

Atti del Convegno Internazionale

«Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario»

Il mito d'Orfeo e l'arte coreica nel primo Seicento in Italia: Prima o Seconda Pratica?

Cecilia Nocilli

Universidad de Valladolid-Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
cnocilli@ilgentillauro.com

§ Nel Seicento la danza perde il carattere cortese ed encomiastico conformandosi alle condizioni del teatro d'opera. Nella trattatistica coreica italiana del XVI e XVII secolo sono pochi gli esempi di danza concepita per le rappresentazioni teatrali, tuttavia essi trasmettono e descrivono la struttura, il carattere e il disegno coreografico di un genere specificamente drammatico. Nonostante gli innumerevoli studi e le odierne rappresentazioni de *L'Orfeo* di Monteverdi, la danza non sempre è stata adeguatamente presa in considerazione sul piano analitico e scientifico. In particolare, non si sono svolti studi sui movimenti scenici del coro e sulla sua funzione coreografica nel primo teatro musicale del Seicento. Sulla base dei riferimenti coreici e dei trattati scenici del Cinquecento e Seicento si vuole prendere in considerazione il teatro musicale di Claudio Monteverdi per esaminare la teoria della prima e della seconda pratica anche per quanto riguarda la danza.

§ In the seventeenth century the dance loses its encomiastic and courtly character, and complies with the conditions of the nascent opera. Although Italian dance treatises of the sixteenth and seventeenth centuries provide few examples of dances conceived for theatrical performances, they do transmit and describe the choreographic structure, character and design of a specifically theatrical genre. Countless studies and current performances of Monteverdi's *L'Orfeo* notwithstanding, dance has not always been adequately considered on an analytical and scientific level. In particular, we have no studies on the scenic movements of the chorus and its choreographic function in the early opera of the seventeenth century. Based on dance references and scenic treatises, my paper will focus on the stage works of Claudio Monteverdi and examine the theory of the «prima e seconda prattica» with regard to the dance.

Per poter restituire e riproporre scientificamente il repertorio coreico de *L'Orfeo* di Monteverdi in relazione al complesso di elementi culturali ed estetici del teatro musicale, è necessario avvicinarsi alla teoria e alla tecnica della prassi coreica dell'epoca. La danza italiana del Cinquecento è conosciuta grazie a trattati coevi, ai pochi documenti rimasti sulla descrizione delle entrate negli *intermedi* e anche agli stringati riferimenti durante le pastorali e rappresentazioni teatrali di tipo allegorico-mitologico. In particolare, il

trattato *Le Gratie d'Amore* di Cesare Negri del 1602 ci offre delle informazioni sulla danza teatrale interpretata durante le sontuosissime celebrazioni festive milanesi della fine del XVI secolo (NEGRI 1602/1983). Una delle caratteristiche principali della danza teatrale in Negri si può riscontrare nella descrizione del *Ballo fatto da sei dame* e del *Ballo fatto da sei cavalieri* composti in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Isabella, Infante di Spagna, e l'arciduca Alberto d'Austria nel 1599 a Milano, nonché nel *Balletto detto Il Pastore leggiadro* per gli *intermedi* della Commedia de *Il Precipizio di Fetonte* realizzati nel Palazzo Ducale di Milano nel 1594. Cesare Negri ci concede anche la descrizione completa e la sua musica del *Brando Alta Regina*, la danza finale dell'ultimo *intermedio* della pastorale *Arminia* di Giovanni Battista Visconti del 1599 (BARBLAN 1959; TIZZONI 1995; DAOLMI 1998), eseguito da quattro ninfe e quattro pastori con i relativi dardi e bastoni in mano e i tipici «passeggi» e movimenti coreografici delle danze teatrali del Cinquecento. In tali coreografie emerge una caratteristica comune, vale a dire, la semplicità dei passi con innumerevoli movimenti e intrecci coreografici da eseguire tra «le bande» di ballerini.¹

La descrizione coreografica e dei movimenti scenici nei celebri *intermedi* della commedia *La Pellegrina* del 1589 (*Girolamo Bargagli* 1971; PICKERING WALKER 1986) restituisce lo stesso vocabolario dei passi dei trattati ufficiali di danza del Cinquecento proponendo l'esatta collocazione dei ballerini sulla scena per poter creare figure geometriche precise (Figura 1).

La concezione della danza teatrale del XVI secolo si riscontra anche nei trattati scenici del Cinquecento e del Seicento, ad esempio *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) di Angelo Ingegneri (INGEGNERI 1598/1989), e *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* di autore anonimo, ca. 1623-1637 (Modena, Biblioteca Estense, ms. γ.F.6.11; *Il Corago* 1623-1637/1983). Queste opere si soffermano sulla precisione dell'entrata dei ballerini e sul loro disegno coreografico, consigliando di lasciare quei passi che adoperano solo il movimento della gamba per le sale da ballo dove lo spettatore li può apprezzare meglio:

Gran distinzione si deve fare tra *i balli che si fanno in terra a quelli che si fanno in scena*, poiché quelle vaghezze e sottigliezze, le quali rappresentate da un *che balli in una sala arrecano diletto e meraviglia agli spettatori*, rappresentate in una scena non sono godute nella medesima maniera essendo rimirate da persone che si ritrovano chi vicine e chi lontane; perciò vogliono essere *tempi larghi e col*

¹ Tra la presentazione di questo studio al Convegno Internazionale *Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario della prima rappresentazione* svoltosi a Cremona il 27 e 28 ottobre 2007, e la sua pubblicazione nel presente numero di «Philomusica on-line», è apparso su «Early Music» un articolo sull'interpretazione del coro *Lasciate i monti* de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi. LAMOTHE 2008. Nella mia analisi prendo in considerazione la danza teatrale del repertorio coreico dei trattatisti italiani del XVI e XVII secolo, perché considero che i disegni coreografici, i «passeggi» e la differenza di tempi richiesta siano più consoni alla loro messa in scena nel teatro musicale del primo Seicento.

movimento dei piedi si muova ancora il capo che avviene nei passi scorsi, nelli intreggiati, nelle capriole e mezze capriole, nelle continenze, nelle spezzate e simili; ma nelle chisciate, battute di canario et altre fatte su questa foggia fan col solo movimento della gamba avviene che non arrechino il medesimo diletto per non essere distinte e conosciute da quelli che sono lontani.

Deve il tempo essere largo acciò più facilmente si unischino quelli che ballano andare a tempo, essendo molta sconvenevolezza il vedere cadere sul palco con una capriola uno doppo l'altro e non tutti unitamente (*Il Corago* 1623-37/1983, pp. 101-102).²

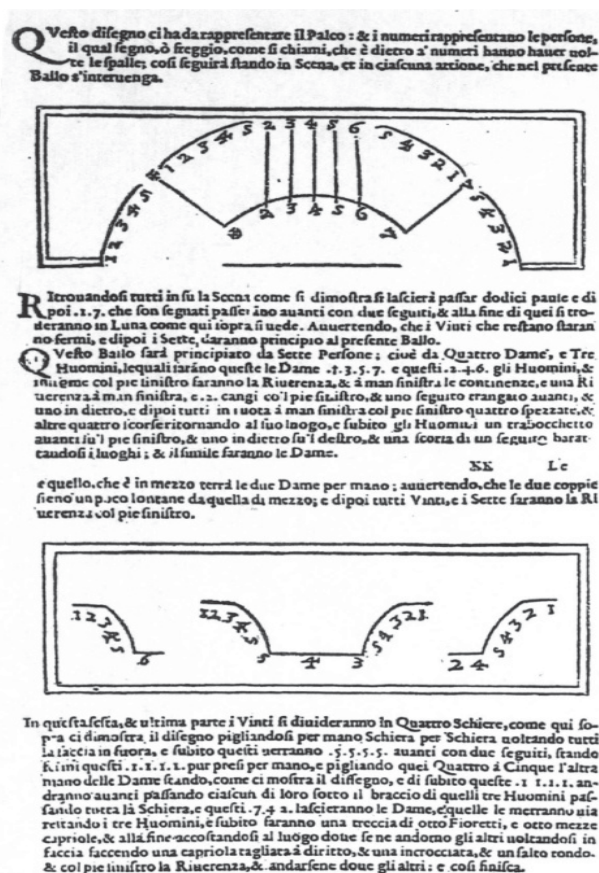


Figura 1. Ballo finale del sesto *intermedio* della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bragagli (Firenze 1589).

Il Corago è senza dubbio una fonte imprescindibile per l'informazione pratica ivi riportata e per le competenze mostrate dall'anonimo autore come 'concer-

² Il corsivo è mio.

tatore' di tutti i campi che possono confluire nella poetica della meraviglia e della mozione degli affetti del teatro seicentesco. La distinzione tra i balli che si eseguono «in terra» e quelli «in scena» consiste proprio nei movimenti scenici e nei passi coreici. Infatti, quelle danze con passi che muovono solo le gambe come il *canario* e le «chisciate», non permettono movimenti coreografici importanti perché si eseguono sul posto. Le «schisciate», o per meglio definirle secondo la terminologia tecnica coreica del Cinquecento, il «seguito spezzato schisciato al canario», rappresentano, inoltre, un'eccezione all'interno della tecnica italiana di danza per la sua esecuzione 'schisciata' o strisciata a terra e, quindi, con relativo rumore della scarpa sul pavimento, una caratteristica da evitare in qualsiasi altro passo della danza italiana dal XV al XVII secolo. Tali passi possono essere apprezzati nelle feste da ballo, perché tutto il pubblico li può vedere, mentre sulla scena è necessario che il piede si muova con il capo e che gli spostamenti e i disegni coreografici possano essere visti da lunga distanza. Per questo, i tempi musicali larghi sono molto più consoni alla danza sulla scena, perché permettono spostamenti più ampi e danze teatrali più appariscenti secondo la retorica della meraviglia. Tutto questo spiega molto chiaramente la semplicità dei passi e la complicazione dei movimenti e degli intrecciamenti delle danze teatrali di Cesare Negri.

Purtroppo, il *Corago* si sofferma solo nella descrizione dei due modi di «rappresentare una favola», quello dell'«arte istriona» e quello del «ben comporre in musica e del cantare», lasciando il ballo e la pantomima a una successiva pubblicazione non pervenutaci; tuttavia, nella descrizione del coro si riscontrano importanti indicazioni coreografiche. È ben nota la discrepanza tra i trattatisti della scena per quanto riguarda il movimento coreografico dei cori. In realtà, i movimenti scenici dei cori si trasformarono in veri e propri balletti durante il Seicento trasgredendo la teoria del periodo. Giovanni Battista Doni nel *Trattato della musica scenica* (1635) conferma tale trasformazione:

Siccome la melodia de' cantici scenici ha degenerato per la maggior parte in ariette o canzonette, così *quella de' cori si vede essersi tramutata in balletti*, poiché non contengono altro che alcune brevissime stanze e ritornelli, con aria molto semplice e corta; e tali sono quelli dell'Euridice, e del rapimento di Cefalo, in parte pubblicati dal Peri, e dal Caccini; la qual maniera è però molto più tollerabile di quella de' Cori dell'Edipo Tiranno, rappresentato in nostra lingua dall'Accademia di Vicenza nel 1505, che *sono disposti a guisa de' Madrigali*, e poco buona riuscita dovettero fare, ancorché, siccome io credo, fossero cantati semplicemente, e non ballati, *dove quest'altri si cantano insieme, benché per lo più da diversi, e a foggia di balletti, con corti periodi, e passeggi intrecciati, e con poca varietà di figure, e nessuno gesto*, per non essersi fin' ora intesa la vera maniera delle Musiche teatrali (DONI 1763/1974).³

³ Un'altra testimonianza sulla trasformazione del coro in balletti è quella di Francesco Leontino nel 1656 (LEONTINO 1656): «*Queste persone coriche, se sia possibile, devono esser tutti musici, e che sappiano ballare, dovendo cantare e ballare nel fine di ciaschedun atto*. Quando poi ciò fosse malagevole, basta che 'l corifeo, o vogliam dire capo del coro, con alcun altre sappiano ballare, et

Ne *Il Corago* si stabilisce una stretta relazione del coro con la danza tanto da essere necessaria la collaborazione del maestro di ballo per i loro spostamenti scenici: i «passeggi dei cori, quali pure per essere spezie di ballo dovranno essere dal medesimo ballerino fatti con le regole sopradette» (*Il Corago* 1623-1637/1983, p. 102). L'armonia del canto, dei passeggi e degli intrecciamenti del coro doveva essere chiaramente trasmessa dagli interpreti e recepita dal pubblico:

Usasi dai cori fare varii passeggi et intrecciamenti et in questi rappresentare varie figure o di animali o di arme di qualche principe o di lettere e simile, le qual tutte si deve avvertire che sieno tali che faccino che i cori voltino la schiena alli auditori manco che sia possibile e che dalli ascoltanti sieno ben conosciute e viste; perciò sarà necessario che mentre arrivano a formare quella tale figura, faccino un tantino di pausa.

Perché è cosa difficile il fare che tante persone muovino il passo in un stesso tempo, a punto sarà cosa ben fatta il *fare nel pavimento della scena qualche segno* perché così non solo quelle dei cori verranno a formare la figura in un stesso tempo, ma ritrovarsi sempre nel mezzo della scena con la medesima distanza l'uno da l'altro.

Il movimento e passeggi che faranno deve essere o presto o adagio secondo la diversità delle cose che andranno cantando. Delle figure che andranno facendo nelli intrecciamenti quelle saranno le meglio nelle quali dalli aspetta[to]ri si scorgerà maggior numero di persone. Avanti le figure delle macchine abbiamo posto molti passeggi e figure di cori, però in quelle si potrà vedere il modo et *inventarne sempre delle nuove conforme più piacerà al corago o ad altri maestri di ballo a lui sottoposti* (*Il Corago* 1623-1637/1983, p. 99).

Senza dubbio, la posizione del coro – possibilmente senza dare la schiena al pubblico e prestabilita dai segni sulle tavole del palcoscenico (prassi molto conosciuta a teatro) – non può essere messa a confronto con quella dei ballerini nelle innumerevoli e ben conosciute immagini della danza dei trattati coreici del Cinquecento. Persino il disegno coreografico delle danze teatrali di Negri non è lo stesso di un tipico Balletto per la sala da ballo, come *Laura Soave* di Fabrizio Caroso dove «la Dama starà in capo alla sala, et il Cavaliere da un altro capo d'essa, o ad altro luogo dove si ballerà» (CAROSO 1600/1970).⁴ Inoltre, i loro movimenti si devono eseguire sempre nella stessa direzione, mai specularmente come avviene, invece, per i balli teatrali. In essi i ballerini guardano verso un punto fisso che corrisponde alla *piramide visiva* del Principe per creare una perfetta simmetria. In definitiva, la retorica della meraviglia in campo coreico nel teatro seicentesco non si realizzava con

altre siano musici. *Bisogna però che tutte ballino nel giro e riggiro*, e quelli che non sapranno così bene muovere il piè, s'ingegnino con li continovi esercizi accomodarsi al ballo per quanto sia possibile, perché dal ballo ben concertato nasce un diletto così imparagiabile che né su le scene le potrebbero mai appattare gli abusi di qual si sia capricciato intermezzo».

⁴ Nonostante Virginia Christy Lamothe abbia offerto un esaustivo confronto tra gli stacchi di tempo del Balletto *Laura Soave* di Fabrizio Caroso e quelli del coro *Lasciate i monti* de *L'Orfeo* monteverdiano, e abbia anche messo in evidenza gli errori delle messe in scena odierne che non tengono conto della danza del periodo, sarebbe stato più pertinente studiare i Balletti teatrali di Negri invece di quelli definiti 'sociali' o per le sale da ballo. LAMOTHE 2008.

l'abilità dei piedi, ma con il movimento e l'intreccio coreografico dei ballerini e, quando richiesto, del coro, in modo da influenzare positivamente il pubblico con la precisione geometrica delle figure.

L'*intermedio* è stato il luogo più idoneo per le sperimentazioni di questi movimenti scenici dei ballerini e del coro, ma è altrettanto importante per lo sviluppo e la trasformazione della *moresca*. La storicizzazione più evidente di questa danza è la lotta tra musulmani e cristiani che coinvolse un'area piuttosto grande del Mediterraneo dal VIII al XV secolo. In Italia, la parabola della *moresca* nel XV secolo o piuttosto la sua 'disintegrazione' è iniziata nel momento stesso in cui è diventata di moda, vale a dire ha subito un mutamento e snaturazione del suo significato originario per diventare di volta in volta una danza teatrale che svolgeva funzioni d'intrattenimento di corte.⁵ La sua interpretazione può essere affidata a ballerini professionisti e anche ad abili cortigiani. Sono molto poche le descrizioni rimaste di queste moresche allegoriche, tuttavia i pochi riferimenti mettono in evidenza la pantomima legata all'abilità coreutica.

Proprio uno degli elementi sicuri di successo nella *moresca* degli *intermedi* cinquecenteschi è la relazione della pantomima con il ritmo della musica: «pareva che tanti huomini se movessero com uno spirito solo concordati al tempo del sonatore» (LUZIO – REÑIRÉ 1893, p. 181-182).⁶ Un'altra caratteristica della *moresca* dell'*intermedio* è l'esecuzione virtuosistica dei ballerini. Probabilmente la pantomima e l'acrobazia della danza teatrale italiana del Settecento derivavano proprio dalle esperienze anteriori nelle *moresche* degli *intermedi* cinquecenteschi e, come vedremo successivamente, dalla danza negli esordi del teatro musicale italiano del Seicento.⁷

Lo stesso Cesare Negri descrive gli *intermedi* o *moresche* realizzati per la Pastorale *Armenia* di Giovanni Battista Visconte in occasione della visita a Milano della Infante Isabella di Spagna e l'arciduca Alberto d'Austria nel 1599. In questa occasione si rappresentarono la favola d'Orfeo, quella di Giasone che occupò due *intermedi* e quella della contesa di Pallade e Nettuno. Nonostante la meticolosa descrizione di Cesare Negri sulle entrate e uscite dei personaggi mitologici, il ballerino milanese non offre nessun ragguaglio sul tipo di danze realizzate, dando risalto solo agli scontri e ai *mattacini* del combattimento tra Giasone e i tori nel terzo *intermedio*.⁸

⁵ Gli studi sulla *moresca* sono numerosi. Riporto unicamente quelli che trattano la trasformazione della *moresca*: BRAINARD KAHRSTEDT 1981, LORENZETTI 1991, PONTREMOLI 1998, SPARTI 2000, SPARTI 2002, NOCILLI 2005, NOCILLI 2007.

⁶ Si tratta della descrizione degli *Intermedi* dell'*Eunuchus* di Terenzio nel 1499 a Ferrara. L'analisi e la sua descrizione di trovano in PONTREMOLI 1998, p. 92.

⁷ Nelle tipiche descrizioni dei vari stili coreici settecenteschi si ravvisa in quello italiano l'agilità e la leggerezza dei movimenti del corpo: «L'italiano in mezzo ed a' lati dispone ordinatamente la spiritosa sua danza: si vibra nell'aria, e, trinciate in essa agilissime capriole, si restituisce in punta di piè leggerissimamente sul piano, e, appena toccandolo, risale». MARTELLO 1715/1963, pp. 312-313.

⁸ Ne *Le Gratie d'Amore* Cesare Negri concepisce la *moresca* come una battaglia coreografata restituendoci la stilizzazione di una lotta simulata in campo amoroso tra corteggiatore e corteggiata, come nella coreografia de *La Battaglia*, di *Barriera* e de *Il Torneo Amorososo*.

Pertanto, alla fine del Cinquecento e inizio del Seicento l'arte coreica teatrale italiana assumeva tre tipologie ben distinte: la danza geometrica, legata agli spostamenti dei ballerini e del coro che eseguivano delle figure simboliche scelte in base all'argomento dell'opera; la danza pantomimica, nella quale si rappresentavano a suon di musica azioni di carattere agreste, cavalleresco, mitologico e grottesco; e, in ultimo, la danza acrobatica e virtuosistica, adatta solo ai professionisti. La tradizione degli *intermedi* in Italia ha un'enorme influenza sullo sviluppo di questi tre tipi di danza.

Partendo da queste considerazioni generali sulla tradizione coreica a cavallo tra Cinquecento e Seicento, si possono interpretare meglio i riferimenti coreici all'interno delle due rappresentazioni de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi nel 1607.⁹ In particolare, in quest'opera abbiamo due riferimenti concreti di danza: il *Balletto* del coro *Lasciate i monti* e la *moresca* finale. Il primo riferimento ha il tipico cambiamento di tempo da binario a ternario come vuole la tradizione del Balletto cinquecentesco, concluso da un ritornello in 6/4 che corrisponde in danza al tempo di gagliarda.¹⁰ Il testo poetico di *Lasciate i monti* incita le ninfe e i pastori al ballo e alle *carole* a imitazione delle stelle del cielo.¹¹ La *carola* è una delle danze cantate in cerchio più antiche e anche più presente nella pittura del Rinascimento.¹²

Di conseguenza, il coro di *Lasciate i monti* può aver rappresentato la tipica scena pastorale di ninfe e pastori in una danza in cerchio. Il cambiamento di tempo da C a 3/2 voluto da Monteverdi ha in un balletto cinquecentesco la funzione di mutamento di figurazione e di disposizione coreografica, come avviene proprio nel *Brando Alta Regina* di Cesare Negri. Nel tempo binario le ninfe e i pastori eseguono i necessari «passeggi» per gli spostamenti scenici, mentre nel tempo ternario eseguono vari intrecci. Tale cambiamento di tempo e di movimenti scenici può essere stato eseguito anche nel coro *Lasciate i monti* contrapponendo il cerchio con i «passeggi» delle figure semplici da realizzare. Il ritornello conclusivo del coro in 6/4 o in tempo di gagliarda permetteva di eseguire figure più complicate senza rompere il

⁹ Si segnalano i seguenti studi che hanno affrontato la danza nella produzione musicale di Monteverdi e in particolare ne *L'Orfeo*: FENLON 1995; CARTER 2002; LA VIA 2002.

¹⁰ È necessario ricordare che il tempo di gagliarda non definiva obbligatoriamente anche il passo di gagliarda teorizzato nei trattati di danza. Inoltre, proprio secondo la teoria scenica analizzata, il passo di gagliarda non era apprezzato sulla scena.

¹¹ Il libretto e la partitura de *L'Orfeo* presentano alcune varianti. Riporto in corsivo e in parentesi quadre solo le varianti del testo della partitura: «Lasciate i monti, / lasciate i fonti, / ninfe vezzose e liete, / e in questi prati / a i balli usati / leggiadro il piè rendete [*vago il bel piè rendete*]. // Qui miri il sole / vostre carole / più vaghe assai di quelle / ond'a la luna, / a l'aria bruna, [*la notte bruna*,] / danzano in ciel le stelle. // Poi di bei fiori / per voi s'onori / di questi amanti il crine, / ch'or de i martiri / de i lor desiri». *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* 1997, pp. 21-47: 27; MONTEVERDI 2004, pp. 117-118.

¹² Nel Cinquecento la stilizzazione delle danze in cerchio o in 'ruota' è rappresentata in Italia dal *Contrapasso* composto da Fabrizio Caroso con «vera Regola, perfetta Theorica, et Mathematica» CAROSO 1600/1970. La conosciuta incisione presente nel trattato di Caroso sintetizza i movimenti e il ritmo dello spondeo e del dattilo richiesti nel *Contrapasso* che dovrebbero riecheggiare la metrica di Ovidio.

fluire della coreografia. Da notare che sulla base dei riferimenti scenici citati il cerchio delle ninfe e dei pastori doveva formarsi con i ballerini guardando verso l'esterno per evitare che il coro volgesse le spalle al pubblico, come mostrano i simboli neri della notazione coreografica alla Figura 2. Solo quando le figure sono più complesse si può alternare lo sguardo interno ed esterno dei ballerini.

A conferma di tale ipotesi di danza geometrica e della sua esecuzione da parte del coro è la disposizione simmetrica delle forme chiuse, ravvisata da Nino Pirrotta, intorno a *Rosa del ciel, vita del mondo e degna* (PIRROTTA 1968, pp. 10-42: 34; FABBRI 1985, p. 109):

Pastore *In questo lieto e fortunato giorno* (C)
Coro *Vieni, Imeneo, deh vieni* (C)
Coro *Lasciate i monti* (C – 3/2) + Ritornello (6/4)
Orfeo *Rosa del ciel, vita del mondo e degna* (C)
Coro *Lasciate i monti* (C – 3/2) + Ritornello (6/4)
Coro *Vieni, Imeneo, deh vieni* (C)
Pastore *Ma s'il nostro gioir dal ciel deriva* (C)

Tale simmetria poteva essere utilizzata anche nei disegni coreografici del coro e nelle loro variazioni.

Tra le sperimentazioni nel teatro musicale dell'inizio del Seicento il coro occupa un posto importante proprio per i movimenti scenici e per la sua funzione all'interno della rivalorizzazione della tragedia greca. Per questo motivo, le discrepanze tra gli stessi teorici della scena erano molto evidenti, come abbiamo potuto notare. Probabilmente la difficoltà naturale di coniugare il canto con la danza e soprattutto la complicazione dei movimenti coreografici che si svilupparono durante il XVII secolo hanno indotto i teorici del XVIII secolo come Stefano Arteaga ad auspicare la separazione totale della danza dal melodramma e in particolare i movimenti scenici artificiosi dal coro (ARTEAGA 1783-1788/1969).

La *moresca* finale de *L'Orfeo* desta maggiori complicazioni per l'enigmatico doppio finale, dionisiaco e apollineo, delle due versioni del libretto di Alessandro Striggio del 1607 e della partitura di Monteverdi del 1609. Tale enigma è stato più volte analizzato per cercare di capire la volontà dell'autore.¹³ La *moresca* è stata considerata come un retaggio della danza delle baccanti nel finale dionisiaco dell'Orfeo. In realtà, nella prima versione dell'opera, allestita «sopra angusta scena» solo per i pochi appartenenti all'Accademia degli Invaghiti, il sacrificio di Orfeo non viene messo in scena e

¹³ Senza dubbio non si può credere che il motivo del finale apollineo della seconda rappresentazione de *L'Orfeo* di Monteverdi sia stato voluto per non ferire la sensibilità delle dame mantovane. La messa in scena di un sacrificio non era una novità fin dal Quattrocento. Le stesse *moresche* degli *intermedi* del XV secolo avevano come tema il sacrificio degli animali, per esempio, nel terzo *intermedio* dell'*Eunuchus* di Terenzio a Ferrara nel 1499. PONTREMOLI 1998, p. 94; PONTREMOLI 1999.

le baccanti cantarono alla loro futura vittoria. Quindi, la *moresca* poteva essere utile ai due finali, sia come danza conclusiva delle baccanti sia come danza a esaltazione apollinea a lieto fine. In questo caso, la *moresca* aveva la caratteristica di essere una danza con variazioni coreografiche composta ed eseguita da maestri di ballo come viene precisato da Alessandro Guidotti nella prefazione della *Rappresentazione di Anima et Corpo* di Emilio de' Cavalieri:

Volendo finire col ballo, si lascerà di dire il detto verso a otto: e cominciandosi a cantare «Chiostri altissimi e stellati», si cominci il ballo in riverenza e continenza: e poi seguino altri passi gravi, con trecciate et passate da tutte le coppie con gravità: ne' ritornelli si facci da quattro, che ballino esquisitamente, un ballo saltato con capriole, et senza cantare: et così segua in tutte le stanze variando sempre il ballo; e li quattro maestri che ballano, potranno variare una volta gagliarda, un'altra canario, et un'altra la corrente, che ne' ritornelli vi vengono benissimo: et se il palco non fusse capace di ballare in quattro, almeno ballisi in due: et detto ballo procurisi che sia composto dal miglior mastro che si ritrovi (GUIDOTTI A. 1600/1983, p. 10-11).

Le figure da realizzare in una danza finale erano più 'artificiose' di quelle di un coro come quelle realizzate a Napoli dai ventiquattro cavalieri nel ballo finale delle *Delizie di Posillipo boscherecce* del 1620 (Figura 2).

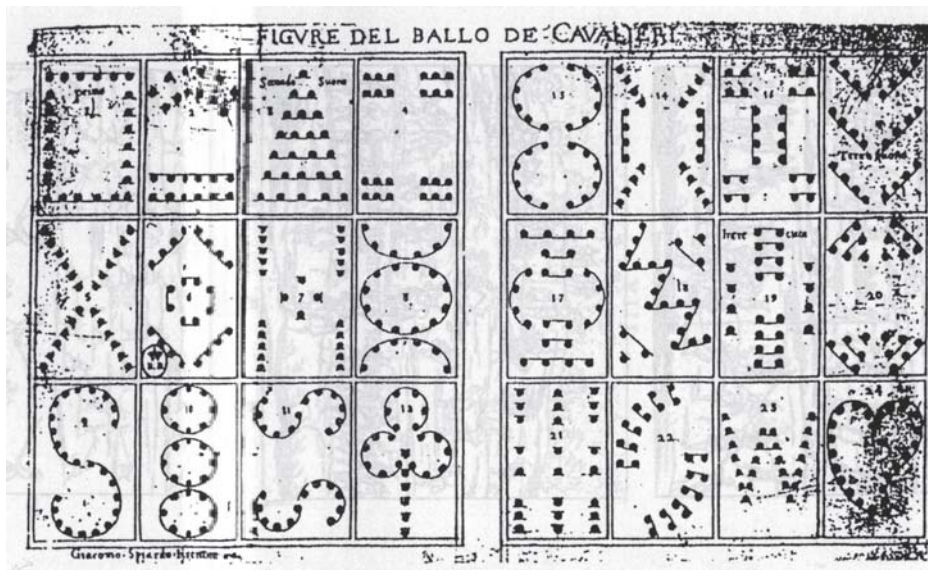


Figura 2. Ballo finale delle *Delizie di Posillipo boscherecce* (Napoli, 1620).

Nel 1608 Monteverdi è protagonista di due allestimenti di successo, *l'Arianna* e *Il Ballo delle Ingrate*. Quest'ultimo in particolare fu allestito in concorrenza con *Il sacrificio d'Ifigenia* di Marco da Gagliano sempre per i festeggiamenti di Francesco Gonzaga con la Infante di Savoia, Margherita. Come è noto, la relazione ufficiale delle feste fu redatta da Federico Follino nel *Compendio*

delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo prencipe d. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia (FOLLINO 1608). Per la descrizione de l'*Arianna* e de *Il Ballo delle Ingrate*, Follino mette in evidenza la commozione del pubblico e le «lagrimette» delle dame. In particolare ne *Il Ballo delle Ingrate* parteciparono il duca Vincenzo, il principe Francesco Gonzaga, sei cavalieri e otto dame tra le più belle di Mantova e anche tra le più abili in campo coreico. Il ballo messo in scena dalle anime ingrater doveva rappresentare la loro disperazione attraverso una gestualità e moti di dolore da esprimere durante il ballo:

Calarono queste (ma però *con gran dolore significato per gesti*) a due a due per una piacevole discesa dal palco, accompagnando i passi col suono di una gran quantità di stromenti che suonavano un'aria *da ballo malenconiosa e flebile*; e giunte in su 'l piano del teatro, fecero un *balletto così bello e così vago, con passi, con moti e con atti ora di dolore et ora di disperatione, e quando con gesti di misericordia e quando di sdegno, tal'or abbracciandosi come se avessero le lagrime per tenerezza su gli occhi, tal'or percotendosi gonfie di rabbia e di furore*. Vedevansi ad or ad ora abborrir i loro aspetti e fugini l'una l'altra con timorose maniere, e seguitarsi dapoi con minaccioso sembiante, azzuffarsi insieme, dimandarsi perdono e mille altri moti, *rappresentati con tale affetto e con tanta naturalezza, che ne restarono in modo impressi i cuori de riguardanti, che non fu alcuno in quel teatro ch'alla mutatione delle passioni loro non sentisse muoversi e conturbarsi in mille guise il cuore*.

[...] In su 'l fine di queste parole ripigliando gli stromenti una nuov'aria da ballo più flebile dell'altra, *ricominciarono quelle Ingrate un altro balletto con atti pieni di maggior disperatione e di maggior cordoglio, e con mille intrecciamenti e mille variationi d'affetti* si vennero avvicinando a poco a poco al palco, e salendo sopra di esso con lo stess'ordine col quale n'erano discese.

[...] Appena ebbe così detto Plutone, ch'una delle Ingrate, ch'era rimasta su 'l palco quando le altre discesero a ballare, proruppe in così *lagrimosi accenti accompagnati da sospiri e da singulti, che non fu cuor di donna così fiero di quel teatro, che non versasse per gli occhi qualche lagrima pietosa* (FOLLINO 1608).

Questo tipo di danza o balletto che utilizza la gestualità mimica nelle coreografie per esprimere gli affetti sarà una delle più importanti caratteristiche della danza italiana del Barocco. L'esperienza italiana d'interpretare la danza come un'arte che doveva narrare ed evocare emozioni sarà particolarmente importante durante la riforma coreica del Settecento quando Jean-George Noverre (1727-1810) e Gasparo Angiolini (1731-1803) concepiranno la gestualità come l'arte che poteva «parlare all'animo» umano (*Il danzatore attore* 2006, pp. 27-38: 31). Tale esperienza permetterà l'emancipazione della danza e la sua totale autonomia.

Anche la danza, quindi, agli inizi del Seicento subisce il richiamo all'espressione dei sentimenti e alla sua emozione. In questo senso si potrebbe parlare di una «seconda prattica» della danza vista come arte che può emozionare lo spirito mediante la gestualità e la pantomima. Non a caso la danza teatrale ne *Il Corago* viene descritta come l'«arte di gesticolare e

proporzionare gli atteggiamenti della persona con il tempo del suono artificioso esprimendo con il sembiante e portamenti di vita tutto quello che fa l'istoria con le parole e la musica con le cantilene sue» (*Il Corago* 1983, p. 41). Ne *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi tale «seconda prattica» coreica non sembra essere presente sia nella versione dionisiaca che apollinea.

L'utilizzazione della danza come mediatrice di emozioni e quindi come «seconda prattica», si riscontra in Monteverdi dopo *L'Orfeo* del 1607, quando anche la pantomima si inserisce come un importante elemento teatrale per la mozione degli affetti, avviando in questo modo l'arte coreica alla ricerca di una sua propria autonomia espressiva. In questo modo l'arte poteva trasferirsi nell'anima degli spettatori, secondo le parole di Noverre, attraverso l'espressione verosimile dei movimenti, dei gesti e del volto (*Il danzatore attore* 2006, pp. 27-38).

In conclusione, il coro-balletto *Lasciate i monti* ne *L'Orfeo* di Monteverdi poteva essere stato concepito come un coro danzato con movimenti geometrici adatti al canto delle ninfe e dei pastori, mentre la *moresca* finale poteva essere stata affidata ai maestri di ballo secondo schemi coreografici più complessi tipici di una danza conclusiva come quella del brano *Alta Regina* di Cesare Negri che chiudeva l'ultimo *intermedio* della pastorale *Arminia*. In entrambi i casi, ne *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi la «seconda prattica» coreica non fu ancora sperimentata.

Bibliografia

- ARTEAGA, S. (1783-1788/1969), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 voll., ed. facs., Bologna, Forni.
- BARBLAN, G. (1959), *Il teatro musicale in Milano nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani, 1953-1966, vol. 12, pp. 947-996.
- BRAINARD KAHRSTEDT, I. (1981), *An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: La Moresca*, in *Court Dance East and West*, Kassel-Bärenreither/Philadelphia, American Musicological Society, pp. 715-729.
- CAROSO, F. (1600/1970), *Nobiltà di Dame*, Venetia, Il Muschio, ed. facs. Bologna, Arnaldo Forni, pp. 240-244.
- CARTER, T. (2002), *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven-London, Yale University Press.
- DAOLMI, D. (1998), *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1641)*, Turnhout, Brepols, (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 2), pp. 45-50.
- DONI, G.B. (1763/1974), *Lyra barberina*, Firenze, ed. facs. Bologna, Arnaldo Forni.
- FABBRI, P. (1985), *Monteverdi*, Torino, EDT.
- FENLON, I. (1995), *The Origins of Seventeenth-Century Staged «Ballo»*, in I. Fenlon – T. Carter, *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, Oxford, Clarendon Press, pp. 13-40.
- FOLLINO, F. (1608), *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo principe d. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio & Lodovico Osanna.
- Girolamo Bargagli, La pellegrina* (1971), ed. critica a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki.
- GUIDOTTI, A. (1600/1983), *Prefazione alla rappresentazione di «Anima et Corpo» di Emilio de' Cavalieri [1600]*, in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Bologna, Arnaldo Forni Editore.
- Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (1623-37/1983), a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki.
- Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti* (2006), a cura di C. Lo Iacono, Roma, Dino Audino.
- INGEGNERI, A. (1598/1989), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, ed. moderna a cura di M.L. Doglio, Ferrara, Edizioni Panini.

- MARTELLO, P.J. (1715/1963), *L'Impostore. Dialogo sopra la tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga, in *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza.
- LAMOTHE, V.C. (2008), *Dancing at a wedding: some thoughts on performance issues in Monteverdi's «Lasciate i monti» (Orfeo, 1607)*, «Early Music», 36/4, pp. 533-545.
- LA VIA, S. (2002), *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'«Orfeo» di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, Torino, EDT, pp. 61-93.
- LEONTINO, F. (1656), *Trattato pratico dell'uso di rappresentarsi sul palco qualsivoglia dramma*, in ID., *L'Eudoro*, Nicolò Bua, Palermo.
- Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* (1997), a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, (I meridiani), pp. 21-47: 27.
- LORENZETTI, R. (1991), *La Moresca nell'area mediterranea*, Bologna, Arnaldo Forni Editore.
- LUZIO, A. – REÑIRÉ, R. (1893), *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*, Bologna, Forni Editore.
- MONTEVERDI, C. (2004), *L'Orfeo SV 318*, hrsg. von C. Gallico, London-Mainz etc., Eulenburg, pp. 117-118.
- NEGRI, C. (1602/1983), *Le Gratie d'Amore*, Milano, Pacifico Pontio & Giovanni Battista Piccaglia, ed. facs., Bologna, Arnaldo Forni.
- NEVILE, J. (1999), *Cavalieri's theatrical «ballo» and social dances of Caroso and Negri*, «Dance Chronicle», 22, pp. 119-133.
- NOCILLI, C. (2005), *La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442-1502): la «cascarda» y la «moresca»*, in *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segle XIII-XVI & VII. Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*, 2 voll., València, Universitat de València, vol. 2, pp. 1691-1706.
- NOCILLI, C. (2007), *La danza en «Las bodas de Camacho» (Quijote, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas*, in *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura di B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 595-607.
- PICKERING WALKER, D. (1986), *Musique des intermèdes de «La pellegrina»: les fêtes de Florence 1589*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- PIRROTTA, N. (1968), *Scelte poetiche di Monteverdi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2/1, pp. 10-42.

- PONTREMOLI, A. (1998), *La moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo*, in *Dramma medioevale europeo 1997*, a cura di F. Paino, 2 voll., Camerino, Università degli Studi, Centro Linguistico di Ateneo, vol. 2, pp. 79-103.
- _____ (1999), *Intermedio spettacolare e danza teatrale. A Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis Edizioni.
- _____ (2002), *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere.
- SPARTI, B. (2000), *Mattaccino-Moresca: Past and Present*, in *Continents in Movement. The Meeting of Cultures in Dance History*, ed. by D. Tércio, Cruz Quebrad, Faculdade de Motricidade Humana, pp. 189-199.
- _____ (2002), *The Moresca and Mattaccino in Italy (circa 1450-1630)*, in *Proceedings of Symposium Moreška: Past and Present*, ed. by E. Ivancich Dunin, Zagreb-Croatia, Institute of Ethnology and Folklore Research, pp. 1-11.
- TIZZONI, M. (1995), *L'istanza tragicomica tra diletto di corte e moralità: la rappresentazione dell'«Arminia» di Giovan Battista Visconti*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A.M. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, pp. 219-264.

Cecilia Nocilli musicologa, coreologa, clavicembalista e ballerina, è docente presso la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León e professore a contratto presso l'Università di Valladolid (Spagna). È direttrice artistica del *Il Gentil Lauro*.

Cecilia Nocilli musicologist, choreologist, harpsichordist and dancer, is professor at the Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León and lecturer at the University of Valladolid (Spain). She is the artistic director of *Il Gentil Lauro*.