

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Scrivere la danza. La notazione coreica  
nella prima metà dell'Ottocento*

Elena Randi

ANNO VI – 2021



**SCRIVERE LA DANZA.  
LA NOTAZIONE COREICA  
NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO**

Elena RANDI (*Università degli Studi di Padova*)  
[elena.randi@unipd.it](mailto:elena.randi@unipd.it)

**RIASSUNTO:** L'intervento si occupa delle diverse forme di notazione coreica inventate nei primi cinquant'anni circa del XIX secolo. Se nel Settecento si riscontrava prevalentemente una visione dall'alto, che insisteva sugli spostamenti 'geometrici' d'insieme nello spazio, nel secolo successivo predomina uno sguardo frontale che pone l'accento sul modo in cui il corpo dei danzatori si muove e si articola. In certi casi, inoltre, si fa attenzione alla relazione della danza con gli altri coefficienti scenici.

Le scelte trascrittive, in ogni caso, disvelano una concezione estetica, sia pure probabilmente all'insaputa degli stessi notatori e, su questo in particolare, si sofferma l'Autrice.

**ABSTRACT:** This paper deals with the different forms of dance notation invented approximately in the first half of the nineteenth century. If the eighteenth century was mainly characterised by a vision 'from above', which insisted on the overall 'geometric' displacements in space, in the following century a frontal view predominates, which emphasizes the way in which the dancers' bodies move and articulate. Moreover, in some cases the attention is focused on the relationship between dance and the other scenic components.

The transcription choices, in any case, disclose an aesthetic conception, albeit probably without the awareness of the notators, and the Author will dwell on this peculiar aspect.

**PAROLE CHIAVE:** notazione della danza ; scrittura della danza; scrittura romantica; coreo-grafia.

**KEY WORDS :** Dance Notation; Dance Writing; Romantic Writing; Choreo-graphy.



**SCRIVERE LA DANZA.  
LA NOTAZIONE COREICA  
NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO**

Elena RANDI (*Università degli Studi di Padova*)

[elena.randi@unipd.it](mailto:elena.randi@unipd.it)

Com'è risaputo, non esiste una notazione della danza analoga a quella musicale, utilizzatissima e conosciuta da qualunque strumentista e da qualsiasi cantante. Nel campo della coreografia, sono state inventate molte modalità diverse di scrittura nel corso dei secoli. Alcune usano segni convenzionali astratti (ad esempio, la *chorégraphie* di Beauchamps - Feuillet, ideata nella seconda metà del '600)<sup>1</sup> (**fig. 1**), altre utilizzano disegni più o meno stilizzati del corpo danzante (come si riscontra in qualche pagina dell'*Uomo fisico, intellettuale e morale* di Carlo Blasis, 1857)<sup>2</sup> (**fig. 2**), certi notatori impiegano il dettato verbale (si pensi a taluni appunti coreografici di August Bournonville)<sup>3</sup> (**fig. 3**); spesso codici, disegni e parole vengono accostati (come fa, per esempio, Vladimir Stepanov)<sup>4</sup> (**fig. 4**). In ogni caso, nessuna tipologia di scrittura ha mai attecchito veramente, sono tutte comprese da un ristrettissimo numero di specialisti e tutte sono lacunose sotto qualche aspetto: una non riesce a descrivere le direzioni nello spazio,

- 1 Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, À Paris, Chez l'Auteur, 1700.
- 2 Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1857.
- 3 Cfr. Knud Arne Jürgensen - Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875*, London, Dance Books, 1990.
- 4 Sulla notazione Stepanov, cfr. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris, Imprimerie Zouckermann, 1892; Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisuvanija dviženij čelovečeskago tela po sisteme Artista Imperatorskich S. - Peterburgskich Teatrov, V. I. Stepanova* [Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, V. I. Stepanov], Sankt-Peterburg, Imp. S.-Peterb. teatr. uč-šče, [1899]; Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija* [Coreografia. Esempi per la lettura], [Sankt-Peterburg], Imperatorskogo S.P.B. teatral'nogo učilišče, 1899.

un'altra non è in grado di illustrare le scene pantomimiche, una modalità restituisce i movimenti solo di determinate parti del corpo, una infine omette il rapporto con la musica. Vi sono coreografi che hanno pubblicato preziosi manuali intesi a spiegare il loro metodo di notazione, certuni, invece, hanno inventato modalità adoperate solo da loro, senza renderle note se non a qualche allievo e dunque sono rimaste fundamentalmente private. Gli strumenti personali e non divulgati, inoltre, spesso non sono propriamente codificati, quanto, piuttosto, delle abitudini di traduzione del movimento in segno impresso a matita o a penna su carta, abitudini che possono variare e aggiustarsi nel tempo.

Nel 1760, nelle *Lettres sur la danse*, Jean-Georges Noverre è molto critico verso la pratica di trascrivere su un foglio il balletto quando osserva che «la coreo-grafia» – termine usato in senso etimologico, come grafia della danza, e non nella sua accezione moderna – «limita il genio» ed «è incapace di invenzione».<sup>5</sup> L'Autore sta pensando alla coreo-grafia come ad un "testo" che viene concepito "a tavolino" e dunque steso nella fase creativa. Sovente, però, la notazione della danza non è una pagina pre-scritta, cioè non è stesa *prima* di farsi evento materiale, ma è inventata per essere una trascrizione a posteriori con il fine di conservare un balletto. Così, ad esempio, la intende André-Jean-Jacques Deshayes, maestro d'impostazione romantica, quando riporta su carta le sue coreografie con un sistema personale mai diffuso pubblicamente. Lo dichiara esplicitamente nelle *Idées générales sur l'Académie Royale de musique et plus spécialement sur la danse* (1822), dove spiega che – senza una notazione della danza efficace e auspicabilmente condivisa, resa nota a molti – le coreografie spariscono per sempre, evento, questo, che gli sembra drammatico.<sup>6</sup> In modo simile la concepisce l'affermato ballerino e violinista Arthur Saint-Léon quando, nel 1852, pubblica la sua *Sténochorégraphie*.<sup>7</sup> Un famoso allievo di Deshayes, François Delsarte – peraltro non un danzatore né un coreografo, ma attore e cantante quanto mai attento al gesto, al movimento del corpo di chi agisce in scena, vicino sotto diversi aspetti al pensiero romantico – ha una posizione estrema su questo punto: qualunque tipo

5 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, À Lyon, Chez Aimé Delaroché, 1760, p. 393.

6 Cfr. André-Jean-Jacques Deshayes, *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique et plus spécialement sur la Danse*, Paris, Chez Mongie, 1822, pp. 21-24, nota 1.

7 Arthur Saint-Léon, *Préface a La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, pp. 7-16. Ristampa anastatica a cura di Flavia Pappacena, «Chorégraphie», nuova serie, 2, 2004.

di scrittura – sia essa verbale e praticata quotidianamente, sia invece impiegabile per illustrare il dettato cinetico – è, seguendo la lezione del *Timeo* platonico da lui esplicitamente citato, “lettera morta”: la scrittura, per Delsarte, può servire solo a se stessi come promemoria, non dev’essere mai pubblicata perché l’autore non è più presente a correggere gli errori di interpretazione del fruitore. Delsarte, insomma, è un sostenitore della dinamica della comunicazione nel momento presente, accompagnata dall’oralità e dal gesto. La trasmissione a stampa, a suo parere, è ineluttabilmente sbagliata.<sup>8</sup>

Analizziamo, a questo punto, alcune caratteristiche della notazione coreica primottocentesca di un certo rilievo, premettendo che fino al Settecento nei diversi metodi trascrittivi inventati era prevalente una visione dall’alto.<sup>9</sup> In uno dei più famosi esistenti, quello concepito da Pierre Beauchamps e poi edito da Raoul Auger Feuillet nel 1700 si riscontra una prospettiva di questo tipo<sup>10</sup> (**fig. 5**), e altrettanto chiara, sotto tale profilo, è la notazione di Kellom Tomlinson esposta in *The Art of Dancing* (1735)<sup>11</sup> (**fig. 6**). L’aspetto ritenuto principale in questi sistemi è costituito dagli spostamenti nello spazio, dalla loro geometria.

Nell’Ottocento, invece, predomina una visione frontale della coreografia registrata su carta: chi legge la notazione, in altri termini, “guarda da davanti” i danzatori in piedi, come si osserva, a titolo esemplificativo, in alcuni schizzi coreografici di Deshayes<sup>12</sup> (**fig. 7**). Tale scelta prova come conti di più il movimento dei danzatori, ossia il modo in cui il loro corpo si inflette, compie gesti e passi, che non il loro spostamento nello spazio.

8 Cfr. [François Delsarte], *L’Écriture décèle*, in Delsarte Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University, Baton Rouge (Louisiana), box 1, folder 36 c, item 5; [François Delsarte], *Messieurs, Nous devons d’abord rendre grâce à Dieu*, nella stessa Delsarte Collection, box 1, folder 24, item 1. Il primo manoscritto può risalire al 1865, il secondo al 1850. Se questi sono fra le fonti più specifiche sull’argomento, altre, di carattere più generale e precedenti cronologicamente, intervengono anche sulla questione della scrittura.

9 Sull’argomento, cfr. Flavia Pappacena, *La Sténochorégraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie 1852*, a cura di Flavia Pappacena, «Chorégraphie», nuova serie, 4, 2004, pp. 313.

10 Raoul Auger Feuillet, *op. cit.*

11 Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures, Whereby the Manner of Performing the Steps is Made Easy By a New and Familiar Method, Being the Original Work First Design’d in the Year 1724*, London, Printed for the Author, 1735.

12 Cfr. André-Jean-Jacques Deshayes, schizzo coreografico per *Alma ou La fille du feu*, 1842, Paris, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Fonds Deshayes, Piece-3 (A), f. 21.

Non è, insomma, il disegno nell'area scenica il fattore principale, quanto l'articolarsi delle azioni dei singoli ballerini.

In certi casi nel XIX secolo si utilizzano molteplici modalità di rappresentazione per raccontare il movimento dei danzatori, l'evoluzione nella scatola scenica, la relazione della dinamica cinetica con la musica e altri aspetti, ogni fattore potendo essere trascritto meglio o più facilmente da specifici tipi di notazione che non da altri. L'impiego di linguaggi diversificati compresenti sembra rispecchiare una visione in cui i piani di interesse si allargano. Si vedano, a questo proposito, gli appunti coreografici di un artista sensibile al gusto romantico, Jean-Pierre Aumer (primi trent'anni dell'Ottocento circa), che descrive i passi dei ballerini e anche la loro disposizione nello spazio<sup>13</sup> (**fig. 8**), la *terpsi-choro-graphie* di Jean-Étienne Despréaux, spiegata in un manoscritto datato 1813, peraltro inedito e incompiuto<sup>14</sup> (**fig. 9**), e la *chirography* di E. A. Théleur, *alias* E. A. Taylor (1831)<sup>15</sup> (**fig. 10**), in entrambe le quali sono messi in relazione i passi e la musica;<sup>16</sup> o ancora si osservi la notazione concepita da Saint-Léon, che cerca di combinare i movimenti dei danzatori con i loro spostamenti e il dettato sonoro<sup>17</sup> (**fig. 11**).

Talora si nasconde dietro alla modalità trascrittiva la presenza di una concezione attenta alla coordinazione della danza con altri coefficienti scenici, come si verifica in disegni di Blasis quali una carta rappresentante un passaggio del *Mefistofele*. Qui il Maestro italiano trova il modo di mettere in relazione la coreografia anche ad una componente raramente presa in considerazione dalla notazione coreica, la scenografia,<sup>18</sup> sottoli-

13 Nella Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi si trova un Fonds Aumer, nel quale sono conservati, fra l'altro, appunti relativi ad alcune coreografie di André Aumer (per lo più uniti al rispettivo libretto) quali *Aline* e *Astolphe et Joconde*. Sul rapporto delle coreografie di Aumer con i *répétiteurs*, cfr. l'importante David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Dissertation, New York University, 2008.

14 Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.

15 Cfr. Sandra N. Hammond, [Introduzione a] *Letters on dancing by E. A. Théleur*, «Studies in Dance History», II, 1, Fall-Winter 1990, pp. 1-6.

16 E.A. Théleur, *Letters on Dancing*, London, printed for the Author, and published by Sherwood & Co., 1831.

17 Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie [...]*, cit.

18 Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele*, *ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, collocazione SCEN B 4 (<https://artsandculture.google.com/asset/WQGp1BcIxW4OSw?childassetid=JgFt3Y3k6t831A>).



neando l'importanza attribuita da Blasis ad uno spettacolo dotato di una certa connessione tra i diversi generi artistici che concorrono alla sua realizzazione (**fig. 12**). Se in questa carta specifica non si vede *quali* movimenti i danzatori compiano, resta il fatto che è indicato il loro rapporto con il *décor*.

Si passa, dunque, da un'idea settecentesca della coreografia come figurazione nello spazio, come una successione di forme più o meno geometriche che si avvicendano similmente a quelle di un caleidoscopio, a una concezione della danza primottocentesca come corpo in movimento, e infine ad una visione dello spettacolo coreico come evento costituito da diversi coefficienti scenici e non solo dalla coreografia. O, quanto meno, questo, sia pure non in maniera rigida e categorica, sembra rivelare l'analisi delle molteplici notazioni inventate fra Sette e Ottocento. Gli artisti più sensibili all'idea di uno spettacolo unitario, quali Blasis, paiono mostrare una preferenza per i linguaggi che focalizzano l'attenzione su più di un aspetto e, soprattutto, su due elementi, l'uomo e lo spazio, o, meglio, sul rapporto fra l'essere umano e la scatola scenica che lo ospita.

Nelle notazioni ottocentesche il corpo umano viene talvolta scomposto nelle sue diverse parti in modo analitico, "scientifico". Non a caso, nel XIX secolo l'anatomia è molto studiata dai danzatori e il corpo viene "dissezionato" e "fatto a pezzi". A titolo esemplificativo, nella *Sténochorégraphie* di Saint-Léon, un rigo trascrive le braccia e uno, staccato, le gambe<sup>19</sup> (**fig. 13**), mentre la *Terpsi-choro-graphie* di Despréaux si occupa solo delle gambe, trascurando busto, braccia e testa,<sup>20</sup> benché, in compenso, si occupi del fondamentale rapporto con la musica (**fig. 9**) e della disposizione in scena dei danzatori (**fig. 14**). La vocazione alla spezzatura si ritrova nel secondo Ottocento, quando nella complessa notazione Stepanov la trascrizione dei passi destinati agli arti inferiori, posta nel tetragramma più in basso, è staccata da quella degli arti superiori (sezione centrale), a sua volta distinta dal bigramma adibito alla registrazione di torso e capo (in alto), come a rimarcare la scrupolosa autonomia di ciascuna sezione del corpo<sup>21</sup> (**fig. 15**).

La scrittura coreica non fa altro che mettere in luce un aspetto fondamentale della danza accademica (che è, poi, il tipo di ballo assolutamente più esibito a teatro nell'Ottocento, per tutto il Romanticismo e oltre): l'esecutore separa – deve separare – ogni parte del proprio fisico dalle sezioni limitrofe. Tanto più capace è quanto più sa muovere, per esempio,

19 Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie [...]*, cit.

20 Jean-Étienne Despréaux, *op. cit.*

21 Cfr. nota 4.

una gamba senza spostare il fianco e, più in là, il busto, o un braccio senza che il suo movimento ne implichi, anche, uno della spalla. Il corpo della danza romantica è, insomma, spezzato, in frammenti. Scarsamente in sintonia con le affascinanti teorie del Romanticismo, non è affatto unitario come quello dell'ideale marionetta descritta da Kleist, ma impiega una tecnica sofisticata, non a caso nata in un'epoca dominata dal pensiero cartesiano, che esaspera la scomposizione anatomica; una tecnica che riflette una visione analitica, scientifica, come osserva acutamente Erick Hawkins nel Novecento.<sup>22</sup> Certe notazioni, dunque, sembrano denunciare una prospettiva che potremmo definire neo-classica. È pur vero, tuttavia, che il danzatore cosiddetto "classico" (e si noti l'aggettivazione piuttosto eccentrica rispetto alla collocazione dentro al quadro del Romanticismo) nella corrente primottocentesca nata in Germania non intende affatto mostrare un corpo "spezzato", ma, al contrario, un organismo armonioso, leggero, "liquido". Detto in altri termini, il danzatore romantico si serve sì del codice accademico, ma ne copre sapientemente la qualità scomposta e divisa attraverso *escamotages* tali per cui, allo sguardo del fruitore, riesce fluida e unitaria, come dimostra per esempio *Giselle*, campione di balletto romantico per eccellenza. Ciò che "sta sotto", in altre parole, è una tecnica che fa "a pezzi" la macchina anatomica, ma l'impressione che ne hanno gli spettatori è qualcosa di molto coordinato, morbido, non-spezzato. Alcune tipologie di notazione – rare per la verità – preferiscono porre l'accento sull'unitarietà piuttosto che sulla tecnica, sullo "scheletro", sulla struttura che sta sotto al "vestito", come, almeno in certi casi, si verifica negli appunti di coreografia di Blasis<sup>23</sup> (**fig. 16**).

Che la scelta grafica di rendere l'idea dell'insieme e della morbidezza anziché del frammentato sia rara, conferma un dato: se nell'Ottocento troviamo diverse tipologie di partitura della danza, raramente sono i romantici a percorrere la strada della notazione coreica, perché i coreografi più inclini a difendere le istanze del movimento di origine tedesca, similmente a Delsarte, tendono a considerare la scrittura come "lettera morta", come uno strumento freddo e arido, asfittico, senz'anima, senza accensione emotiva e di cui pertanto sarebbe un errore avvalersi. Avvalersene, quanto meno, come modalità creativa. Tutt'al più, la concepiscono come promemoria, in certi casi solo per sé stessi e per i più vicini collaborato-

22 Cfr. Erick Hawkins, *Modern dance as a voyage of Discovery* (1959), in Id., *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Foreword by Alan Kriegsman, Princeton (NJ), A Dance Horizons Book, 1992, pp. 12-37: 23-24.

23 Cfr. Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele* [...], cit.

ri, in altri per un pubblico più ampio. Pensiamo, in particolare, ad André-Jean-Jacques Deshayes e a Jean-Pierre Aumer, i compositori di balletti più prossimi al Romanticismo tra quelli di cui abbiamo individuato appunti coreografici. Ma in ogni caso – sembra – si servono della notazione come strumento “a posteriori”, non come mezzo da usare “a tavolino” in fase di ideazione del balletto. Proprio come August Bournonville, artista un po’ più tardo, ma influenzato dal pensiero romantico. Nel suo caso, la coreo-grafia privilegia la rapidità di scrittura e lettura e la comprensibilità, piuttosto che la precisione e la ricchezza di informazioni. Seguendo una strada prossima alla risoluta direzione tracciata da Delsarte, concepisce un sistema di notazione solo come promemoria per sé e per i suoi allievi che hanno l’esigenza, magari per la ripresa di un balletto dopo qualche tempo, di farsi tornare alla mente una coreografia che avevano precedentemente appreso, che già hanno danzato. Implicitamente Bournonville sembra sostenere che l’arte della danza non deve affidarsi alla scrittura, in quanto strumento freddo e oltremodo fraintendibile, che il movimento del corpo può essere annotato solo a fini mnemonici. È pur vero, tuttavia, che oggi i suoi appunti sono estremamente utili e preziosi per ricostruirne i balletti, sicché lo scopo che i taccuini del coreografo danese avevano va ben oltre l’obiettivo immaginato<sup>24</sup> (fig. 3).

La funzione attribuita da Delsarte, Deshayes, Aumer, Bournonville alla scrittura coreica è opposta a quella assegnatale da un artista come Marius Petipa, la cui carriera principale si svolge nei teatri imperiali russi tra il 1862 e il 1902 circa, in un periodo dunque ormai abbastanza lontano dal Romanticismo:

Di regola, creava tutto il balletto a casa, dove convocava usualmente il pianista e il violinista. Obbligandoli a suonare diverse volte separati frammenti di musica, progettava la produzione sul suo tavolo, usando piccole bambole di cartapesta (specialmente per le masse e i gruppi). Le muoveva in varie combinazioni, che scriveva nel dettaglio, indicando le donne con uno zero e gli uomini con una croce, e i diversi movimenti con frecce, curve e linee, il cui significato conosceva solo lui. [...]

Alle prove Petipa arrivava armato dei disegni e delle figure fatti a casa.<sup>25</sup>

24 Cfr. Knud Arne Jürgensen - Ann Hutchinson Guest, *op. cit.*

25 Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson (eds), *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 81-128: 108-109.

A rendere vieppiù complessa la questione si affaccia un altro aspetto: il balletto ottocentesco, compreso quello d'impostazione romantica, non mette in scena solo la danza *stricto sensu*, ma anche la pantomima. Nella maggioranza dei casi conserva infatti la caratteristica introdotta nel secondo Settecento di raccontare una storia, e la danza provvede ad allettare lo spettatore con le sue esibizioni virtuosistiche, mentre la mimica manda avanti la vicenda. Se la tecnica classica prevede passi convenzionali e dunque, pur con tutte le difficoltà del caso, si riesce, più o meno, a trascrivere, è particolarmente complicato rendere per iscritto i gesti "altri" in quanto infiniti. Per lo più, si ricorre al linguaggio verbale come nella notazione Stepanov (che peraltro è inventata tardi, nella seconda metà del secolo e pubblicata solo nel 1892 a Parigi) (fig. 4) oppure a disegni "realistici", non astratti-convenzionali, come si osserva in alcuni rivelatori schizzi coreografici di Blais, nei quali, peraltro, siamo di fronte più alla raffigurazione di una "danza significativa" che di gesti mimici in senso stretto<sup>26</sup> (fig. 16). A conferma dell'importanza assegnata all'elemento espressivo, Blais concepisce anche una tipologia di trascrizione che aggiunge alle altre fin qui considerate la vista, grazie a cui riesce a indicare lo sguardo o, quanto meno, la sua direzione (fig. 2). Per contro, talvolta, ancora nel primo Ottocento, per esempio nella notazione di Despréaux, esattamente come si riscontra in Beauchamps e Feuillet più di un secolo prima, sono raffigurati, come anticipato, solo i movimenti delle gambe e non quelli delle braccia (fig. 9). Il dato sottolinea come Despréaux non tenga conto dell'elemento pantomimico, che era quello più propriamente espressivo, ma solo del fattore tecnico relativo alla danza intesa in senso stretto, posto che, come scrive già Noverre nel 1760 quando dà vita al *ballet d'action*, «se vogliamo avvicinare la nostra arte alla verità, dobbiamo porre meno attenzione alle gambe e curare di più le braccia; abbandonare i cabrioles a favore dell'interesse dei gesti; fare meno passi difficili, e interpretare a vantaggio della fisionomia»,<sup>27</sup> dove il termine "fisionomia" vuole indicare l'azione eloquente del volto, come si capisce meglio qualche pagina dopo:

Per gesti intendo i movimenti espressivi delle braccia, sostenuti dai caratteri sorprendenti e variati della fisionomia. Le mani di un danzatore abile devono, per così dire, parlare; se il suo viso non recita, se l'alterazione che

26 Sulla distinzione tra pantomima e danza e/o sulla loro integrazione nel balletto ottocentesco (ma anche settecentesco) ci sarebbe da discutere a lungo. Rimandiamo la questione a un'altra sede.

27 Jean-Georges Noverre, *op. cit.*, p. 241.

le passioni imprimono sui tratti [del volto] non è sensibile, se i suoi occhi non declamano e non rendono la situazione del cuore, la sua espressione è falsa.<sup>28</sup>

Le gambe, scarsamente significanti, sono usate fundamentalmente per la danza-danza. La sfera interiore si manifesta in modo predominante attraverso i movimenti delle braccia e del volto, non mediante gli arti inferiori, sui quali grava il peso del corpo e, dunque, troppo poco liberi e ariosi per potersi aprire al respiro dell'espressività.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 248.

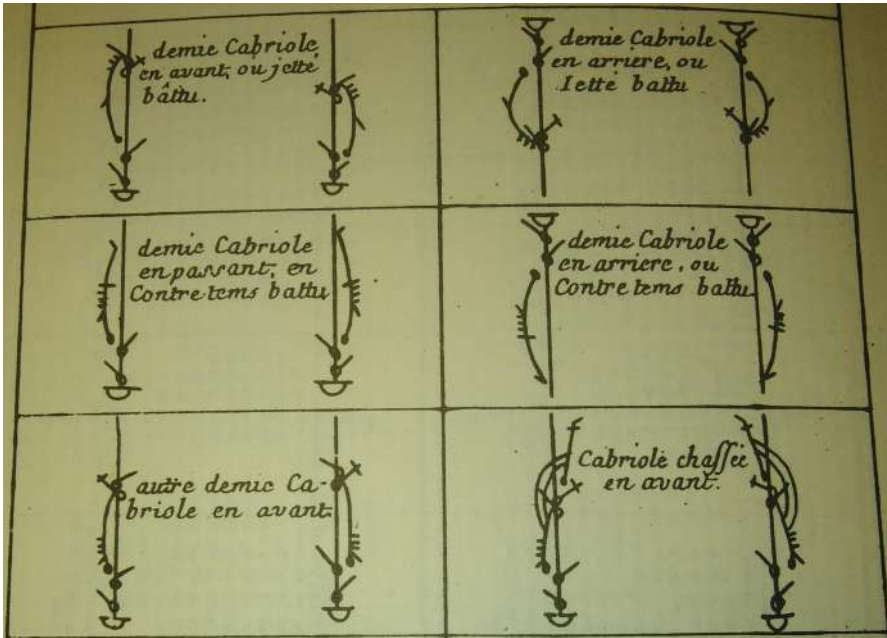


Fig. 1. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse*, 2. édition, augmentée, À Paris, Chez l'Auteur, 1701, p. 84.

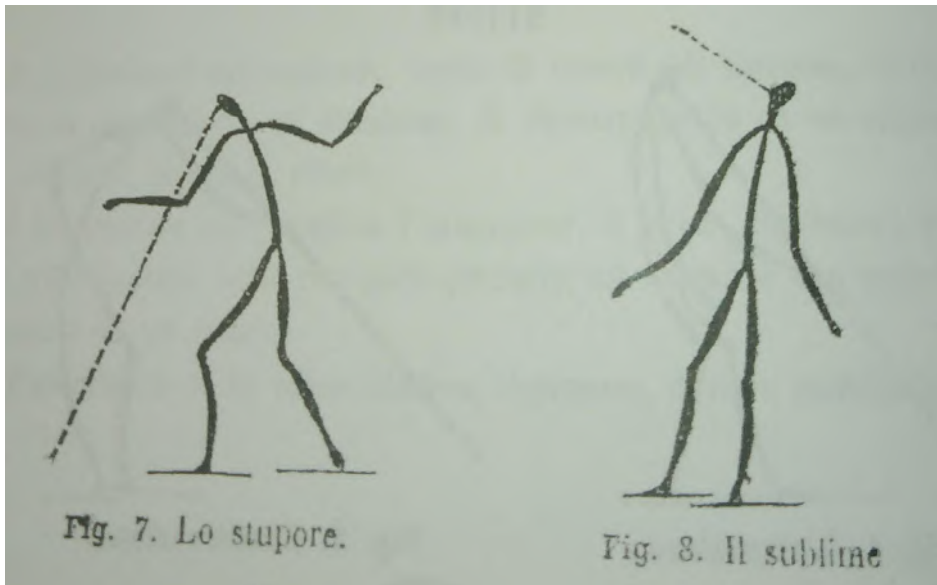


Fig. 2. Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, Seconda edizione, Milano, Tipografia Gernia, 1868, p. 212.

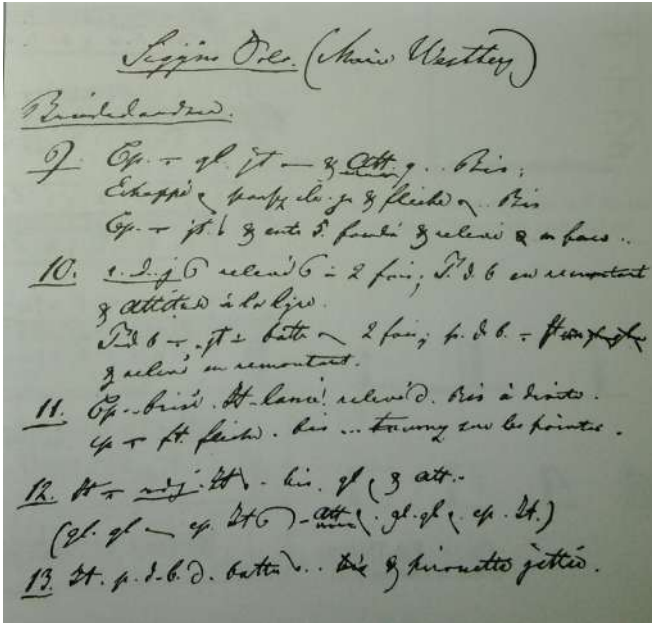


Fig. 3. August Bournonville, appunti per la coreografia di *The Lay of Thrym*, 1871. Musik- och teaterbiblioteket – The Music and Theatre Library of Sweden, nr 148 della Daniel Fryklunds Bournonville-collection.



Fig. 4. Esempio di Stepanov notation per Marius Petipa, *Arlequinade*, prima messinscena 1900; notazione 1904. Partitura coreica, MS Thr 245 (52), Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University.

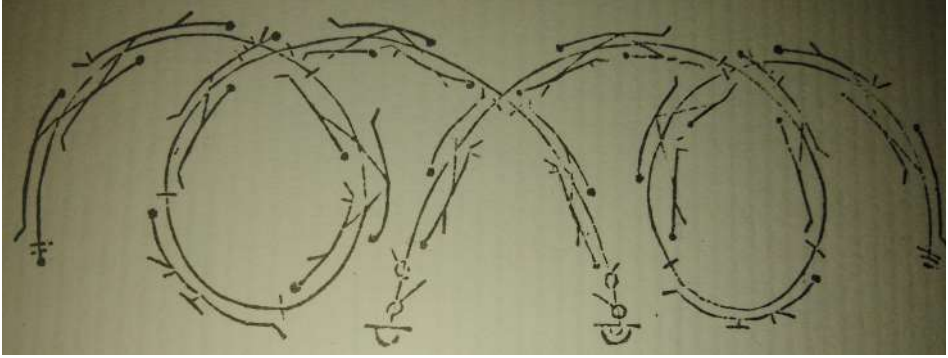


Fig. 5. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse*, 2. édition, augmentée, À Paris, Chez l'Auteur, 1701, p. 95.

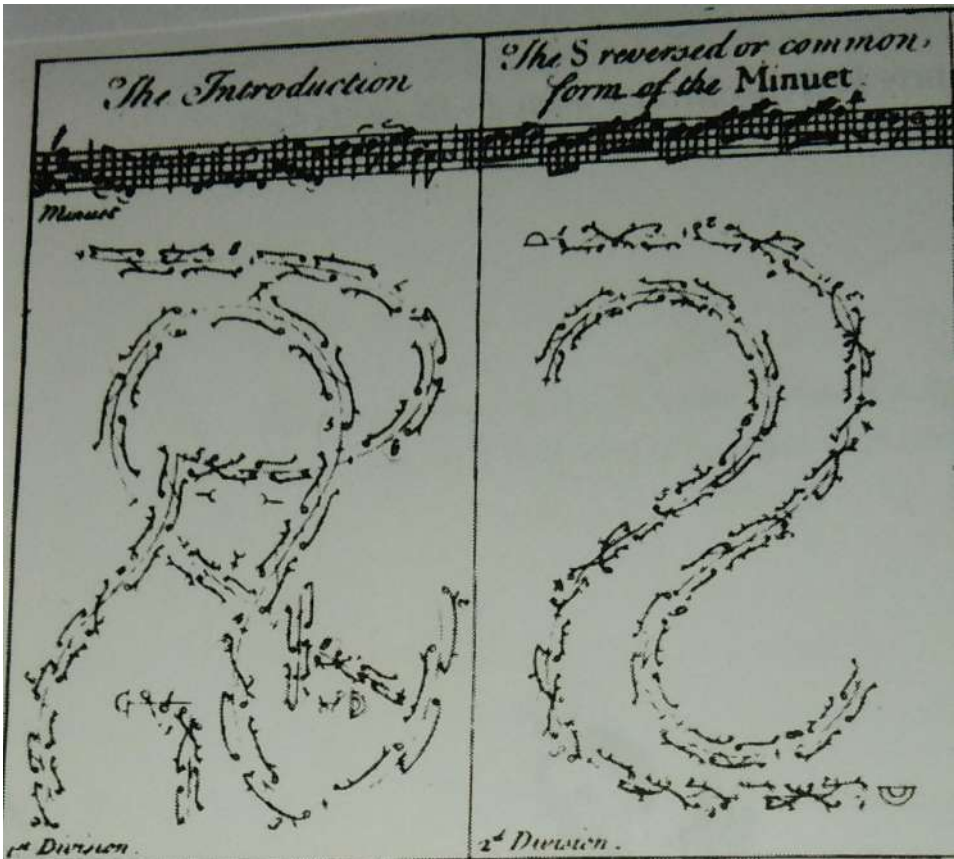


Fig. 6. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing*, London, Printed for the Author, 1735, p. 262 del pdf in <https://archive.org/details/artdancingexplaootomlgoog/page/n205/mode/2up>.



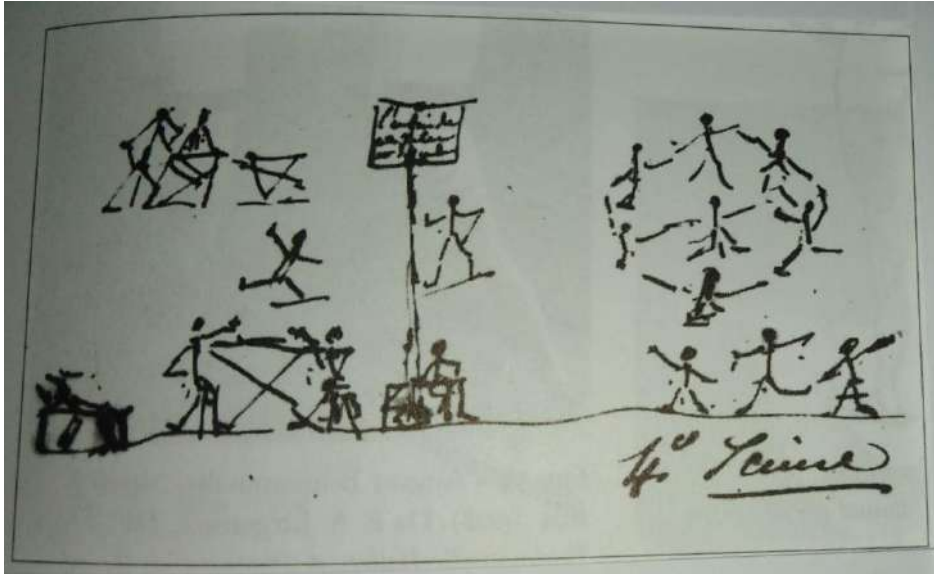


Fig. 7. André Jean-Jacques Deshayes, schizzo coreografico per *Alma ou La fille du feu*, 1842, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-3 (A), f. 21.

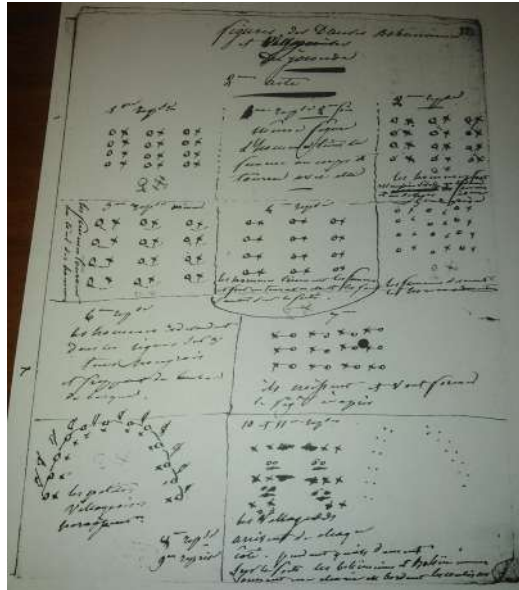
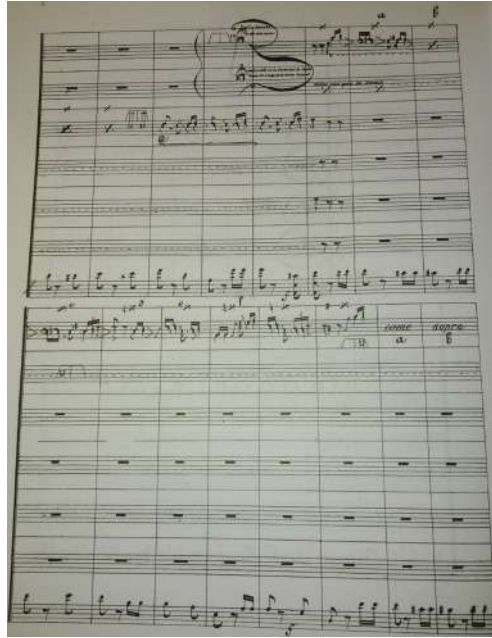


Fig. 8. Jean-Pierre Aumer, appunti coreografici del balletto *Astolphe et Joconde* (prima messinscena 1827), Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Aumer.

Fig. 9. Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.

Fig. 10. E.A. Théleur, *Letters on Dancing*, Second Edition, London, Sherwood & Co., 1832, tav. 3, dopo p. 80.



**Fig. 11.** Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, p. 2 del *Pas de six de la Vivandière*.



**Fig. 12.** Carlo Blasis, schizzo per il ballo *Mefistofele, ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, SCEN B 4.

EXEMPLE 3<sup>ème</sup>      EXEMPLE 4<sup>ème</sup> (a) (b) (c)

EXEMPLE 5<sup>ème</sup>      EXEMPLE 6<sup>ème</sup>

Lento.      sec.      coolé.      sec.

Fig. 13. Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, planche I degli *Exemples de Sténochorégraphie*.

Marshe C'est Chemins horizontaux. Danse C'est élève et abais -  
le corps vertical comme par le moyen des genoux et des hanches sans seules en place.  
Soit en marchant. Soit en sautant en s'élevant en l'air.

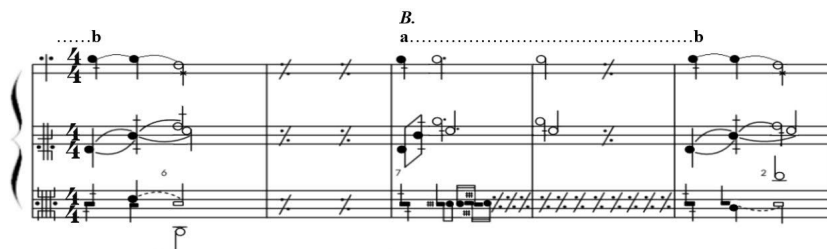
Directions de Chemins horizontaux  
oblique      vertical

gauche      droite

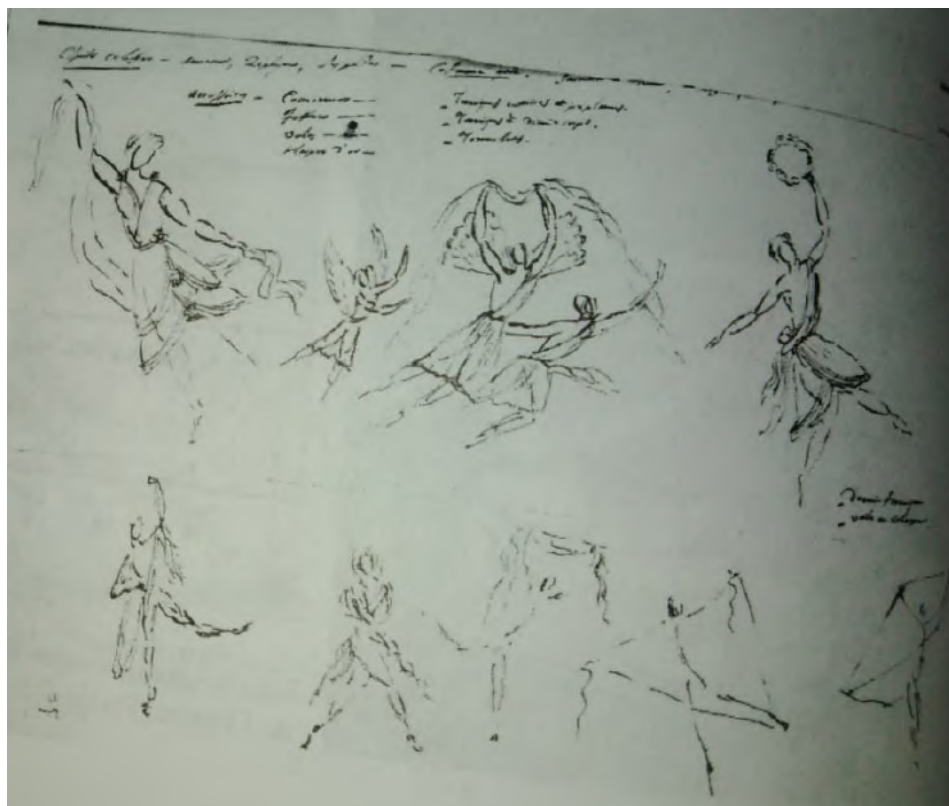
il y a quatre sortes de directions de pas: 1. en avant... 2. en arrière... 3. en de côté... 4. oblique...

4.

Fig. 14. Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.



**Fig. 15.** Esempio di Stepanov notation per Marius Petipa, *Le Réveil de Flore*, prima messinscena 1894. Partitura coreica in Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, (45). Estratto della I scena del I atto (trascrizione di Marco Argentina).



**Fig. 16.** Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele, ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, SCEN B 4.

