatistica della danza in Spagna si inaugura con la pubblicazione, nel 1642, del trattato *Discursos sobre el arte del dançado* di Juan Esquivel Navarro⁴. Il volume di Esquivel è una fonte preziosa per l'informazione offerta sull'ambiente accademico di Siviglia, sull'organizzazione delle scuole di danza, sui maestri di maggiore spicco – contemporanei e precedenti al suo maestro Antonio de Almenda (†1654) –, nonché per la descrizione dei ventotto passi dello stile di danza spagnola del xvii secolo⁵. Il trattato non contiene, tuttavia, le coreografie del repertorio consigliato ai discepoli sivigliani del periodo. Esquivel descrive solo le entrate della *pavana*, della *gallarda* (in forma concisa) e del *villano*, ma senza la loro musica. Invece, la sola fonte del xvii secolo comprendente unicamente coreografie è il manoscritto conservato presso la Biblioteca Nacional de España (BNE), *Libro de danzar* (mss 17718) di Juan Antonio Jaque, composto da Don Baltasar de Rojas Pantoja, senza data, e anch'esso senza notazione musicale⁶.

La confusione nella catalogazione di questa fonte ha origine nel fatto che la Biblioteca Nacional de España conserva altri due manoscritti ottocenteschi con lo stesso titolo, il che ha favorito diverse interpretazioni errate⁷:

⁴ J. de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642; L. Matluck Brooks, *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain. Juan de Esquivel Navarro and His World*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 2003.

⁵ Non sono passi di danza, ma indicazioni di stile, i capitoli di Esquivel intitolati: «Con que pie se comienzan las Danzas» (*Con quale piede iniziare le danze*) e «Compostura de cuerpo» (*Compostezza del corpo*).

⁶ BNE, MS 17718, *Libro de Danzar de Don Baltasar de Rojas Pantoja. Compuesto por el Mtro. Juan Antonio Jaque*, [1680-1695ca.]. Sulla figura di Baltasar de Rojas Pantoja cfr. il ms. conservato a Madrid, Real Academia de la Historia, Colección de Salazar y Castro, 9/323, f. 34, *Genealogía de Baltasar de Rojas Pantoja y Sosa, capitán de Infantería, natural de Argés (Toledo), presentada para su ingreso en la Orden de Santiago en 1672* (<http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=55610>). J.L. Barrio Moya, *La librería de Don Baltasar de Rojas Pantoja, regidor de Toledo y primer marqués de Valcerrada* (1731), «*Anales toledanos*», 31, 1994, pp. 189-202.

⁷ Riporto unicamente le informazioni delle schede della BNE più utili a questo studio:

1. mss/18580/5 <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=UuaX8foM3p/BNMADRID/238390511/9>;
2. mss/14059/15 <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=6GEGWz8RUt/BNMADRID/54640528/123>;

3. mss/17718 <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=eatjUbQgl7/BNMADRID/210150562/9#ejemplares>.

1.
mss/18580/5
Autor Jaque, Juan Antonio
Título Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque
Publicación siglo XIX
Nota general V.a. Mss/17718; y el Mss/14059/15, copia de Francisco Asenjo Barbieri
Descripción física 77 h.; 21 x 16 cm
Nota de procedencia Pascual de Gayangos

2.
mss/14059/15
Autor Jaque, Juan Antonio
Título Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque
Publicación 1881
Nota general V.a. Mss/17718 y Mss/18580/5
Área de publicación Copia y notas, realizadas en junio y julio de 1881 por Barbieri, de un mss con letra de finales del s. XVII en poder de Pascual de Gayangos, que procedía de la Biblioteca de Valentín Carderera
Descripción física 39 h.; 21 x 16 cm
Nota de procedencia Francisco Asenjo Barbieri

3.
mss/17718
Autor Jaque, Juan Antonio
Título Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque
Publicación siglo XVII
Nota general V.a. Mss/14059/15, copia de Francisco Asenjo Barbieri y el Mss/18580/5
Nota general Según Barbieri, procede de la Biblioteca de Valentín Carderera
Descripción física II, 58 h.; 21 x 16 cm
Nota de procedencia Pascual de Gayangos

Il musicologo e compositore Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) e lo storico Pascual de Gayangos (1809-1897) sono stati due noti eruditi spagnoli del XIX secolo che hanno recuperato il patrimonio spagnolo attraverso il collezionismo e la trascrizione dei manoscritti del passato. Il terzo manoscritto dell'elenco, recante la segnatura mss/14059/15 e copiato in un secondo momento da Barbieri, appartenne a Valentín Carderera (1796-1880), collezionista e artista dell'Ottocento che vendette alla Biblioteca Nacional la maggior par-

te della sua collezione per finanziare la pubblicazione della *Iconografía Española* (1855-1864), una raccolta monumentale di disegni.

La trascrizione moderna del manoscritto di Jaque apparve in un articolo del 1950 a opera del musicologo José Subirá che illustrò la problematica delle copie ottocentesche prodotte da Barbieri e Gayangos⁸. La trascrizione di Subirá è infatti una collazione di esse che mette in risalto quella più accurata e scrupolosa di Barbieri. Subirá, tuttavia, non accenna al manoscritto 17718 del XVII secolo, affermando persino che la Biblioteca Nacional non era in possesso del codice originale da dove derivano le due copie citate⁹. Probabilmente, in questo periodo, il manoscritto 17718 era disperso o ancora da catalogare. In ogni caso, è sorprendente che a oggi non sia stata ancora condotta un'analisi paleografico-filologica sul manoscritto 17718 del XVII secolo.

La copia di Barbieri (mss 14059/15) è la trascrizione diplomatica del suddetto mss 17718. Riporta tutti gli errori riscontrati nel manoscritto seicentesco tramite il medesimo tratto punteggiato intorno alle parole o alle frasi errate. Barbieri stesso copia il codice, non così Gayangos (mss/18580/5) che dà l'incarico a un'altra persona, che ha attuato una modernizzazione della scrittura originale («vuelta» per «buelta», «encaje» per «encaxe», «pasos» per «passos», «hasta» per «asta» ecc.) e indica tra parentesi qualche errore di trascrizione¹⁰. I

⁸ J. Subirá, «Libro de danzar», de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (s. XVII), in «Anuario Musical», 5, 1950, pp. 190-198.

⁹ Subirá, «Libro de danzar», cit., p. 190. Nella mostra sui manoscritti di danza appartenenti alla Biblioteca Nacional de España, allestita dall'8 marzo all'8 maggio 2011, *De la gallarda al vals: libros de danza en la BNE*, nelle schede dei volumi in esposizione si dichiarava che l'originale del *Libro de danzar* di D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque era andato perduto, nonostante la rassegna fosse dedicata al manoscritto di Jaque del XVII secolo. Coordinatore della mostra era Carlos José Gosálvez Lara, che, in una sua precedente pubblicazione, non citava il ms. in questione: C.J. Gosálvez Lara, *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura - Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987. Nei suoi studi, María José Ruiz Mayordomo attesta la presenza dell'originale del ms. nella Biblioteca Nacional de España, senza offrire, in ogni caso, alcun chiarimento sulla problematica archivistica o codicologica dello stesso: M.J. Ruiz Mayordomo, *La danza storica in Spagna: fonti per la ricerca*, in *La danza in Europa fra Rinascimento e Barocco*, a cura di M. Padovan, Roma, Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, 1995, pp. 75-83; M.J. Ruiz Mayordomo, *Pavana de España y Pavana española*, in *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, a cura di B. Lolo, v Congreso de la Sociedad Española de la Música, 2 voll., Barcelona, SEDM, 2001, vol. II, pp. 477-504.

¹⁰ Alcuni degli errori segnalati dal copista potrebbero essere varianti instaurative, come ho indicato in C. Nocilli, *Retóricas en la danza española del siglo XVII*, in *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, a cura di B. Martínez del Fresno, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 90-91. Nella descrizione della *pavana* (f. 3v), il copista di Gayangos trascrive: «con el [pie] izquierdo», invece di «con el mismo»; nella descrizione della *gallarda* (f. 8r): «con el derecho» al posto di «con el izquierdo»; e al f. 10r: «florete abierta con el derecho, otra con el izquierdo» al posto di «florete abierta con el izquierdo, otra con el derecho». Nonostante queste discrepanze di lettura, non ritengo possibile che il copista di Gayangos abbia letto una copia del XVII secolo diversa da quella che conosciamo:

due manoscritti ottocenteschi (mss/14059/15 e mss/18580/5) copiano quello del XVII secolo (mss/17718), appartenuto alla biblioteca personale di Pascual de Gayangos e venduto alla Biblioteca Nacional de España nel 1899. Il codice 17718 non è, forse, nemmeno l'originale, ma una copia del manoscritto di Jaque. Tuttavia, è pur sempre la copia più autorevole trasmessa in questo momento.

L'analisi paleografica condotta sul mss 17718 mi permette di affermare che la scrittura del codice è la *bastarda española* del XVII secolo, dal tipico prolungamento del tratto verso sinistra di qualche lettera¹¹. Le sei danze di questo codice (*Pavana*, *Gallarda*, *Jácara*, *Folía*, *Villano* e *La paradeta*) sono copiate da due mani diverse: le prime cinque coreografie da una mano, la sesta, intitolata *La paradeta*, da un'altra. Secondo l'analisi paleografica, la sesta danza presenta una scrittura di tradizione anteriore, verso la metà del XVII secolo. Anche se i due copisti sono coevi, le differenze calligrafiche sono notevoli. È pur vero che *La paradeta* è l'unica danza per una coppia (una donna e un uomo), una differenza sostanziale con le altre coreografie, che si limitano a elencare i passi da eseguire nelle entrate e nelle variazioni, con scarsi riferimenti alla loro distribuzione nello spazio. Sebbene a livello paleografico tale constatazione non abbia rilevanza, *La paradeta* potrebbe essere stata aggiunta e copiata in un secondo momento senza prendere in considerazione il contenuto, la funzione e lo stile delle precedenti coreografie.

L'individuazione della filigrana del manoscritto è stata decisiva per la datazione del codice: tre cerchi con una croce greca e le iniziali LB all'interno del secondo circolo. Secondo María del Carmen Hidalgo Brinquis si tratta della filigrana di una carta francese a imitazione di quella genovese conosciuta come la «triplice O»¹². Anche

le numerose confusioni osservate, nell'indicazione dei passi, tra piede sinistro e piede destro, nonché le omissioni di testo sono imputabili a evidenti errori di lettura, probabilmente di un copista inesperto: Nocilli, *Retóricas en la danza española*, cit., p. 91.

¹¹ Ringrazio José Manuel Ruiz Asencio della Universidad de Valladolid per il suo prezioso aiuto nell'analisi paleografica del ms. P. Morante Díaz, *Arte nueva de escribir*, Madrid, D. Antonio de Sancha, 1776; facsimile, Valladolid, Editorial Maxtor, 2005; A. Millares Carlo (con la collaborazione di J.M. Ruiz Asencio), *Tratado de paleografía española*, 3 voll., Madrid, Espasa-Calpe, 1983; E. Cotarelo y Mori, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, 2 voll., Madrid, Visor Libros, 2004; Francisco Lucas, *Arte de escribir*, a cura di A. Martínez Pereira, Madrid, Calambur, 2005.

¹² Ringrazio María del Carmen Hidalgo Brinquis, direttrice del Servicio de Conservación y Restauración de Patrimonio Bibliográfico, Documental y Obra Gráfica del Instituto del Patrimonio Cultural de España, per il tempo che mi ha dedicato nell'identificazione di questa filigrana. Il catalogo di Briquet non mi è stato utile perché, nonostante la monumentale classificazione, non comprende la penisola iberica, limitandosi solo alla Catalogna e il Rosselló. C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16112 facsimiles de filigranes*,

se non mi è stato possibile identificare le iniziali del cartaiolo, tuttavia le filigrane di questa natura risalgono a un periodo compreso tra il 1680 e 1695, e questo mi permette una più accurata datazione del manoscritto di Jacque¹³. Il manoscritto 17718 si presenta come una collezione di danze composte, raccolte o selezionate dal maestro Juan Antonio Jacque per essere utilizzate da Baltasar de Rojas Pantoja, governatore di Toledo e cavaliere dell'Orden de Santiago¹⁴. Alcuni documenti d'archivio hanno messo in evidenza l'illustre discendenza della famiglia toledana Rojas Pantoja, nonché la carica militare di Baltasar al servizio di Filippo IV e Filippo V¹⁵. Il codice madrilenico (*Libro de danzar*) è una selezione di coreografie tratte da un'opera più ampia senza la pretesa del trattato coreico.

3. METODOLOGIE RETROSPETTIVE DI ANALISI DELLE FONTI COREICHE SPAGNOLE DEL XVII SECOLO E IL LORO REPERTORIO

Al fine di ricostruire i passi delle coreografie del manoscritto di Jacque si attinge oggi all'informazione trasmessa dal trattato del 1642 di Esquivel Navarro o, in forma retrospettiva, a quello del XVIII seco-

lo di Pablo Minguet e Yrol¹⁶. I trattati di Esquivel e di Minguet sono diametralmente opposti per diverse ragioni e non solo per la distanza temporale di quasi un secolo che li separa. Il trattato di Esquivel ci informa sulla professione del maestro, sulla devozione dovuta dal discepolo, sui contenuti accademici e l'amministrazione delle scuole di danza, ma ci offre anche una dettagliata spiegazione dei passi della danza del XVII secolo. Scopo del trattato di Minguet, invece, è quello di insegnare a ballare «sin necesitar de Maestro»¹⁷, avvalendosi di immagini per descrivere in maniera concisa quasi il doppio dei passi di Esquivel.

Minguet, nel suo testo, fa delle affermazioni che sono inaccettabili per Esquivel. Ad esempio, dopo aver descritto ben quarantacinque passi, Minguet si dimostra accondiscendente riguardo all'apprendimento della danza: «El aficionado, si no sabe hacer todos los pasos, eecute los que pudiere, que para bailar no es menester saberlos todos»¹⁸. Esquivel, invece, fin dal prologo del suo trattato insiste sulla dedizione richiesta dall'arte della danza e raccomanda ai suoi discepoli di allontanarsi dai falsi maestri:

Que las personas que éstos [i Maestros] enseñaren, aunque sean de muy buenas partes y habilidad, ellos con su mala doctrina y falsos movimientos, los hacen torpes y mal parecidos, especialmente los Maestros que no tienen Escuelas; porque éstos ni saben Danzar, ni entienden las circunstancias de la Danza, que son muchas, y no sirven de más, que de llevar, y por mejor decir hurtar el dinero que reciben por echar a perder sus Discípulos. Y lo peor es, que estos ignorantes censuran la doctrina de los grandes Maestros, por acreditar sus borrones¹⁹.

L'arco di quasi un secolo tra i due trattati non può ritenersi un aspetto secondario. Il trattato di Minguet sembra essere stato scritto

4 voll., Genève, A. Jullien, 1907; G. Gayoso Carreira, *Historia del papel en España*. 3. *Filigrana*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1994; O. Valls i Subirà, *Paper and Watermarks in Catalonia/El papel y sus filigranas en Catalunya*, 2 voll., Amsterdam, The Paper Publications Society-Labarre Foundation, 1970; M.C. Hidalgo Brinquis, *La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII*, in *V Jornadas Científicas sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, a cura di S. Cabezas Fontanilla, M.M. Royo Martínez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 207-223.

¹³ J.L. Basanta Campos, *Marcas de aguas en documentos de los archivos de Galicia*, vol. 3, A Coruña, Fundación Pedro Barrié De La Maza, 1998; Hidalgo Brinquis, *La fabricación del papel en España*, cit.

¹⁴ Barrio Moya, *La librería de Don Baltasar de Rojas Pantoja*, cit.

¹⁵ Cfr. *supra* nota 6. F. De la Gándara y Ulloa, *Armas i Triunfos: hechos heroicos de los hijos de Galicia*, Madrid, Por Pablo de Val/Antonio de Riero, 1662, pp. 617-618: «El primero de Março de 1658 fue servido a su Majestad de elegir por Gobernador y Capitán General de Galicia al Marqués de Viana don Rodrigo Pimentel elección bien recibida y aplaudida así en la Corte como en Galicia con que se prometió aquel reino grandes felicidades de su gran cristiandad y celo en el bien público como señor natural del reino en el que tiene sus estados. El cual salió desta corte a 22 de Junio de 1658 llevando consigo por su Maestre de Campo General a don Baltasar de Rojas y Pantoja; soldado de grandes experiencias y valor que su Majestad eligió para este puesto; y al Maestre de Campo don Francisco de Castro, natural del mismo reino de Galicia de la villa de Verín, caballero de la Orden de Santiago que es hoy general de la artillería y merecedor de mayores honores y puestos». L'ipotesi della provenienza aristocratica del manoscritto di Jacque è stata avanzata da alcune studiose che non tengono in considerazione questi documenti, né approfondiscono la questione della funzione del codice (C. Marinero, M.J. Ruiz, *La Escuela Bolera. Coreología*, in *Encuentro Internacional La Escuela Bolera*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 41-61; M.J. Ruiz Mayordomo, *De la edad Media al siglo XVIII*, in *Historia de los espectáculos en España*, a cura di A. Amorós, J.M. Díez Borque, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 293).

¹⁶ P. Minguet e Yrol, *Arte de Danzar a la Francesa*, Madrid su Autor, 1737: Library of Congress <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field%28NUMBER+@band%28musdi+118%29%29>; Id., *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandangos, y otros Tañidos*, Madrid, en la imprenta del Autor, 1764.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*, p. non numerata [«Al Lector»]. Le parole di Minguet si riferiscono piuttosto ai problemi causati dal cattivo insegnamento che possono creare ai discepoli situazioni imbarazzanti durante le feste da ballo: «Deben los que se hacen Maestros enseñar a sus Discípulos las Danzas como las han escrito sus Autores, no mudando figuras, &c. porque he visto diferentes Saraos, y Funciones, bailar algunas Danzas, y al principio, o al medio de ellas pararse los que las baylan, sin saber por dónde ir, quedando avergonzados por averles enseñado mal; (yo sé, que si huviese examen non avria tantos)». Minguet e Yrol, *Breve tratado*, cit., p. 16, dal *Quadernillo curioso*.

come un manuale per la festa da ballo o *sarao*, una sorta di quaderno pratico con i generi della danza più in voga in quel momento, come la *seguidilla*, il *fandango* e la *contradanza*. Inoltre, il nuovo stile settecentesco di Minguet mette in evidenza una certa affinità con lo stile barocco francese per quanto riguarda la posizione del corpo, l'uso delle braccia e l'impiego delle *castañuelas*. Anche se si osserva una analogia terminologica nella nomenclatura dei passi (una tradizione che continua persino nelle fonti specifiche del *bolero*²⁰), lo stile coreico del XVIII secolo descritto da Minguet rappresenta una nuova corrente²¹. Su questo aspetto occorre ricordare che né Esquivel né Jaque fanno menzione delle *castañuelas*, al contrario dei loro vicini francesi che le adoperano nelle coreografie di origine spagnole quale elemento caratterizzante dello stile straniero. Tale tensione tra le caratteristiche autoctone di danza definite dagli spagnoli e quelle immaginate dagli stranieri persiste ancora oggi.

Il repertorio di Jaque è composto da danze *de cuenta*, «de los Príncipes y gente de reputación»²², come la *pavana* e la *gallarda*, più adeguate all'ambiente di corte e orientate alla dimostrazione delle capacità virtuosistiche, e le danze *de cascabel*, eseguite «por la calle», come la *folía*, il *villano*, la *jácara* e la *paradeta*. La differenza tra queste due tipologie risiede nel modo di danzare, nei gesti impiegati e nell'impiego delle *castañuelas*. Dato, quest'ultimo, non trascurabile se si tiene conto che tra i generi insegnati da Esquivel egli raccomanda proprio le danze *de cascabel*, che tuttavia lui stesso disprezza a causa della presenza delle *castañuelas*, del *zapateado* e di movimenti lascivi: «Enséñese comúnmente el Alta, cuatro mudanzas de Pavana, seis paseos de Gallarda, cuatro mudanzas de Folías, dos de Rey,

dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de gibado y Alemana»²³. Questa apparente contraddizione mette in evidenza l'esistenza di modi distinti di interpretare le danze *de cascabel*: la *folía*, il *villano*, la *chacona* e il *rastró* potevano anche eseguirsi in uno stile accademico diverso da quello praticato in strada.

In generale, le fonti coreiche spagnole presentate rispecchiano una realtà accademica attenta alla precisione del passo e alla «compostura de cuerpo», ma trascurano di alludere alla funzione delle coreografie e alla loro musica, un'altra caratteristica che accomuna le fonti spagnole dal XV al XVII secolo. Il manoscritto di Jaque presenta solo danze *di genere*, che rispondono a criteri formali e stilistici particolari che tutti riconoscono come tali. Infatti, le sei danze del manoscritto madrileno non hanno titoli allusivi, come avviene per il repertorio italiano, ma solo il riferimento al genere cui appartengono: *Pavana*, *Gallarda*, *Jácara*, *Folia*, *Villano* e *La paradeta*. La letteratura musicale ha prodotto molte versioni di questi generi coreici, anche se non tutti gli esempi musicali sono adatti ad essere danzati. Da ciò deriva che la creazione coreografica in Spagna è prioritaria rispetto a quella musicale.

L'analisi della retorica del corpo ricostruibile attraverso le descrizioni coreografiche mi ha permesso di far luce su alcuni aspetti rilevanti riguardo al ruolo sociale di queste danze²⁴. Lo stile coreico spagnolo del XVII secolo è unico e inconfondibile, e con molta probabilità è da mettere in relazione con la nuova poetica teatrale proposta a inizio secolo da Lope de Vega, che univa alla recitazione il canto, la musica e la danza. Ad eccezione della *paradeta*, le coreografie di Jaque non sono danze per coppia e non rispondono al canone coreico di esibizione adatto alla festa della società di corte, bensì sembrano rispondere alle esigenze del repertorio della scena teatrale, tipico del professionista o del *dilettante esperto*²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 26v.

²⁴ Nocilli, *Retóricas en la danza española*, cit., pp. 89-113.

²⁵ Durante le *Jornadas de Especialización en Danza de los siglos XVI y XVII: El Villano en el teatro español del siglo XVII*, organizzate dall'Universidad de Valladolid e dalla Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León dal 25 al 27 novembre 2011, ho affrontato lo studio dell'*entremés* di Francisco Navarrete y Ribera, *La escuela de danzar*. In questa breve rappresentazione comica del 1640 è presente la maggior parte del repertorio coreico descritto da Jaque.

²⁰ J.J. Rodríguez Calderón, *La Bolerología o Quadro de las Escuelas del Baile Bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*, Philadelphia, Zacarías Poulson, 1807; A. Cairón, *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón*, Madrid, Imprenta Repullés, 1820.

²¹ Come vedremo per la traduzione in spagnolo del trattato di Cesare Negri, sovente i passi italiani subiscono una trasposizione nella terminologia della danza spagnola, senza che ci sia alcuna equivalenza. Per questo motivo, mi risulta difficile condividere alcune affermazioni che collocano l'origine della cosiddetta *escuela bolera* nel trattato di Esquivel. Marín, Ruiz, *La Escuela Bolera. Coreología*, cit., p. 41; Ruiz Mayordomo, *De la edad Media al siglo XVIII*, cit., p. 294; Ead., *Pavana de España y Pavana española*, cit., p. 481; Ead., *La edad de oro de la danza española*, in *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, p. 107. Come ho dimostrato altrove, il *bolero* del XVIII secolo è il prodotto di una confluenza di diversi stili e, soprattutto, ha origine in un contesto socioculturale ben diverso da quello del XVII secolo: C. Nocilli, *La réception française de la escuela bolera au XIX^e siècle*, in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produites sur la scène française (1635-1906)*, a cura di R. Martin, M. Nordera, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2011, pp. 261-271.

²² Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*, p. 45r.

4. LA TRADUZIONE SPAGNOLA DEL 1630 DI «LE GRATIE D'AMORE»
DI CESARE NEGRI: AFFINITÀ, CONTAMINAZIONE E APPROPRIAZIONE

Una parziale traduzione spagnola del trattato di Cesare Negri, *Le gratie d'amore* (Milano 1602)²⁶, vede la luce ventotto anni dopo la sua pubblicazione: *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanes* (Madrid 1630)²⁷. Il manoscritto è consultabile presso la Bibliothèque Nationale de France con la segnatura Espagnol 352 (ESP 352)²⁸. La Biblioteca Nacional de España ne conserva, invece, con la segnatura mss/14085²⁹, la trascrizione ottocentesca di Francisco Asenjo Barbieri.

Il frontespizio di *Arte para aprender a dançar* del 1630 porta anche l'ex libris datato 1732 della Biblioteca di Henricus du Cambout (1697-1732), duca di Coislin, vescovo di Metz, biblioteca ceduta, alla morte del suo proprietario, all'abbazia di Saint-Germain-des-Prés a Parigi. Sappiamo, inoltre, che il manoscritto viene in seguito trasferito alla Bibliothèque Royale dove rimane dal 1795 al 1796, per confluire, alla fine, alla Bibliothèque Nationale de France³⁰. Oltre all'autore del trattato, il frontespizio indica anche il committente della traduzione e il destinatario dell'opera, il principe Balthazar Carlos di Austria (1629-1646), figlio di Felipe IV di Spagna (1605-1665). Il committente della traduzione spagnola fu Gaspar Felipe de Guzman (1587-1645), conte d'Olivares e duca di Sanlúcar, consigliere di Felipe IV e intimo collaboratore del sovrano insieme alla moglie, Inés de Zúñiga y Velasco, istitutrice del principe Baltazar Carlos. La traduzione, quindi, sembra essere un dono per il futuro erede al trono di Felipe IV, sul quale si riponeva ogni fiducia di prosperità e al quale si era impartita un'educazione degna di un ottimo principe. All'epoca di *Arte para aprender a dançar*, Baltazar Carlos stava vivendo il primo anno di una esistenza proiettata verso un futuro radioso, che mai poté realizzarsi a causa di una prematura morte all'età di soli sedici anni.

²⁶ Cfr. *supra*, nota 2.

²⁷ Cfr. *supra*, nota 1.

²⁸ Una copia digitale, preparata dalla BNF, mi è stata concessa con i fondi del progetto di ricerca del Ministerio de Ciencia e Innovación (Proyecto MICINN HAR2008-03307/ARTE) diretto da Beatriz Martínez del Fresno, *Coreografiar la Historia Europea: Cuerpo, Política, Identidad y Género en la Danza de la Edad Moderna y Contemporánea* (2008-2011): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10035940c?rk=21459;2>. Nel catalogo dei manoscritti spagnoli e portoghesi della BNF di Alfred Morel-Fatio, il codice *Arte para aprender a dançar* riporta la segnatura 111 e una breve descrizione, *Catalogue des Manuscrits Espagnols et des Manuscrits Portugais*, a cura di A. Morel-Fatio, Paris, Imprimerie National, 1892, p. 37.

²⁹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss/14085.

³⁰ Non è una novità che in Spagna un manoscritto di danza riguardi il mondo ecclesiastico, come avvenne per il quattrocentesco manoscritto di Cervera, appartenuto al reverendo Antonio Porta, cfr. Nocilli, *El manuscrito de Cervera*, cit.

Il manoscritto *Arte para aprender a dançar* traduce soltanto il Secondo e il Terzo trattato di *Le gratie d'amore* di Cesare Negri, ovvero le *Regole* della danza e le descrizioni coreografiche. L'ambiente milanese del primo Seicento, i nomi e i casati dei ballerini, delle dame e dei cavalieri, la descrizione dei luoghi e delle feste più emblematiche descritte con minuzia da Negri nel Primo trattato non rientravano nelle finalità della traduzione spagnola, volta evidentemente solo a rendere comprensibile lo stile italiano e la pratica della danza seicentesca. Persino le dediche delle danze alle dame italiane e spagnole vengono omesse, censurando ogni riferimento al movente originale delle coreografie di Negri. La versione spagnola, tuttavia, è preziosa perché corregge alcuni errori formali riscontrati in *Le gratie d'amore*, che non vengono corretti neppure nella seconda edizione intitolata *Nuove inventioni di balli* e pubblicata nel 1604³¹: la Regola xxxvi dell'originale si emenda in xxxv, la Regola xli in xlv i e la Regola v in li. Il manoscritto dell'*Arte para aprender a dançar* prevede degli spazi di pagina bianchi per disporre, in un secondo momento, l'intavolatura di liuto («cifras para laúd») e le numerose immagini esemplificative dei passi e delle coreografie del trattato originale di Negri³². Il rinvio alle relative pagine di *Le gratie d'amore*, sia per le immagini che per l'intavolatura, è sempre corretto. Il testo si chiude con la *Caccia d'Amore/Caça de Amor*, mentre non compaiono né la *Narratione* degli Intermedi della pastorale *Armenia* di Giovanni Battista Visconti – composti in onore dei festeggiamenti a Milano per le nozze di Isabella, infanta di Spagna, con l'arciduca Alberto d'Austria nel 1599 – né il *Brando Alta Regina*, danza finale dell'ultimo intermedio posta a chiusura dell'intera pubblicazione di *Le gratie d'amore*.

Esquivel Navarro non venne a conoscenza della versione spagnola del trattato di Cesare Negri del 1630, nonostante nel suo *Discursos sobre el arte del dançado* del 1642 richiami, seppur vagamente, l'importanza di «Italia e Venezia» nella trasmissione di «*algunas curiosidades de muy buen gusto*»³³. Esquivel segue una tradizione trattatistica propria, estranea a quella italiana, ben consapevole di essere il primo

³¹ Più che di una vera e propria nuova edizione, si tratta, infatti, con molta probabilità, di una *rinfrascata* del medesimo materiale tipografico, cfr. A. Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 2005², p. 82, nota 181.

³² La Biblioteca Nacional de España possiede una collezione di cinquantotto illustrazioni a opera di Leone Pallavicini (fl. 1590-1616) tratte da *Nuove inventioni di balli* di Cesare Negri del 1604: Madrid, Biblioteca Nacional de España, r/38762 Ilustraciones. Quasi tutte le immagini riportano la firma di Leone Pallavicini e dell'incisore Giovanni Mauro della Rovere. Questa collezione potrebbe essere stata allestita proprio per riempire gli spazi previsti per le immagini nel manoscritto *Arte para aprender a dançar*.

³³ Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*, cit., f. 47r.

a farlo e con l'obiettivo di dimostrare in ogni sua parte l'originalità dello stile spagnolo. Persino l'elenco delle grandi personalità e dei maestri di danza sono esclusivamente iberici. Tuttavia, nella terminologia dei passi della danza spagnola del XVII secolo si osserva una certa affinità con alcuni di quelli italiani: *campanela/campanella, floreta/fioretto, cabriola/capriola, rompido/spezzato*. Nella maggior parte dei casi la loro esecuzione non solo è differente, ma sembra derivare da una diversa tradizione coreutica. Ciò nonostante, Cesare Negri ed Esquivel Navarro concordano sullo stile del movimento del corpo e sulla posizione delle braccia e dei piedi del ballerino. A tale proposito ritengo significativa la Regola I di Cesare Negri, *Del modo col quale s'insegna d'andare su la vita con bella gratia*, molto affine a quella di Esquivel Navarro, *Compostura de cuerpo*:

Del modo col quale s'insegna d'andare su la vita con bella gratia, come dimostra il presente disegno, sì nel ballare, come ancora dell'andare per le strade.

Diversi sono adunque li modi, che si tengono nell'andare, come tutto il giorno vediamo, alcuni vanno per le strade con li piedi discosti l'uno dall'altro, e ponendo il piede innanzi, si lasciano cadere con la vita da quella banda sopra il detto piede; altri vanno con le gambe larghe, & le punte de' piedi in fuori, & altri col ponere li piedi innanzi danno indietro, & innanzi con la vita, altri vanno con certi passetti presti, e minuti, con le punte de' piedi in fuori, che pare c'habbino grandi negozi da fare, & altri vanno con li piedi discosti, & le ginocchia, che si toccano l'un con l'altro nell'andare, & in tutte queste maniere si offende la vista de' riguardanti, onde per ben andare sopra la vita con quella migliore gratia, & dispostezza, che altrui possa rendere *honorato*, è bene andar con la persona dritta, & le braccia stese a pari de' fianchi, movendoli un poco, & la punta delli piedi un poco in fuori, accioche le gambe, & le ginocchia stiano ben dritte, & nel passare il piede innanzi l'uno dall'altro, ha da essere discosto due dita; avvertendo che secondo la portione, e della vita si deve fare il passo innanzi lungo un poco più d'un palmo³⁴.

³⁴ Negri, *Le gratie d'amore*, p. 37. Corsivi miei. Riporto la versione spagnola presente nell'*Arte para aprender a dançar* del 1630 ammodernando la punteggiatura e l'ortografia: «Del modo con que se enseña la regla de andar con buen cuerpo y con buena gracia, como se muestra en la figura antecedente tanto en el danzar como en el andar por la calle. Diversos son los modos que hay en el andar, como cada día vemos: algunos andan con los pies apartados el uno del otro y, poniendo el pie delante, se dejan caer con el cuerpo de aquella parte sobre el dicho pie; otros van con las piernas anchas y las puntas de los pies de fuera; otros, con poner los pies delante, dan atrás y adelante con el cuerpo; otros van con ciertos pasillos a prisa y menudos con las puntas de los pies afuera que parece que tengan grandes negocios que hacer; otros van con los pies apartados y las rodillas se tocan la una con la otra en el andar, y de todas estas maneras se offende la vista de los que lo ven, y así para andar y traer buen cuerpo con aquella mejor gracia y disposición que parezca. Bien importa andar con la persona derecha y los brazos extendidos al igual de los lados moviéndolos un poco, y las puntas de los pies un poco afuera para que las piernas y las rodillas estén bien derechas, y

Compostura de cuerpo

Muchos diestros hay en obrar de pies que llevan mal el Cuerpo, con que deslucen toda su destreza. Y así porque no se ignore la compostura que se debe tener, la escribo en este Tratado. *Ha de ir el Cuerpo danzando bien derecho sin artificio, con mucho descuido, del mismo modo que se lleva por la calle*, sin enderezarle más de aquello que su natural le da, ni doblarle por mirarse a los pies, ni por otro accidente. Porque la afectación y presunción es cosa con que se deslucen todo cuanto se obra bien. Tampoco se ha de ir mirando al techo, sino llevar los ojos serenos mirando al descuido donde le pareciere, dando a entender, que lo que está obrando es al descuido: porque verdaderamente *el Danzado es un descuido cuidadoso*. Hánse de llevar los brazos caídos, de modo que las manos estén a las faltriqueras de los lados, sin devanar con ellos, sino moverlos muy poco y con descuido: porque hay tantos que los mueven demasiadamente, que no puedo dejar de dar este aviso por ser tan importante³⁵.

La risorsa retorica della *dispositio* (*propositio, confutatio e confirmatio*) è impiegata e applicata magistralmente nella dimostrazione della *compostura de cuerpo*³⁶. Esquivel definisce il corpo del ballerino con un'affermazione («nel danzare, il corpo lo si deve portare ben diritto senza artificio, con molta disinvoltura, come nell'andare per strada»), e subito dopo introduce espressioni di *confutazione* che descrivono ciò che non si deve fare (senza raddrizzarlo [il corpo] più del naturale, o piegarlo per guardarsi i piedi, né per nessun altro motivo), per concludere con enfasi in una frase dal significato etico e morale («perché l'affettazione e la presunzione sono cose che appannano tutto quanto si fa per bene»). Da quest'ultima asserzione in poi inizia una costruzione retorica simmetrica e in retrogradazione rispetto a quella osservata fino a questo momento, si passa cioè dalla negazione all'affermazione (esattamente l'opposto di quanto precede): dopo una breve descrizione di quello che non si deve fare nella danza («non si deve neanche guardare il soffitto») si arriva a *ri-confermare* il concetto di *compostura de cuerpo* («portare gli occhi sereni guardando con disinvoltura dove si vuole, lasciando intendere che si comporta disinvoltamente») concludendo ancora una volta con una frase ad effetto che sintetizza il vero stile spagnolo («veramente il danzare è un'attenta disinvoltura»). In questo caso, Esquivel utilizza l'antitesi, una delle figure retoriche più ricorrenti fin dall'epoca di Petrarca, per riassumere in due pa-

en el poner el un pie delante del otro ha de estar apartado dos dedos. Advirtiéndole que según la proporción del cuerpo se debe dar el paso adelante largo poco más de un palmo», *Arte para aprender a dançar*, cit., f. 6r.

³⁵ Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*, cit., f. 21r-v.

³⁶ Nocilli, *Retóricas en la danza española*, cit., pp. 89-113.

role opposte lo stile di danza spagnola del xvii secolo: «descuido» e «cuidado», parole anticipate da una similitudine descrittiva all'inizio del testo sulla *compostura de cuerpo*, «come nell'andare per strada». La parte conclusiva è un vero e proprio *epilogo*, in quanto condensa brevemente il positivo e il negativo della *compostura de cuerpo* soffermandosi sulle braccia del ballerino.

Cesare Negri utilizza in maniera molto più misurata la tecnica retorica al fine di dimostrare il corretto stile del corpo nella danza italiana seicentesca. Dopo una serie di affermazioni in negativo sugli errori del corpo che offendono «la vista de' riguardanti», Negri dichiara quale sia la corretta posizione corporea: eretta con le braccia distese lungo il corpo e le punte dei piedi leggermente in fuori. Come si può osservare, la similitudine della posizione del corpo nell'atto di camminare per strada è analoga a quella di Esquivel, così come la posizione *caída* delle braccia, caratteristica che si manterrà fino alla fine del xvii secolo anche nelle descrizioni coreografiche di Jaque.

Con la *Compostura de cuerpo* Esquivel mette in evidenza come la sua idea di «corpo danzante» non sia ancora del tutto barocca: non si abbandona all'esagerazione per rifuggire l'immobilità rifiutata dall'estetica barocca³⁷, ma, al contrario, propone un equilibrio tra le abilità virtuosistiche e la *sprezzatura* di corte. Tale concetto, presente nel *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione, indica infatti la necessità di far apparire la facilità dell'esecuzione coreutica, in modo tale che il pubblico non sia cosciente della sua reale difficoltà³⁸. Il termine *sprezzatura* è stato reso in maniera diversa nelle numerose edizioni dell'opera, in particolare, nel 1534, Juan Boscán lo traduce in spagnolo come «descuido» o come una «descuidada desenvoltura» (*disattenta disinvoltura*), proprio in relazione alla danza³⁹. Esquivel pare conoscere il concetto di *sprezzatura/descuido* citato in *El cortesano* di Boscán, quando utilizza a sua volta con molta attenzione l'espressione «descuido cuidadoso» nella *compostura de cuerpo* del suo trattato. Anche se *Discursos sobre el arte del dançado* viene pubblicato nel 1642, dopo *Le gratie d'amore* e la sua traduzione spagnola, tuttavia il trattato trasmette informazioni di un periodo immediatamente

³⁷ E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970.

³⁸ S.H. Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, in «Journal of the History of Ideas», 5, 1944, 2, pp. 131-150; M. Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography* (c. 1416-1589), Birmingham (AL), Summa Publications, 1986; P. Burke, *Los avatares de El cortesano. Lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998; B. Sparti, *La danza come politica al tempo di Macchiavelli*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli*, a cura di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2001, pp. 295-313.

³⁹ *El cortesano*, a cura di M. Menéndez Pelayo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, pp. 60 e 121.

anteriore⁴⁰. In Esquivel sembrano convivere, da un lato, la nostalgia di un passato regolamentato dalla forma e dall'armonia insieme alla volontà di rinnovamento, dall'altro, il controllo dell'esagerazione con la dimostrazione del virtuosismo.

Come abbiamo osservato, ritroviamo la medesima costruzione del corpo naturale «senza artificio», come nell'atto di camminare e andare per la strada, anche in Cesare Negri. Si riscontra una certa affinità negli stili italiano e spagnolo, e la traduzione *Arte para aprender a dançar* del trattato di Cesare Negri manifesta un attento recupero del significato delle parole italiane, che sovente coincide con i termini tecnici dei passi della danza spagnola. Per questo motivo erroneamente si è ritenuto che il traduttore fosse un esperto della danza dell'epoca⁴¹. A parte qualche eccezione, come la *campanella*, nella maggior parte dei casi i passi italiani sono sempre tradotti in spagnolo creando una sorta di equivalenza tra il nome del passo italiano e quello spagnolo, benché l'esecuzione descritta da Esquivel mostri una sostanziale differenza. Qualche esempio al riguardo:

	Cesare Negri, <i>Le gratie d'amore</i> , 1602	<i>Arte para aprender a dançar</i> , 1630
1.	Regola vi «Tavola delli primi cinque passi, & campanella, e fioretti, e poi delle capriole spezzate sopra un piede», p. 47.	Regla 6ª «Tabla de los primeros cinco pasos, y de la Campanella, florecillas, y después de las Cabriolas cortadas sobre un pie», p. 12r.
2.	Regola viii «Del modo nel quale s'insegna a fare la capriola spezzata in aria con un piede», p. 53.	Regla 9ª «Del modo de hazer la cabriola rompida en el ayre con un pie», p. 15v.
3.	«Tavola delli salti del fiocco», p. 63.	«Tabla de los saltos del flueco», f. 23v.
4.	Tavola dei salti tondi, over pirlotti, & delli salti tertiat, & salti da rovescio», p. 63.	«Tabla de los saltos redondos o bien Birlotos, y de los saltos terciados y de folias», f. 24r.
5.	«Tavola delle capriole passate, dritte, & delle terciate», p. 63.	«Tabla de las cabriolas pasadas derechas cruçadas», f. 24r.
6.	Regola xliiii «Regola xliiii. Modo d'imparare la prima girata, ovvero zurlo, come si vede nella presente figura», p. 91.	Regla xliiii «Modo de aprender la primera Girada a lo que dizen en Italia zurlo como se vee en la precedente figura», f. 44r.

⁴⁰ Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, cit., p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

Tra gli esempi proposti, solo il quarto sottolinea una chiara rielaborazione della terminologia tecnica italiana con lo stile spagnolo, che considera i «salti da rovescio» come tipici della danza *Folia*. Infatti questa coreografia virtuosistica, creata da Jaque alla fine del XVII secolo, si caratterizza per le diverse tipologie di volte e di salti «atrás», per ognuna della quattro *mudanzas*⁴². Nel sesto esempio, invece, il traduttore, ignorando il senso dell'espressione dialettale veneta *zurlo* (it. *trottola*, sp. *peonza*, *trompo*), rimane vago nella sua versione, in quanto non è in grado di figurarsi il giro completo sul piede, cui Negri fa riferimento⁴³. Il traduttore, quindi, propone la propria interpretazione, ben oltre l'originale, del significato italiano della *girata*, eliminando il termine dialettale e riconducendo il lettore al solo senso del movimento essenziale⁴⁴. Spesso il termine italiano *spezzato* viene tradotto come *cortado* o *rompido* (ess. 1 e 2) sebbene quest'ultimo equivalga a un passo specifico della danza spagnola dall'esecuzione tecnica diversa rispetto all'originale italiano. Il traduttore antepone l'impiego del vocabolo raffinato «rompido» alla correttezza interpretativa del passo omonimo della danza spagnola.

La qualità della traduzione spagnola dei passi di Cesare Negri si può apprezzare dall'elenco delle abbreviazioni⁴⁵:

Li fequiti ordinarij pervn' .S.
Li doppi per vn' .D.
Le riprese per vn' .R.
Li fequiti leorfi per vn' .SC.
Li palli graui per vn' .P.
Li fioretti spezzati per vn' .SP.
Li trabucchetti per vn' .T.
Li fioretti in faltino per vn' .F.
Tre sono le forti delle Riuereenze, cioè.

Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, 1602, p. 103

Los seguidos ordinarios por una .S.
Los doblados por una .D.
Los Represos por una .R.
Los seguidos de boladillo por una .S.C.
Los pasos graues por una .P.
Los floretas rompidas por una .S.P.
Los trabucos por una .T.
Los flontas en saltillo por una .F.
Tres son las fuertes de Riuereenze si saber

Arte para aprender a dançar, 1630, f. 56r.

Come si può osservare, le abbreviazioni dei passi rimangono come nell'originale del Negri, ma la terminologia spagnola dei passi cambia. Non stupisce, quindi, di trovare «Seguidos de boladillo» per «seguiti

⁴² *Libro de Danzar*, mss 17718, *Folia*, ff. 11v-15r.

⁴³ Ringrazio il traduttore e revisore della maggior parte dei miei articoli, Rinaldo Valldeperas, per avermi fatto riflettere su questo e altri termini indispensabili per valutare la qualità della traduzione.

⁴⁴ Anche l'originale «Tavola delle girate s'un piè, ovvero zurlo» (Negri, *Le gratie d'amore*, cit., p. 63) si traduce in «Tabla de las giradas sobre un pie», ovviando al passo italiano *zurlo* (*Arte para aprender a dançar*, cit., f. 24v).

⁴⁵ *Arte para aprender a dançar*, cit., ff. 55v-56r. Negri, *Le gratie d'amore*, cit., p. 103.

scorsi» o «floretras rompidas» per «fioretti spezzati». Eppure i passi «floretras» e «rompidos» nella tradizione di Esquivel, come abbiamo visto, non corrispondono a quelli di Negri. A mio parere, e in contrasto con le ultime interpretazioni critiche al riguardo, il traduttore spagnolo di *Le gratie d'amore* non è un esperto di danza spagnola. L'equivoco risiederebbe nell'aver considerato superficialmente la traduzione dei passi italiani come una trasposizione letterale della terminologia tecnica spagnola⁴⁶. Molto probabilmente il traduttore era in possesso di una conoscenza approssimativa della danza e di una informazione non proprio precisa circa i termini specifici dei passi, come era abbastanza tipico di qualsiasi danzatore dilettante, educato alle buone maniere di corte; in questo modo egli opera un'inconsapevole contaminazione del linguaggio coreografico italiano sottomettendolo a quello idiomatico iberico. La *spagnolizzazione* dei passi a opera del traduttore creerebbe un repertorio nuovo se fosse letto da un esperto maestro di danza spagnolo. Se i passi delle coreografie di Negri fossero eseguiti secondo il significato di quelli spagnoli, avremmo un altro stile di danza e, con molta probabilità, anche la musica composta per la versione originale non coinciderebbe con le coreografie corrispondenti, al punto da rendere superflua la stampa dell'intavolatura di liuto.

Anche qualche titolo delle coreografie di Negri è stato spagnolizzato, come d'altronde il titolo stesso del trattato di Cesare Negri *Le gratie d'amore / Arte para aprender a dançar*, tuttavia in questo caso si apprezza la qualità del traduttore che palesa una certa conoscenza del repertorio di danza spagnola del XVII secolo, ma non del linguaggio tecnico dei passi:

Barriera / Torneo
La Bassa Gioiosa / La Bassa Alegre
La Bassa delle Ninfe / La Bassa de las damas
So ben mi chi ha bon tempo / El buen tiempo
Leggiadra Marina / Gallarda Marina.

La trasposizione idiomantica dei termini e degli aggettivi non avviene in forma letterale. *Torneo* non solo è un'ottima traduzione della danza *Barriera*, ma è anche una scelta consapevole di chi conosce uno dei repertori coreici più diffusi nella Spagna del XVII secolo e presente nelle opere didattiche strumentali come, ad esempio, quella di Gaspar Sanz (1640-1710)⁴⁷. Se il traduttore si fosse limitato a ren-

⁴⁶ Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, cit., p. 77.

⁴⁷ G. Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.

dere letteralmente *Barriera* con *Barrera*, avrebbe alterato il significato idiomatico e coreografico del termine deviandolo in un senso inappropriato. A tale proposito è curioso osservare il trattamento dato al termine «Balletto», genere aulico della danza italiana del Cinque e Seicento, tradotto letteralmente, ma anche indifferentemente, in «Baylete» (diminutivo di *baile*, come *balletto* lo è di *ballo*), «Danza» o «Baile», senza distinguere, come avviene in Esquivel, tra *danza de cuenta* e *danza de cascabel*, o tra *danza* e *baile*⁴⁸. Il traduttore, quindi, non è in grado di entrare nel merito della terminologia tecnica dei passi, anche se riesce a operare una trasposizione del repertorio della danza spagnola del XVII secolo del quale sembra essere abbastanza informato.

5. CONCLUSIONI

Questa breve digressione sulla traduzione spagnola del trattato di Cesare Negri *Le gratie d'amore*, del 1602, mette in evidenza alcuni aspetti rilevanti: nel 1630 la corte di Felipe IV sentì l'esigenza di preparare la traduzione dell'emblematico trattato italiano di danza di Negri, pubblicato ben ventott'anni prima, come dono per il neonato principe Balthazar Carlos di Austria; la traduzione parziale del trattato di Negri non rispecchia la nomenclatura originale dei passi italiani, creando una falsa equivalenza con la terminologia tecnica dei passi spagnoli descritti da Esquivel nel *Discursos sobre el arte del dançado* del 1642. La traduzione è volta alla ricerca accurata del significato idiomático del termine italiano e il traduttore dimostra, in questo modo, di conoscere la danza spagnola solo da dilettante, come tanti cortigiani e cortigiane educate alle buone maniere, limitando i suoi interventi ad alcune analogie con le danze più rappresentative dello stile spagnolo, come la *Folía* e il *Torneo*. Nel 1630 la tradizione spagnola della danza era già consolidata e parallela a quella italiana, sebbene le due tradizioni manifestassero fra loro alcuni punti di contatto. La traduzione *Arte para aprender a dançar* è un compendio di regole, passi e coreografie, tradotto in spagnolo e destinato a un principe che avrebbe avuto l'obbligo di conoscere anche lo stile della danza italiana del XVII secolo, benché ormai estraneo alla cultura

coreutica spagnola, tradizione della danza già autonoma, creata sulla base di un'inevitabile contaminazione terminologica tra Spagna e Italia.

⁴⁸ *Baile* e *Danza* sono termini ben differenziati ricorrenti nella letteratura spagnola specializzata, che hanno destato persino accese polemiche tra studiosi del XIX e XX secolo. Una sintesi di tale controversia si trova in C. Garcia-Matos Alonso, *Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII*, in «Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología», 12, 1996, 2, pp. 121-134.