

*Flavia Pappacena*

## **La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo\***

### **Premessa**

Appuntare su un quaderno i nomi dei passi e registrare con piccoli schizzi gli spostamenti dei danzatori sulla scena è ciò che hanno sempre fatto ballerini e coreografi per memorizzare le loro creazioni. Oggi, come un secolo fa, come nell'Ottocento e nella seconda metà del Settecento. Il libretto del balletto, dettagliato che potesse essere, non era in grado di fornire alcun aiuto in quanto, riportando solo trama, personaggi, successione delle scene, ambientazione e quant'altro potesse servire per inquadrare storia e contesto, non descriveva la coreografia, ossia non riferiva nulla della "danza propriamente detta", né di come gesti e corpi potessero trasmettere allo spettatore gli stati d'animo dei personaggi. Il libretto era nato come racconto della storia che si svolgeva in scena e i suoi ampi riferimenti all'azione resi con una vivace scrittura per immagini erano inseriti per consentire al lettore di costruirsi immaginariamente il balletto, non per aiutare il coreografo a fissarne i dettagli tecnici momento per momento.<sup>1</sup>

D'altro canto per il coreografo usare i termini dei passi per appuntarsi la coreografia, era un sistema efficace e diretto che lasciava pochi margini di incertezza sia all'atto della scrittura che della lettura, in quanto la terminologia dei passi nel corso dell'Ottocento era molto precisa e particolareggiata.<sup>2</sup> Sono sopravvissuti diversi quaderni con appunti di

---

\* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it))

<sup>1</sup> Sulla questione del libretto di ballo, vedi in particolare Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», a. III, n. 6, Novembre 2013; *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Atti della Giornata di studi in onore di Alberto Testa, Roma, Accademia Nazionale di Danza, 19 gennaio 2013, a cura di Patrizia Veroli, Bologna, Piretti, 2017.

<sup>2</sup> La base della terminologia ottocentesca era costituita dal complesso di denominazioni attribuite ai passi e alle posizioni dai *maîtres à danser* della corte di Luigi XIV. A queste, nel corso del tempo, si erano aggiunte le definizioni terminologiche dei nuovi passi, per cui il termine base seicentesco era stato integrato con aggettivi indicanti direzioni, posizioni di arrivo ecc. con il risultato di un insieme linguisticamente poco ortodosso, ma perfettamente funzionale e gestibile. Erano espressioni lunghe, se i termini erano scritti per esteso, ma rapide se abbreviate in sigle. Questo, tra l'altro, è lo stratagemma inventato dal maestro danese August Bournonville e pubblicato nel 1855 a Copenaghen per poter dialogare con i suoi discepoli e riproduttori. Ma abbreviati o meno, sono stati i termini accompagnati da planimetrie, oltre che la trasmissione orale (la consegna del maestro al discepolo), a

balletti, tutti del secondo fine Ottocento.<sup>3</sup> Sebbene appartengano ad artisti di diversa provenienza, tali quaderni sono molto simili nell'impostazione in quanto scritti con un linguaggio composito in cui i nomi dei passi sono mescolati a disegni dei percorsi e a indicazioni dello stato d'animo da tradurre in gesto (immagini [1](#), [2](#)). Ma di questi quaderni raramente si fa menzione nei testi di storia della danza, in quanto, supponiamo, ritenuti strumenti di lavoro riservati a un uso strettamente personale e dei propri collaboratori, e conservati gelosamente per evitare di incappare nel plagio che, fino all'introduzione delle disposizioni sul diritto d'autore, era una piaga che dava da vivere a una selva di artisti men che mediocri. Ma la storiografia della danza, seppur marginalmente, ha rivolto l'attenzione a quel fenomeno che viene comunemente definito notazione della danza (Dance Notation), termine inappropriato, se lo si paragona alla notazione musicale,<sup>4</sup> ma da tempo entrato nell'uso come è accaduto per "libretto di balletto" nella metà dell'Ottocento.<sup>5</sup> Si tratta di esperienze che

---

preservare larga parte dei balletti dell'Ottocento e a consentire esperienze ricostruttive come quelle di Pierre Lacotte negli anni settanta del secolo scorso.

<sup>3</sup> Per il ballo francese si veda in particolare la trascrizione di *Giselle* fatta da Henri Justamant, *maître de ballet* all'Opéra di Parigi negli anni 1868-1869, pubblicata nel 2008 a cura di Frank-Manuel Peter, *Giselle ou les Wilis ballet Fantastique en deux actes*, dal Deutsches Tanzarchiv Köln, Hildesheim, Georg Olms. Per i balli italiani, si vedano a titolo di esempio i quaderni conservati presso il Museo Teatrale alla Scala - Biblioteca Livia Simoni, *Caterina la figlia del bandito, ballo in 3 Atti (Cinque quadri) del coreografo Giulio Perrot. Riproduzione del Maestro di ballo Cav. Enrico Cecchetti. Mosca 1883. Petersburg 1890. Varsavia 1903; inoltre Lo Spirito maligno. Ballo di Giuseppe Rota per la riproduzione di Cesare Cecchetti In Firenze Autunno 1862*, pubblicati in F. Pappacena, *Due trascrizioni inedite dagli archivi Cecchetti: Caterina la figlia del bandito di Enrico Cecchetti. Lo Spirito Maligno di Cesare Cecchetti*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di «Chorégraphie», a. 2000, Roma, 2000, pp. 165-202: 189-198; 201-202. Per un nostro commento al riguardo rimandiamo al nostro saggio *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, cit. pp. 21-25. Tra i manoscritti conservati presso il fondo Lanari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, vedi «Appunti coreografici / Ballo / La Vallière. «Giovacchino Coluzzi. / Fece - Anno - 1878. / Firenze», la cui parte grafica è stata approfonditamente analizzata in Gloria Giordano, *Madamigella de La Vallière, "Appunti coreografici" di Gioacchino Coluzzi (1878). L'analisi delle fonti edite e della "Trascrizione"*, in *Studi sulla scuola italiana*, a cura di Nadia Scafidi, «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», n.s., n. 2, Roma, Meltemi, 2004, pp. 93-130. Si vedano ancora le trascrizioni, anch'esse conservate al Museo della Scala - Biblioteca Livia Simoni, del *gran ballo Excelsior* di Luigi Manzotti (Scala 1881) realizzate da Giovanni Cammarano, Eugenio Casati ed Enrico Cecchetti, pubblicate su F. Pappacena (a cura di/edited by), *Excelsior. Documenti e saggi / Documents and Essays*, Chorégraphie, Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Roma, Di Giacomo, 1998.

<sup>4</sup> La sostanziale differenza tra la notazione musicale e quella del movimento è determinata dal loro impiego. La notazione coreutica è una trascrizione fatta a posteriori, a coreografia finita e spesso già collaudata. Ad eccezione di rari casi (ad esempio *Labanotation*) non è in grado - o non intende - riportare in segno ogni piccolo particolare del movimento o del corpo, poiché tiene conto degli automatismi che ogni stile impone al corpo.

<sup>5</sup> Il termine libretto di balletto è un prestito dall'opera, in quanto fino a Ottocento inoltrato il termine usato correntemente era programma. Cfr. Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», a. III, n. 6, Novembre 2013.

interessano la danza a partire dalla fine del Seicento<sup>6</sup> e che nella maggioranza dei casi condussero alla pubblicazione. Tuttavia, mentre nel Settecento la notazione prese realmente piede e si diffuse in tutta Europa, le formule concepite nell'Ottocento rimasero chiuse a piccole cerchie se non ai soli creatori<sup>7</sup> e solo il sistema del ballerino della compagnia del Mariinskij di San Pietroburgo, Vladimir Stepanov, pubblicato a Parigi nel 1892 con il titolo *Alphabet des Mouvements du corps humain*, ebbe un impiego proficuo perché permise trascrizioni di diversi balletti.<sup>8</sup> Il sistema di Stepanov, ormai molto lontano dallo spirito che aveva alimentato la ricerca degli inizi dell'Ottocento, aveva il suo fondamento teorico nell'osservazione anatomica dell'intera struttura corporea, comprese braccia e testa. Pertanto si presentava con quella oggettività che divenne l'obiettivo di larga parte dei metodi novecenteschi che, nati per la conservazione delle composizioni coreografiche e la tutela dei diritti d'autore, vennero impiegati anche nella trascrizione di esperienze ricostruttive da testi e manoscritti antichi.<sup>9</sup>

### **I sistemi grafici del Settecento dalla danza bidimensionale alla danza tridimensionale**

Le motivazioni che nel secondo Seicento portarono alla elaborazione di un sistema grafico idoneo a trasferire sulla carta i movimenti coreici sono rintracciabili nel dettato stesso dell'Académie Royale de Danse di Luigi XIV. Fondata nel 1661, a soli tredici anni dalla creazione dell'Académie de Peinture et de Sculpture, l'istituzione reale sanciva l'imprescindibilità di una scrittura affinché la danza potesse uscire dalla penalizzante condizione

<sup>6</sup> Non teniamo qui conto della formula basata sull'uso di caratteri dell'alfabeto creata da Thoinot Arbeau e pubblicata in *Orchésographie* a Langres nel 1589 (Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Paris, Jehan des Preyz, 1589).

<sup>7</sup> Ci riferiamo alla *Danse écrite* di Jean-Étienne Despréaux (prima decade dell'Ottocento), al sistema di E.A. Théleur (1831), alla *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon (1852), alle sigle pubblicate da August Bournonville negli *Études chorégraphiques* del 1855.

<sup>8</sup> Vladimir Stepanov, *Alphabet des Mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie M. Zouckermann, Paris 1892; trad. ingl. *Alphabet of Movements of the Human Body*, transl. by Raymond Lister, A Dance Horizons Republication, 1969. Il sistema fu ampliato e ripubblicato da Aleksandr Gorskij che poi lo introdusse come materia scolastica nella scuola imperiale di balletto di San Pietroburgo (vedi Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation by Alexander Gorsky translated from the Russian by Roland John Wiley*, New York, CORD Special Publication, 1998. Le trascrizioni di Stepanov hanno consentito nel tempo il recupero di diversi originali della fine dell'Ottocento.

<sup>9</sup> Ci riferiamo in particolare all'impiego del Labanotation consultabile su Ann Hutchinson, *Labanotation, or, Kinetography Laban: the system of analyzing and recording movement*, Routledge, 2004. Di ricostruzioni trascritte con la Labanotation ricordiamo in particolare: Ann Hutchinson Guest, Claudia Jeschke, *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*, The Noverre Press, 2010; Ann Hutchinson Guest, *La Vivandière. Pas de six*, The Noverre Press, 2016.

di fenomeno effimero destinato all'oblio e, nell'ambito dell'apprendimento, di esperienza priva di un fondamento teorico. Era l'epoca in cui la danza, incastonata negli spettacoli della corte, era praticata dai membri dell'aristocrazia con il concorso di danzatori professionisti. Questi erano violinisti esperti e danzatori di rara abilità e finezza, a cui era demandata anche la formazione musicale e coreografica dei membri della famiglia reale e dell'alta nobiltà.<sup>10</sup> Si trattava di una carica impegnativa anche perché al contempo il maestro impartiva all'allievo/a regole di portamento e di etichetta e aveva, seppur indirettamente, la responsabilità della loro educazione fisica in quanto all'epoca la danza costituiva l'unica forma di esercizio oltre che, ma questo per i cavalieri, un allenamento propedeutico alla pratica della scherma.

Quando il *ballet de cour* uscì dal chiuso della corte e alla danza venne assegnato un ruolo di rilievo nella neonata *tragédie lyrique*, teoria e notazione divennero ancor più necessari per dotare la danza degli strumenti – teoria e scrittura – della musica e per costituire un repertorio configurabile come letteratura coreografica. Su richiesta della Corona furono fatti diversi esperimenti (Jean Favier, Pierre Beauchamps, André Lorin),<sup>11</sup> ma fu quello di Beauchamps ad affermarsi sia per l'efficacia della formula grafica sia per la statura del suo inventore, abile virtuoso, collaboratore di Jean-Baptiste Lully e Molière alla creazione della *comédie ballet*, membro in seconda battuta dell'Académie.

Con l'istituzione dell'Académie Royale de Danse e la creazione della chorégraphie la danza usciva dunque dalla condizione di pratica estemporanea e discrezionale, ed era promossa ad arte accademica **ovvero a disciplina** regolata da norme concepite in rigida osservanza dei parametri

---

<sup>10</sup> «L'arte della danza è sempre stata riconosciuta come una delle più oneste e necessarie per formare il corpo e donargli le preparazioni basilari e più naturali ad ogni tipo di esercizio, tra cui quello delle armi; e di conseguenza uno dei più convenienti e utili alla nostra Nobiltà e agli altri che hanno l'onore di accostarsi, non solo in tempo di guerra nei nostri eserciti, ma anche in tempo di pace nel *divertissement* dei nostri Balletti» (*Lettres patentes du Roy pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la Ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30. Mars 1662*, A Paris, Chez Pierre Le Petit, MDCLXIII, pp. 3-4).

<sup>11</sup> Per un approfondimento sulla notazione del Settecento e dell'Ottocento vedi Flavia Pappacena, *La Sténochoregraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in Arthur Saint-Léon, *La Sténochoregraphie*, a cura di F. Pappacena, «Chorégraphie», n. s. 4 (2004), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 3-13; 111-115. Per un panorama sulla notazione tra Cinquecento e Novecento vedi Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*, Gordon and Breach, 1998. Ad Ann Hutchinson va riconosciuto il merito di aver affrontato con sistematicità lo studio dei sistemi di notazione e di aver approfondito e divulgato il metodo Laban attraverso l'istituzione, nel 1940 (con Helen Priest Rogers, Eve Gentry, Janet Price), del Dance Notation Bureau, e nel 1967 del Language of Dance Centre (LODC) di Londra, cui seguì nel 1997 l'analogo Language of Dance Center USA. Per un ulteriore sguardo sulla notazione vedi Laurence Louppe (ed.), *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Dis Voir, 1984.

stabiliti dalla Corona. Il metodo di Beauchamps fu denominato *chorégraphie*, parola di nuovo conio, congiunzione di χορεία e γραφή, adattamento del cinquecentesco *Orchésographie* di Thoinot Arbeau.<sup>12</sup> Tuttavia non fu Beauchamps a divulgarlo ma diversi maestri nel corso del Settecento, il primo dei quali fu Raoul Auger Feuillet in *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs* uscito a Parigi nel 1700.<sup>13</sup> Per mettere a frutto il sistema, Feuillet pubblicò anche una antologia di *entrées* dei balletti più importanti danzati dalle stelle dell'Opéra,<sup>14</sup> mentre diverse edizioni di danze di sala tradotte graficamente vedevano la luce a scaglioni nei primi anni del secolo.<sup>15</sup> Con tali pubblicazioni il metodo dava accesso alle danze collettive e ai duetti (in particolare il minuetto) che, eseguiti dai membri della corte nel corso dei balli ufficiali, fungevano da modello per quanti volessero riprodurre nei loro saloni l'ultima moda di Versailles. Con *Recueil de dances* Feuillet dava ai *maîtres de ballets* la possibilità di conoscere le variazioni virtuose danzate dai primi ballerini dell'Opéra su coreografie del celebre Louis Pécour. Si tratta di libri simili

<sup>12</sup> Vedi la nota 6.

<sup>13</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Chez l'Auteur, 1700 (vedi Rebecca Harris-Warrick, Carol Marsh, *Musical Theatre at the court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, 1994). A seguire, il metodo fu pubblicato da Claude-Marc Magny, *Principes de chorégraphie*, Paris Duchesne, De la Chevardière, 1765; Malpied, *Traité sur l'Art de la Danse dédié à Monsieur Gardel l'ainé*, Paris, Boüin, ca.1780. All'estero fu pubblicato da John Weaver a Londra nel 1706, da Giambatista Dufort a Napoli nel 1728. Tracce di notazione Beauchamps-Feuillet si trovano in diversi documenti manoscritti tra cui *Balletti, In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo* (pubblicato a cura di Gloria Giordano, Lucca Libreria Musicale Italiana, 2005); *Partition et Chorographie. Ornée des figures et habillements des Balets donnée Par Auguste, Frederick, Joseph, Ferrere*. A Valenciennes en 1782 (vedi M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, pp. 164-165; 182-183; R. Harris-Warrick - C. Marsh, *The French connection*, in R. Harris Warrick, B. A. Brown (edited by), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*, The University of Wisconsin Press, 2005, pp. 173-198: 174-175, 187-188). Nei testi un cartiglio con figura coreografica in notazione Feuillet è presente nell'antifrontespizio del testo di Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg 1716 (trad. ingl. *New and Curious School of Theatrical Dancing*, trad. Derra de Moroda, ed. by C.W. Beaumont, Joh., Jacob Wolrab, London 1928; facsimile Dance Horizons, New York, 1972).

<sup>14</sup> Vedi a titolo di esempio Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opéra recueillies et mises au jour par M. Feuillet M<sup>e</sup>. de dance*, Paris, Chez le Sieur Feuillet, 1704. Le *entrées* erano brevi brani danzati di cui si componevano i balletti tra gli atti delle opere.

<sup>15</sup> Vedi a titolo di esempio Kellom Tomlinson, *Six dances compos'd by Mr. Kellom Tomlinson Being a collection of all the yearly dances, publish'd by him from the year 1715 to the present year, viz. I. The passepied. Round O. II. The shepherdess. III. The submission. IV. The prince Eugene. V. The Address. VI. The Gavot. The submission writ, as it was perform'd at the theatre in Little Lincoln's-Inn-Fields, by Monsieur and Mademoiselle Salle...* London, To be had of the author at his house in Devonshire Street, [1720].

nella funzione, nella organizzazione testuale e, al primo colpo d'occhio, anche nella parte grafica, in quanto tra la tecnica della danza di sala e quella teatrale non vi era differenza salvo una maggiore complessità di quest'ultima nell'aggregazione dei passi e in alcuni movimenti esclusivamente destinati ai danzatori di professione.

Nel frontespizio di *Chorégraphie* Feuillet dichiarava «Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance» in quanto il testo si configurava come una sorta di grammatica con tanto di tabelle esplicative e riassuntive; un sussidiario per l'istruzione di chiunque volesse accostarsi alla danza con cognizione di causa e consapevolezza. Nel procedere per gradi nella presentazione dei simboli, il testo introduceva il lettore a un metodo di analisi basato sulla scomposizione meccanica e ritmica dei *pas composés*, mettendoli in relazione con i rispettivi termini.

Che fosse praticata in sala o negli intermezzi tra gli atti di *tragédies-lyriques*, in *comédies-ballets* o, più avanti in *opéras-ballets*, la danza consisteva in sequenze di passi presi in prestito dalle danze regionali (il *pas de bourrée* dalla Bourrée dell'Alvernia, il *pas de menuet* dal Menuet dell'Anjou e del Poitou, ecc.) ma stilizzati e integrati nel gusto e nell'etichetta della corte, così come accadrà dopo il congresso di Vienna per il valzer e, negli anni trenta dell'Ottocento, per la mazurka quando furono accolti nelle sale da ballo borghesi e nobiliari (immagine 3). Depurati da ogni connotazione popolare e armonizzati con i lussuosi e ingombranti abiti della corte, i *pas de bourrée* o i *pas de menuet* apparivano come parole di una lingua simbolica che si esprimeva attraverso due linee comunicative: il ritmo scaturito dagli appoggi dei piedi sul suolo e il disegno generato dalle traiettorie coreografiche (immagine 4). Disegni squisiti, raffinati come merletti, dietro cui non di rado si celavano contenuti simbolici; nel minuetto le volute circolari indicavano l'"incontro" ovvero la fase finale del corteggiamento; la grande Esse percorsa in senso opposto dai due partner suggeriva la dinamica del corteggiamento (cercarsi, nella prima curva della S; sfuggirsi, nella seconda curva). I danzatori, dunque, compivano diversi percorsi nello spazio incontrandosi, allontanandosi, ponendosi di fronte (*vis-à-vis*) o di spalle (*dos-à-dos*). Si trattava di una danza nella sostanza bidimensionale perché le piccole variazioni in altezza avevano un valore fondamentalmente ritmico.

Questi percorsi erano indicati tramite una linea (*chemin*) che era segmentata con brevi tratti trasversali per delimitare quanto avveniva all'interno di una battuta musicale (immagine 5). Come il pentagramma per la musica, lo *chemin* fungeva da supporto dei simboli; dalla musica erano dedotti i simboli indicanti i passi: una sorta di nota musicale (la croma) la cui asta era sagomata in relazione al movimento della gamba nell'effettuare il

passo, mentre l'orientamento della coda indicava il piazzamento finale del piede sul suolo. Piccoli segni convenzionali inseriti sull'"asta" del passo servivano a integrare il segno sotto il profilo del movimento verticale del corpo (elevazioni, piegamenti delle ginocchia, salti). In questo modo, nello scrivere una concatenazione di passi si creava un tracciato, una sorta di mappa (immagine 6),<sup>16</sup> il cui valore temporale equivaleva a quella del brano musicale riportato in cima alla pagina. La pagina-mappa doveva essere guardata ponendo il foglio orizzontalmente ossia parallelo al pavimento; la parte superiore della pagina, dove era apposto il pentagramma, coincideva quindi con il punto di riferimento spaziale (fronte della sala / spettatore). Ogni pagina e il relativo pentagramma corrispondevano a una porzione (*couplet-figure*) della *entrée*; la *entrée* era composta da un numero di *figures* (figure coreografiche) equivalenti alle *couplets* (strofe musicali) che generalmente oscillavano tra quattro e dodici-tredici.<sup>17</sup> Beauchamps aveva dunque ideato una formula grafica sviluppata bidimensionalmente per visualizzare in un unico prospetto le componenti spazio e tempo della danza *terre-à-terre* francese, lasciando a segni convenzionali le piccole variazioni verticali dei passi. In termini estetici Beauchamps aveva applicato a una formula grafica l'incontro tra le arti che era stato l'anima del *ballet de cour*: il *couplet* rimandava alla poesia, la *figure* alla pittura, i simboli dei passi alla musica.

Usata per circa un secolo per la danza di sala e per oltre mezzo secolo per la danza teatrale, della *chorégraphie* fino alla metà del Settecento non fu mai messa in dubbio l'efficacia sia per la impossibilità di contravvenire alle regole tecniche che erano ancora in pieno vigore, sia per la convenzionalità dei balletti a cui si concedeva solo la scelta delle concatenazioni dei passi e dei disegni spaziali. Quanto c'era dietro e dentro questi movimenti indicati così schematicamente (gli *effacements* delle spalle, gli sguardi, la coordinazione tra gambe e braccia, gli accenti interni al *pas*) era a perfetta conoscenza degli esecutori e dei loro maestri, quindi risultava inutile darne indicazioni grafiche.

Alla *chorégraphie* non mancarono nel tempo detrattori che ne condannarono la complessità, una certa astrusità o, semplicemente, l'impossibilità di una rapida lettura, sebbene ancora nel 1753 l'*Encyclopédie* ne esaltava la funzione inserendo una voce specifica nel terzo volume in cui rimandava alla tavola contenente il *Pas de deux lutteurs* danzato all'Opéra da Dupré e Javilier nel *ballet héroïque Les fêtes Greques et Romaines* (immagine

<sup>16</sup> Cfr. L'Articolo *Chorégraphie* sul vol. 3 dell'*Encyclopédie*: «Il ne lui vint point en pensée d'en faire la figure avec des lignes, de diviser ces lignes par des portions égales correspondantes aux mesures, aux tems, aux notes de chaque tems; de donner des caracteres distinctifs à chaque mouvement, & de placer ces caracteres sur chaque division correspondance des lignes du chemin, comme on a fait depuis.» (*Encyclopédie*, vol. 3, pp. 367-373: 367).

<sup>17</sup> Ogni balletto inserito tra gli atti delle *tragédies-lyriques* era composto da diverse *entrées* consistenti in *pas seul*, *pas de deux*, *de trois* o danze per un numero superiore di solisti.

7).<sup>18</sup> Tra questi è Noverre nella tredicesima delle *Lettres sur la danse et sur les ballets* del 1760.<sup>19</sup>

Questo genere di scrittura particolare per la nostra arte e che gli antichi hanno forse ignorato, poteva essere necessario nei primi momenti in cui la danza era asservita a dei principi [...] La danza era semplice e poco composta; il modo di scriverla era di conseguenza facile; [...] ma oggi giorno i passi sono complicati; essi sono doppi e tripli; la loro mescolanza è immensa; è dunque molto difficile metterli per iscritto e ancora più difficile decifrarli.<sup>20</sup>

Tuttavia, nel leggere tutto il testo della lettera, si riceve l'impressione non tanto di un'invettiva contro la chorégraphie in sé, ma piuttosto di una condanna di quanto questa rappresentava, ossia la danza accademica che, poiché concepita su una astratta geometria dei passi e su una abusata convenzionalità dei gesti, non poteva farsi interprete delle istanze espressive del balletto riformato. Più avanti, nella stessa lettera tredicesima, emerge che a parere di Noverre la reale carenza della notazione di Beauchamps è uno strumento grafico aggiuntivo atto a rappresentare la parte "nuova" del "nuovo" balletto. La soluzione che Noverre immagina è una sinergia tra il "coreografo" (colui che traspone la parte tecnica della danza nella chorégraphie) e un pittore del calibro di François Boucher (coadiuvato dall'incisore Charles Nicolas Cochin le Jeune) per indicare i momenti nevralgici della pantomima e le *attitudes* delle nuove pose.<sup>21</sup>

Nell'osservare oggi il sistema di Beauchamps e nel valutarlo nel contesto della danza della fine Seicento-primi Settecento, è difficile a nostro avviso rilevare punti deboli nella concezione generale, in quanto appare sin troppo chiaro l'intento di sintesi del suo creatore, seppur a spese della precisione. Diversi studiosi che in questi ultimi anni (tra questi includiamo noi) si sono dedicati a ricostruzioni di danze del primo Settecento, hanno constatato che il segno della notazione di Beauchamps, per quanto approssimativo, se connesso con una conoscenza del movimento acquisita con uno studio analitico dei coevi manuali tecnici e con un'accurata osservazione delle illustrazioni, si ricomponde rapidamente nella mente del lettore-esecutore in una immagine che viene istantaneamente trasmessa al corpo e materializzata nel movimento. Gli stessi studiosi hanno constatato tuttavia

---

<sup>18</sup> *Explication des cinq premières mesures du Pas de deux lutteurs, dansé par MM. Dupré & Javiliers dans l'opéra des fêtes Grecques & Romaines, représentées dans la dernière Planche de Chorégraphie (Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines. Mise en ordre par M. de Felie. Planches. Tome III, Cahier V, Iverdon, 1776).*

<sup>19</sup> J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760, pp. 362-395.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 363-365.

<sup>21</sup> Lo stesso concetto è ribadito più avanti quando Noverre critica la chorégraphie come una osservazione «en vue d'oiseau» che trascura le *premières loges* e il *parterre* che costituiscono i punti di visione principali.



che alcune soluzioni convenzionali, se non tenute nel debito conto, possono trarre in inganno e indurre in errori interpretativi. Ad esempio, quando il danzatore doveva eseguire due percorsi circolari consecutivi e della stessa ampiezza, per evitare la sovrapposizione dei segni dei passi, il secondo percorso era reso con una circonferenza più ampia con il risultato visivo immediato di due cerchi concentrici non corrispondenti alla composizione coreografica. Analogamente, un giro eseguito quasi sul posto compiendo ad esempio due *pas de bourrée* molto stretti, non poteva essere riportato graficamente altrimenti che su un cerchietto sufficientemente ampio da accogliere tutti e otto i simboli dei passetti interni ai due *pas de bourrée*.

Interessante come viene osservato il metodo di Beauchamps a distanza di un secolo. Arthur Saint-Léon,<sup>22</sup> autore nel 1852 di un sistema di notazione pubblicato con il titolo *La Sténochorégraphie*, solleva una questione sostanziale: la compresenza al primo colpo d'occhio di "quanto avvenuto e quanto deve ancora avvenire", laddove nella musica lo sguardo si ferma solo sul presente.

La danza è come la Musica, come il suono che una volta lanciato si spegne nel vuoto, così il movimento eseguito si cancella sulla scena. Contrariamente a questo fatto incontestabile, i Sig.ri Favier e Feuillet per indicare un *passo* impiegano prima di tutto un segno, ma *un segno indelebile*, che non può essere cancellato e fare posto ad un altro; di modo che questo primo segno, incrociato ben presto da un secondo, e attraversato da altri, diventa irriconoscibile, e l'insieme non offre più al lettore che un dedalo inestricabile di cifre delle quali nessuna è consacrata all'indicazione così importante dell'*épaulement*.<sup>23</sup>

Da tempo le polemiche sul sistema tardo seicentesco si erano assopite per non aver più ragion d'essere, e questa di Saint-Léon è una considerazione inserita in una carrellata di ragionamenti introduttivi al suo metodo analitico e grafico che era basato sull'inserimento dei simboli di gambe, piedi, braccia, corpo e testa all'interno del pentagramma musicale e in perfetta coincidenza con le note su cui avveniva il movimento (immagine 8). Sebbene ancora pubblicata da Malpied,<sup>24</sup> alla fine del Settecento la *chorégraphie* stava ripiegando sulle danze di sala poiché insufficiente per la danza teatrale che aveva amplificato e dettagliato i suoi movimenti in una inedita tridimensionalità, lasciando ampia libertà ai *maîtres de ballets* nella composizione dei balletti.

<sup>22</sup> Arthur Saint-Léon (1815-1870), prolifico autore di balletti e di opere teoriche, dominò la scena dell'Opéra di Parigi e del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo a cavallo della metà del secolo. Tra i suoi numerosi balletti si ricorda in particolare *Coppélia* (Opéra, 1870).

<sup>23</sup> Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Paris, chez l'Auteur et chez Brandus, p. 10 (facsimile in Idem, a cura di / edited by Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006).

<sup>24</sup> Malpied, *Traité sur l'Art de la Danse dédié à Monsieur Gardel l'ainé*, cit.

Da Stoccarda sono arrivate da poco le piroette;  
Il volgo stupito dalla loro falsa grazia,  
È corso avidamente verso questa nuova esca.  
Il favore del pubblico ha eccitato la loro audacia,  
Il loro numero impetuoso si è impadronito della piazza.  
Ogni genere ne è subito stato avvolto,  
Lo stesso nobile minuetto ne è stato colpito;  
La pantomima ne ha tratto le sue più amabili delizie:  
La Chaconne immediatamente non ha avuto più altri capricci;  
E l'eroe sulla scena ebbe cura di farsene bello,  
Senza girare l'amante non ha più osato un sospiro.  
Si è visto ogni pastore, nella sua nuova danza,  
Fedele alla piroetta più che alla sua bella;  
Sull'Olimpo stupito Giove ha fatto una piroetta,  
E Marte, accanto a Venere, ha girato due volte in aria.<sup>25</sup>

Il commento ironico ma anche intriso di nostalgia di Jean-Étienne Despréaux evidenzia la scompaginazione dei generi e la "corruzione del gusto" di una danza accademica al tramonto. Le cause erano state numerose: dalle contaminazioni del "genere grottesco" degli acrobati italiani all'inaspettato volto dionisiaco della danza antica affiorato dagli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia. Le decorazioni pittoriche a grottesca ritrovate nelle dimore romane avevano fatto emergere un mondo irreal e fantastico che, cozzando con l'imitazione idealizzante della natura, apriva nuove prospettive alla ricerca formale ed espressiva della nuova generazione di danzatori. Questo comportò un accostamento dei *maîtres de ballets* alla pittura i cui modelli iconografici divennero una risorsa per il rinnovamento profondo del balletto, un serbatoio da cui attingere idee, soggetti e contenuti. I funamboli, i centauri e le menadi di Ercolano avevano suggerito nuove possibilità di equilibrio al di fuori dell'*aplomb* e giocato sui contrappesi, e questo aveva costituito lo stimolo per osservare il corpo nella sua struttura scheletrica e anatomica. Sebbene in età avanzata (aveva settantasei anni), Noverre inserisce nella quattordicesima delle *Lettres* piomboburghesi del 1803 una sorta di piccolo trattato sulle leve ispirato, per sua stessa ammissione, a *De Motu Animalium* di Giovanni Borelli (1685), a *Nouveaux Éléments de la science de l'homme* di Paul-Joseph Barthez (1778) e a *Exposition anatomique de la structure du corps humain* di Jacques-Benigne Winslow (1732).<sup>26</sup> Questa volta il testo noverriano dovette risultare eccessivamente impegnativo per la generazione formata durante

---

<sup>25</sup> Jean-Étienne, Despréaux, *Mes Passe-temps: chansons suivies de l'Art de la Danse, Poème en quatre chants, calqué sur l'Art Poétique de Boileau Despréaux*, Paris, De l'Imprimerie de Crapelet, 1806, pp. 225-227.

<sup>26</sup> «Des Connoissances d'Anatomie nécessaires au maître de Ballets» in *Lettres sur la danse sur les ballets et les arts*, St. Petersburg, Chez Jean Charles Schnoor, 1803-1804, tome II, lettera XIV, pp. 133-148; *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris, L. Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, tome I, lettera XIII, pp. 169-188.

la rivoluzione francese, ma è presumibile che possa aver sortito un qualche effetto presso i danzatori più colti, anche perché estratti di studi sul movimento umano di Leonardo da Vinci erano stati resi accessibili dalla pubblicazione, negli anni ottanta, dell'*Encyclopédie méthodique*<sup>27</sup> e, nella versione integrale, da una nuova edizione del *Trattato della pittura* uscito nel 1804.<sup>28</sup>

Carlo Blasis fu uno di questi. Nel suo *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse*, edito a Milano nel 1820, il ballerino italiano propugna l'uso di schematizzazioni geometriche per l'addestramento dei giovani allievi alla osservazione e alla razionalizzazione dell'impressione visiva (immagine 9). Una sorta di "manipolazione", tramite il disegno, del *mannequin* ligneo del pittore che l'*Encyclopédie* aveva divulgato nelle tavole sul *Dessein* (immagine 10). Per veicolare in modo diretto i principi nodali della danza, Blasis aveva proposto anche disegni a puro contorno. Che la fonte ispiratrice fossero gli schizzi di Leonardo è sin troppo evidente, sia per le numerose citazioni disseminate a vario titolo nel testo, sia per la straordinaria somiglianza con gli originali leonardeschi dei disegni de *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* che Blasis pubblicò nel 1857.<sup>29</sup> E se Blasis era stato profondamente influenzato dall'incitamento «dessinez vous» indirizzato agli allievi da Pierre Gardel all'Opéra nell'estate 1817,<sup>30</sup> è anche probabile che teorie al riguardo circolassero da tempo nell'ambiente del balletto parigino. I disegni di André-Jean-Jacques Deshayes e Jean-Pierre Aumer e gli appunti di Jean-Étienne Despréaux riscoperti una ventina di anni fa alla Bibliothèque de l'Opéra sono illuminanti al riguardo.<sup>31</sup> In particolare l'ampio dossier di Despréaux conservato nel fonds Deshayes

<sup>27</sup> *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières*, Paris, chez Panckoucke; Liège, chez Plomteux, 1786, vol. 126, *Arts académiques. Équitation, Escrime, Danse, et Art de Nager*.

<sup>28</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804.

<sup>29</sup> Cfr. Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 2 ed., Milano, Tipografia Guglielmini, 1868 (facsimile in Idem, *L'uomo fisico, intellettuale e morale, opera di Carlo De Blasis*, a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, «Chorégraphie», n.s., n. 5, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007).

<sup>30</sup> Il «dessinez vous» di Pierre Gardel ricorre nelle memorie dei danzatori formati nel primo quarto dell'Ottocento. Tra questi August Bournonville che si perfezionò all'Opéra tra il 1824 e il 1829. Vedi August Bournonville, *Nytaarsgave for danse-yndere eller anskuelse af dansen som skjon kunst oe behagelig tidsfordriv*, Kjöbenhavn, 1829; ed. ingl. *A New Year's Gift for Dance Lovers or A View of the Dance as Fine Art and Pleasant Pastime*, transl. by Inge Biller Kelly, London, Royal Academy of Dancing, 1977.

<sup>31</sup> Si veda al riguardo F. Pappacena, "Danse écrite ou La Terpsi-choré-graphie ou Nouvel Essai de Theorie de la danse: Manuscript dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque de l'Opéra", in *Proceedings International Symposium on Dance Research Rethinking Practice and Theory*, CORD, SDHS, CND, Centre National de la Danse, Parigi 21-24 giugno 2007, 2007, pp. 496-501; inoltre "La Terpsi-choro-graphie di Jean-Étienne Despréaux (1813): la trasformazione della notazione coreutica tra il XVIII e il XIX secolo", in «Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza», a. 4, n. 7, 1996, pp. 23-50.

contiene fogli destinati a un libro che, sebbene mai approdato alle stampe, reca il titolo *Danse-Ecrite ou Terpsi-choro-graphie ou nouvel Essai de Théorie de la Danse*.<sup>32</sup> In quegli anni Despréaux era maestro di Eugène de Beauharnais e di Marie Louise Bonaparte e nel 1815 era stato investito del ruolo di “Inspecteur de l’Académie Royale de Musique e Inspecteur général des spectacles de la Cour et répétiteur des cérémonies de la Cour”. Incarico prestigioso, affidatogli anche per la sua lunga carriera di danzatore e coreografo all’Opéra sin dal 1764 e di *maître de ballets de la Cour* di Luigi XVI dal 1775. Dagli appunti risulta con chiarezza come confluiscono in un unico testo questioni di carattere estetico, analisi tecniche e terminologiche, osservazioni di carattere musicale e il sistema grafico, in quanto appartenenti al grande ambito della *Théorie de la danse*. In particolare, nelle sezioni di carattere più propriamente teorico sono raccolte nozioni estetiche desunte dall’*Encyclopédie* e dal *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure* di Watelet e Lévesque<sup>33</sup> quali grazia, grazioso, bellezza e un “je ne sais quoi” che, implicando la soggettività della grazia, prelude al balletto romantico.

Fortunatamente gli appunti sul metodo grafico sono numerosi e sufficientemente dettagliati per ricostruirne l’impostazione. Si tratta di un sistema a visione verticale e di concezione bidimensionale in quanto il movimento, sebbene non valutato dal punto di vista coreografico bensì tecnico-corporeo, visualizza i movimenti solo in larghezza e in altezza, lasciando a segni convenzionali l’indicazione della profondità.<sup>34</sup> Despréaux osserva le diverse parti del corpo (gambe, piedi, tronco) nelle fasi di svolgimento dei passi, dove per passo non si intende più il “pas” *terre-à-terre* della durata di una battuta musicale (come il *pas de menuet*), ma il singolo salto o giro che si svolge nell’arco di un solo tempo della battuta (come l’*assemblée*, il *jeté*) (immagine [11](#)). Da ciò ne consegue che nella scomposizione del passo sono indicate meticolosamente le fasi di costruzione meccanica in corrispondenza con la musica; ad esempio in un *assemblée* saltato: piegamento delle ginocchia, slancio verso l’alto, atterraggio. I simboli di queste sezioni scorrono orizzontalmente al di sotto del pentagramma come le sillabe delle parole del canto. Sillaba è la parola chiave. Il rapporto tra la parola e la sillaba equivale a quello tra il *pas* e il *temps* (sua sezione).<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Il manoscritto di Despréaux contiene all’incirca 250 pagine di diverso formato.

<sup>33</sup> Claude Henri Watelet, Pierre Charles Lévesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, Chez L. F. Frault, Imprimeur, 1792.

<sup>34</sup> Bisognerà attendere la *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon (1852) per un sistema organizzato in modo da indicare in un unico impianto grafico larghezza, profondità e altezza dei movimenti corporei, oltre che lo spostamento del corpo.

<sup>35</sup> Le braccia non sono riportate in quanto rivestono un ruolo complementare nella composizione ritmica dei passi.

La traduzione in simboli all'interno del sistema grafico è l'esito di un processo complesso in cui intervengono vari fattori e su cui incidono la formazione e la particolare versatilità di Despréaux.<sup>36</sup> Figlio di un musicista dell'Opéra, Jean-François Despréaux, Jean-Étienne Despréaux (1748-1820) era stato formato dal celebre ballerino dell'Opéra Maximilien Gardel che lo aveva introdotto allo studio della letteratura classica e del teatro antico consentendogli l'accesso alla sua ricca biblioteca. Oltre che ballerino e coreografo, Despréaux era un apprezzato autore di parodie di opere francesi nello spirito dell'*opéra comique* e un arguto autore di testi in rima.<sup>37</sup> Questa cultura profonda ed enciclopedica confluisce nei suoi scritti tecnici in una visione globale della danza dove tecnica, estetica, anatomia, notazione sono aspetti di un'unica entità. Ed è la concezione della danza come lingua, piuttosto che come arte, ad indurre Despréaux a sostenere l'imprescindibilità della teoria-grammatica e, quindi, della scrittura intesa essa stessa come forma di conoscenza oltre che come strumento per la trasmissione dell'opera d'arte.

Despréaux definisce il suo sistema grafico "Dansographie universelle", ossia forma di comunicazione che, prescindendo da scuole e stili, consente di accostarsi a qualsiasi tipo di movimento. Non è difficile riconoscere in questa scelta il riflesso del concetto di linguaggio universale sostenuto nella danza e nella pantomima da grandi maestri quali Dauberval<sup>38</sup> e proprio in quegli anni obiettivo delle sperimentazioni in atto sulla stenografia di cui emblematico è *Système universel et complet de Sténographie, ou maniere abrégée d'écrire applicable à tous les idiomes, adapté à la Langue Française* di Samuel Taylor del 1792.<sup>39</sup> Se le esperienze di Noverre avevano privilegiato il

<sup>36</sup> La biografia di Despréaux è riportata in Albert Firmin-Didot, *Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'Opéra et Poète-chansonnier 1748-1820 (D'après ses notes manuscrites)*, Issoudun, A. Gaignault Imprimeur, 1894.

<sup>37</sup> Vedi *Mes passe-temps chansons, suivies de l'Art de la danse, poème en quatre chants, calqué sur l'Art poétique de Boileau Despréaux*, Paris, De l'Imprimerie de Crapelet, 1806.

<sup>38</sup> Il significato di lingua universale attribuito alla notazione rimase molto vivo anche nel primo Ottocento. Si veda al riguardo anche l'ironico commento di August Bournonville pubblicato nel 1855 a sostegno del suo metodo di sigle e abbreviazioni dei nomi dei passi. «L'opera del Sig. St. Léon sulla *Sténochorégraphie* racchiude l'idea, tanto originale quanto brillante, di creare con la scomposizione dei "temps" un metodo interamente indipendente dalle scuole e dalle lingue. Quest'idea si presenta con il doppio vantaggio di rendere la scienza [della danza] tanto completa quanto quella della musica nonché accessibile ai popoli più lontani ... ma con quale tortuoso percorso!» (August Bournonville, *Études chorégraphiques*, Copenaghen, Thiele, 1855, in Idem, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jürgensen e Francesca Falcone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 44).

<sup>39</sup> Samuel Taylor *Système universel et complet de Sténographie, ou maniere abrégée d'écrire applicable à tous les idiomes, adapté à la Langue Française par Théodore Pierre Bertin*, Paris, F. Didot l'ainé, 1792; vedi anche Jean-Félicité Coulon de Thevenot, *Tachygraphie fondée sur les principes du langage, de la grammaire et de la géométrie présentée à Napoléon Bonaparte Premier Consul de la République Française par Jean-Félicité Coulon-Thévenot*, Paris, Chez l'Auteur, 1802. Non è un caso, infatti, che nel 1852 per il suo sistema grafico l'accademico Arthur Saint-Léon

rapporto fraterno di danza e pittura (“danza sorella di pittura”), per Despréaux le arti sorelle per antonomasia sono danza e poesia. Questa concezione spiega l’impostazione del sistema grafico i cui simboli di posizioni, passi e movimenti accessori sono ispirati alle lettere dell’alfabeto. Nello scomporre il passo, Despréaux fotografa i momenti chiave traducendoli in piccoli segmenti indicanti le gambe e i piedi, modellati nelle forme di una L (elle), una J (jei), una Z (zeta) corrispondenti rispettivamente ad arto teso con piede poggiato a terra (L), arto teso con piede *sur la demi-ponte* (J), gamba piegata nel ginocchio in *demi-plié* (Z). A questi simboli sono affiancati quelli delle posizioni dei piedi: A = prima; E = seconda; I = terza; O = quarta *en avant*; U = quarta *en arrière*; X = quinta. I diversi gradi di sollevamento delle gambe sono identificati con segni convenzionali, mentre salto e piroetta sono indicati con le lettere S e P, di cui quest’ultima ruotata a destra o a sinistra a seconda del verso del giro del corpo.<sup>40</sup> Non intendendo soffermarci oltre, aggiungiamo che per perfezionare le analisi tecniche Despréaux dovette effettuare un lavoro profondo per il quale attinse a nozioni anatomiche e, seppur in modo molto sfumato, ad alcuni principi della nascente biomeccanica, come l’ammortizzazione nella caduta da un salto o l’uso dell’alluce (*orteil*) come leva nella corsa. Questo spiega l’inedita attenzione per il peso del corpo (indicato con la lettera maiuscola H), per l’*aplomb*, innovativamente inteso come allineamento corporeo, e per le forme di contrappeso del tronco alle gambe, il cui movimento primigenio è considerato lo slancio del busto in avanti nella corsa.

Quanto l’autore si sia impegnato nell’utilizzo del sistema andando oltre gli studi, è difficile da dire in quanto nel dossier Despréaux conservato alla Bibliothèque dell’Opéra sono raccolte trascrizioni che, sebbene numerose, non sono sufficienti per immaginarne un uso sistematico. Quello che sicuramente sappiamo è che, per quanto persona competente e raffinata, Despréaux non fu l’unico artista impegnato nell’elaborazione di una grammatica aggiornata e nella ricerca di una scrittura adeguata alle nuove tecniche. Leggendo la testimonianza del 1822 di André-Jean-Jacques Deshayes, apprezzato ballerino dell’Opéra (immagine [12](#)), si comprende come gli anni a cavallo tra Settecento e Ottocento abbiano visto diverse sperimentazioni a riguardo condotte da ballerini e maestri di solida formazione accademica. Esperienze di cui non è rimasta traccia e che non sono confluite, come auspicò Deshayes, in un progetto ufficiale promosso da un organismo centrale qual era stato l’Académie Royale de Danse dell’Ancien Régime. Un progetto che, mettendo ordine nelle nuove

---

avesse scelto il titolo di *Sténochorégraphie* dove il neologismo si riferiva non solo alla velocità di applicazione dei segni.

<sup>40</sup> Nella illustrazione qui riportata nell’allegato 11, S e T indicano rispettivamente il salto e la caduta.

acquisizioni e nella didattica, fosse in grado di impedire la dispersione del patrimonio coreografico.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> André Jean-Jacques Deshayes, *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique et plus spécialement sur la Danse*, Paris, Chez Mongie, 1822, pp. 21-23.