

«... del pigliar la Dama per condurla al ballo con leggiadria». Danza e costruzione relazionale della mascolinità nobiliare nell'Italia di Antico regime

Alessandro Pontremoli

1. Introduzione

Nell'Europa di Antico regime, in particolare in un lasso di tempo che va all'incirca dalla metà del Quattrocento alla metà del Seicento, si assiste a un processo di cambiamento della concezione del potere e dell'immagine del signore e del principe. Questo passaggio è l'esito dell'assunzione da parte dei nobili di un mutato paradigma di comportamenti, non più dettati unicamente dalla natura, ma conformi a una *natura seconda*, frutto dei nuovi processi educativi ispirati alla temperie umanistica¹. In questo contesto la danza, così come appare in particolare in quei depositi di memoria attiva che sono i trattati orchestici italiani fra XV e XVII secolo, contribuisce, con altre pratiche sociali, a costruire, in termini relazionali, una nuova forma di mascolinità al potere².

L'esperienza coreica, condensata fra Quattro e Seicento in una trattatistica dedicata in modo specifico al ballo nobile – contenente, tra l'altro, anche una prece-tistica orientata alla costruzione delle identità di genere –, è un potente strumento d'incorporazione di valori nel guidare la figura maschile attraverso almeno due cambiamenti antropologici: un primo, a cavallo fra Tre e Quattrocento, dall'idea *romanza* di condottiero e cavaliere a quella di principe umanista, che governa nell'esercizio della virtù, praticando, promuovendo e difendendo le arti; un secon-

1. Cfr. G. Patrizi, A. Quondam (a cura di), *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998; A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007; Id., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna 2010; A. Pontremoli, *Danza e trasformazione culturale nella Milano del Quattrocento: il signore della corte da cavaliere a gentiluomo*, in C. Kirschstein, A. Charton (Hrsg.), *Pezzi chiusi. Geschichten, Konstellationen, Reflexe*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2015, pp. 87-103.

2. Cfr. A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; Id., *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2012.

do, nel corso del Cinquecento, che consiste nel recupero di un maggior numero di tratti di distinzione nei confronti del femminile, in un periodo in cui una serie di fattori storici introducono nel sentire comune della penisola una percezione di incertezza e di insicurezza.

2. Fra *gender studies* e *men's studies*

La ricerca si colloca all'interno degli *studi di genere*. Fra fine secolo e nuovo millennio si affaccia all'orizzonte delle discipline universitarie un campo di studi variamente definito come *men's studies*, *masculinity studies* o più semplicemente ricerche storiche sull'uomo³.

Com'è noto, tale approccio critico, che affonda le sue radici negli *studi femministi* e presenta uno sviluppo metodologico più aperto in quelli più recenti di *genere*, è divenuto negli ultimi vent'anni circa un ambito di ricerca e un canone metodologico interdisciplinare fra studi storici e studi culturali⁴.

Limitati inizialmente alla critica letteraria, soprattutto in area anglofona, a causa delle resistenze della ricerca tradizionale, più di recente questo tipo di lavori si è rivolto a uno spettro maggiore di fonti grazie agli studi sul Rinascimento, venendo a includere l'area giuridica, il dibattito medico, la moda, le ricerche musicali e quelle sulla danza⁵.

Oltre all'ampia produzione discorsiva rinascimentale di *institutio*⁶, in grado di delineare i paradigmi ideali entro i quali la coeva società italiana viveva la dimensione del maschile e del femminile nella vita quotidiana delle classi egemoni, alcune fonti, come i trattati di danza diffusi inizialmente solo all'interno delle corti⁷ e

3. Cfr. H. Brod (ed.), *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Allen & Unwin, Winchester (MA) 1987¹, Routledge, New York 2015².

4. Cfr. J.L. Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1988; H. Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Macmillan Press, Houndmills (Basingstoke) 1993. Uno dei primi lavori ad affrontare la problematica della mascolinità all'interno della prospettiva scientifica degli studi di danza è il volume di R. Burt, *The Male Dancer: Body, Spectacles, Sexualities*, Routledge, London-New York 1995¹, 2007²; cfr., inoltre, M. Gard, *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinities*, Peter Lang, New York 2006; J. Fisher, A. Shay (eds.), *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, Oxford 2009.

5. Cfr. J.C. Brown, R.C. Davis (eds.), *Gender and Society in Renaissance Italy*, Addison Wesley Longman, Edinburgh 1998¹, Routledge, London-New York 2014²; A. Arru (a cura di), *La costruzione dell'identità maschile nell'età moderna e contemporanea*, Biblink, Roma 2001; V. Finucci, *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in Italian Renaissance*, Duke University Press, Durham-London 2003; G. Milligan, J. Tylus (eds.), *The Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2010; E. Currie, *Fashion and Masculinity in Renaissance Florence*, Bloomsbury, London-New York 2016; J. Murray, N. Terpstra (eds.), *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*, Routledge, London-New York 2019.

6. Cfr. G.P. Milligan, *Performing Masculinity: Male Gender in Conduct Manuals and Theatre of the Italian Renaissance*, PhD dissertation, University of Wisconsin-Madison, Madison (WI) 2003; Id., *The Politics of Effeminacy in "Il cortegiano"*, in «Italice», LXXXIII, 3-4, 2006, pp. 345-366.

7. Faccio riferimento alla trattatistica coreica manoscritta del XV secolo riconducibile alla tradi-

in seguito caratterizzati da una maggior divulgazione favorita dalla stampa⁸, sono depositi di memoria corporea della pratica fisica del danzare, in grado, come è stato dimostrato, di contribuire all'incorporazione di valori e di comportamenti propri della civiltà delle buone maniere e del controllo⁹.

Una ricerca esemplare, nel contesto degli studi italiani di genere, è *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna*¹⁰, tesi di dottorato del 2001, non ancora pubblicata, di Marina Nordera. Il prezioso lavoro si colloca, al di là dei tradizionali studi femministi e di storia delle donne, nella prospettiva degli studi di genere, categoria decisamente più aperta e disponibile a cogliere un *continuum* sempre problematico e in divenire dei processi di costruzione identitaria all'interno della società italiana del Rinascimento.

Marina Nordera, che ha avuto il merito di avviare in Italia questo tipo di approccio storiografico alla danza attraverso la mediazione di un'ampia letteratura di area anglofona e francofona, sposta il fuoco di attenzione dalla figura femminile alle

relazioni di genere nella danza nell'Italia della prima età moderna, in riferimento a una accezione ampia del termine "danza", che comprende sia, in senso specifico, il ballo come forma di intrattenimento sociale sia [...] movimenti, gesti e atteggiamenti non necessariamente governati da un ritmo, ma che "mettono in gioco" il corpo, portandolo alla ribalta della coscienza individuale e collettiva e facendolo percepire come "danzante"¹¹.

È stato ampiamente dimostrato che il genere è un utile strumento epistemologico per la storiografia della danza¹², da un lato perché la costruzione storica, culturale e sociale delle caratteristiche del maschile e del femminile passa attraverso

zione del maestro di danza Domenico da Piacenza e dei suoi allievi: Guglielmo Ebreo da Pesaro (alias Giovanni Ambrogio) e Antonio Cornazano. La bibliografia sull'argomento è molto vasta: mi limito a rimandare, in questo contesto, alla mia trattazione più recente sull'argomento, A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit. Cfr., inoltre, B. Spati, *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, a cura di G. Giordano e A. Pontremoli, Massimiliano Piretti, Bologna 2015.

8. Fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento vedono la luce corposi trattati di danza a stampa ad opera di una nuova generazione di maestri di danza: Cesare Negri, Fabrizio Caroso. Del testo di Ercole Santucci (*Mastro da ballo* del 1614) rimane un brogliaccio da tipografia destinato alla stampa, pubblicato e commentato solo in epoca recente da B. Spati: E. Santucci Perugino, *Mastro da Ballo (Dancing-Master) 1614*, OLMS, Hildesheim-Zürich-New York 2004. Cfr. A. Pontremoli, *Trasmissione della danza fra oralità e scrittura nell'Europa di Antico Regime*, in R. Flick, M. Koch, I. Rekatzy (Hrsg.), *Erinnern Erzählen Erkennen. Vom Wissen kultureller Praktiken. Aufsätze*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2017, pp. 151-171.

9. Cfr. A. Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella Libreria Editrice, Treviso-Roma 2000.

10. M. Nordera, *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Europeo, Firenze 2001.

11. Ivi, p. 1.

12. Cfr. H. Marquié, *Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse*, in R. Martin, M. Nordera (éds.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion, Paris 2011,

la dimensione performativa¹³, che si manifesta con maggior evidenza nel corpo danzante; dall'altro perché il genere è una categoria in grado di mettere in discussione i saperi storici consolidati e la loro trasmissione, relativizzando lo sguardo e smascherando le posizioni ideologiche.

Partendo dalla convinzione che la problematica dell'identità di genere «opera come una categoria ordinatrice e organizzatrice delle relazioni sociali»¹⁴, quello che mi interessa indagare attraverso l'osservatorio della pratica della danza è il modo in cui donne e uomini delle classi egemoni¹⁵, nell'Italia fra XV e XVII secolo, interpretano il modo di essere maschile e femminile e quali caratteristiche vengono riferite all'una e all'altra condizione; come questi attributi cambiano in relazione al tempo, allo spazio e ai contesti; e come uomini e donne indifferentemente siano in grado di far proprie tali categorie per propositi differenti, anche in dipendenza da altri fattori quali l'età, il ceto e ulteriori caratteristiche sociali o biologiche¹⁶.

In particolare, negli studi sulla mascolinità concettualizzare il genere è molto importante, per evitare il rischio di considerare l'identità maschile come una norma indifferenziata. Non esiste una condizione maschile universale e limitando l'analisi unicamente all'agenda femminista (lo spazio, i corpi e l'operato delle donne) si corre il rischio di trattare il genere maschile come un'esperienza omogenea e non problematizzata. Non studiare la mascolinità può provocare il perpetuarsi paradossale degli effetti culturali negativi dell'ordine patriarcale¹⁷. La decostruzione dei processi di incorporazione dei tratti del maschile attraverso la danza aiuta piuttosto a comprendere meglio i meccanismi della dominanza di genere e a metterne in discussione le prerogative di potere.

Pertanto, è utile considerare il genere come un processo in cui uomini e donne situano sé stessi e sono situati dagli altri in un *continuum* mutevole, che varia in relazione a molte caratteristiche diverse: età, classe, regione e anche sesso. Il genere può essere analizzato in situazioni locali, ma sempre in un'ottica comparatistica e con attenzione ai cambiamenti temporali, alla differenza di classe, alle relazioni con i fatti eclatanti dell'epoca in modo da coniugare struttura ed eventi.

Ci si domanda pertanto, a partire dallo sguardo *etico* del presente, in cui prevale una visione della danza come sostanzialmente legata al femminile (visione

pp. 211-222; A. Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, pp. 99-114.

13. Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Roma-Bari 2013.

14. P. Di Cori, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna 1996, p. 27.

15. Studi sulla mascolinità all'interno di altre classi sociali sono stati condotti, per il Rinascimento, da S. Cavallo, *Artisans of the Body in Early Modern Italy. Identities, Families and Masculinities*, Manchester University Press, Manchester-New York 2007; Ead., *Bachelorhood and Masculinity in Renaissance and Early Modern Italy*, in «European History Quarterly», XXXVIII, 3, 2008, pp. 375-397.

16. Cfr. J.C. Brown, *Introduction*, in *Gender and Society*, cit., p. 4.

17. Cfr. G.P. Milligan, *Performing Masculinity*, cit., pp. 4-8.

cristallizzatasi intorno al XIX secolo¹⁸), se nell'età di Antico regime la danza fosse, questa volta secondo una prospettiva *emica*, compatibile o meno con la mascolinità, in che modo e secondo quali aspetti culturali¹⁹.

3. Dal cavaliere al cortigiano

Fino al XIX secolo la danza non è considerata come un comportamento riferibile essenzialmente al femminile, e gli uomini che la frequentano non sono percepiti come effeminati. Nel corso del XV secolo danzare è la condizione normale del nobile, che apprende il ballo come una virtuosa pratica sociale per riempire il tempo, fuggire la noia e la melanconia, e relazionarsi ai suoi simili in contesti conversazionali pubblici (la festa) e nei momenti di intimità familiare («in camera privatamente»²⁰). Scrive al proposito il maestro di danza Domenico da Piacenza nel suo *De arte saltandi et choreas ducendi*:

Or nota che, voiendo provare che questo misterio è virtute per acidentia, el savio Aristotele dice, in lo X, che in tutte le cosse è alcuna buntade naturalmente e, in tel diletto, è alcuno bene; adomque fuçando gli estremi e malitia, dunque è questa virtù. Façando ricordo che Aristotile in lo 2° lauda l'autropelia [*sic*], la quale del mezo tene la virtù fuçando li estremi de lo forstiero [*sic*] campestre e di quello che è giugolatore e ministro, operando questo dilecto per fugire tristezza e molesta, domque è virtù [...]. Ricordando el savio Aristotil, nel primo, che a li prìncipi e monarchi è licito avere suoi piaciri conveniveli e condecanti²¹.

Nella relazione educativa²² i rampolli delle nobili famiglie della penisola imparano a danzare così come a far musica nelle pause dello studio, come testimonia in particolare il trattato di danza di Guglielmo Ebreo da Pesaro, dedicato a Galeazzo Maria Sforza, che può essere interpretato come il consuntivo di un'esperienza formativa e di un preciso percorso didattico, di cui conserva la memoria²³.

Diversamente dallo studio istituzionale, riservato ai figli maschi, queste attività ricreative non sembrano avere nel Quattrocento una spiccata connotazione di genere, così come non sembrano esserci, nella pratica stessa del ballo nobile, delle

18. Cfr. H. Marquié, *Le genre*, cit., pp. 218-219.

19. Mutuiamo dalla linguistica i concetti di *emico* ed *etico*, ormai ampiamente utilizzati anche all'interno delle scienze sociali e negli studi culturali, cfr. T. Headland, K. Pike, M. Harris (eds.), *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, Sage Publications, London 1990.

20. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, II, 11 (cito dall'ed. a cura di E. Bonora, commento di P. Zoccola, Mursia, Milano 1972).

21. BNF, *f. ital.* 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450), c. 2r e v (d'ora in poi Pd). Segnalo la recente trascrizione moderna, non sempre condivisibile, di P. Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014.

22. Cfr. M. Ferrari, «Per non manchare in tuto del debito mio». *L'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento*, Franco Angeli, Milano 2000.

23. Cfr. A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit., pp. 70-87.

forti differenziazioni fra maschile e femminile²⁴, anche se certamente il ruolo di maestro di danza, come quello di tutti gli altri precettori coevi, è ricoperto unicamente da figure maschili.

Se, come accade nella Firenze del Quattrocento, i nuovi orientamenti educativi dell'umanesimo vanno nella direzione di una impronta sempre più mascolinizzante della vita familiare, per contrastare modelli indifferenziati e moralizzare la società²⁵, nelle corti padane di Milano, Mantova e Modena il sistema dell'educazione classicista punta, come suggerisce Eugenio Garin «sulla vocazione mondana dell'uomo e sulla necessità di formarlo alla convivenza civile. Le città, che si assumono il compito di educare, intendono educare alla vita della città»²⁶.

Nella costruzione di questo nuovo uomo politico e di governo, in grado di realizzare l'ideale di un signore giusto, garante del bene comune e capace di provvedere al benessere dello Stato e dei sudditi, interviene fra fine Trecento e metà Quattrocento un cambio di paradigma ben sintetizzato da Amedeo Quondam:

Il gentiluomo classicista nasce (deve nascere) dal cavaliere in armi, ne modifica (deve modificarne) radicalmente secolari consuetudini e radicate persuasioni, paradigmi e valori: una vera e propria mutazione antropologica (oltre che istituzionale), che porta dal cavaliere macchina da guerra corazzata e a cavallo al gentiluomo cortigiano (pur sempre *bellator*, almeno nominalmente, statutariamente; e pur sempre a cavallo), e poi all'aristocratico protagonista della vita di salotto e di accademia²⁷.

Un'attività all'apparenza secondaria, ma in realtà estremamente diffusa all'interno delle corti italiane, come la danza, che addirittura mira a emanciparsi dalla condizione di arte meccanica attraverso una trattatistica specifica, trova uno spazio di riconoscimento nell'ambito dell'educazione del nobile, anche se solo in relazione al dilettevole e all'utile.

In questo tipo di formazione la posta in gioco è l'affermazione di nuovi valori e la proposizione di una nuova cultura, che non sono più la conseguenza automatica di comportamenti appartenenti a uno *status* di natura, ma sono il frutto, l'*habitus* acquisito, di un processo educativo, di una *institutio*. Si trattava di rivestirsi di una *seconda natura*, ovvero della *virtù*, «come pratica quotidiana di un codice di comportamenti che è norma universale e condivisa (cioè convenzione, patto etico e sociale), la pratica della sua forma, anch'essa universale e condivisa (cioè convenzione, patto estetico e sociale)»²⁸.

La danza dei nobili, così come emerge dalla trattatistica del Quattrocento, mira al processo di incorporazione di questi valori e può essere a ben vedere annovera-

24. Cfr. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., pp. 45-50.

25. Cfr. *ivi*, p. 128.

26. E. Garin (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Giuntine-Sansoni, Firenze 1958, p. VII.

27. A. Quondam, *Elogio del gentiluomo*, in *Educare il corpo*, cit., p. 19.

28. *Ivi*, p. 17.

ta fra le nuove «tipologie relazionali conversative»²⁹. A quest'altezza cronologica, più che preoccuparsi di distinguere un modo di danzare maschile da uno femminile, i trattatisti mirano a presentare la danza come un rito secolarizzato delle classi egemoni in grado di connotare i corpi, le azioni, i movimenti, la prossemica dei *simili* per natura e per cultura, non diversamente dalla pratica della conversazione. Come quest'ultima anche la danza intende raggiungere risultati di natura estetica.

Ballare contribuisce così a costruire l'identità del gentiluomo e della gentildonna indicando con chiarezza il perimetro di ciò che appartiene loro: la virtù per onore e per utile, e nel contempo segnalando come prendere le distanze da ciò che è loro estraneo.

Lo stile di danza del XV secolo non appare diversificato per i due generi, e non presenta particolari differenziazioni tecniche. Quando Guglielmo Ebreo da Pesaro nel *Capitulum Regulare Mulierum* del suo *De pratica seu arte tripudii* (1463)³⁰ consiglia alla dama di danzare con moderazione, onestà, soavità, umiltà, mansuetudine, «con un portamento della sua persona degno et signorile»³¹, paga pegno a un modello comportamentale ideale che non implica un vocabolario coreico differente quanto piuttosto – come sottolinea Marina Nordera – una «qualità del movimento, ovvero il controllo del gesto che si definisce secondo una identità sociale precostituita», alla quale tuttavia la stessa donna di palazzo non sempre riteneva di doversi adeguare alla lettera³².

È evidente che in tal modo i tratti del rude cavaliere medievale dedito alla guerra vengono ingentiliti dall'esercizio di una danza nobile che nel Quattrocento non presenta caratteristiche peculiari per i maschi. Sul piano dei rapporti fra gli uomini questa trasformazione è caratterizzata dall'adozione di pratiche simboliche per risolvere le controversie. Per intenderci: non più il duello, ma la sfida ritualizzata del torneo³³; sul piano della politica, la nascita delle moderne relazioni diplomatiche e del loro linguaggio specifico³⁴; sul piano degli equilibri interni al microcosmo della corte, la conversazione, la facezia e, appunto, la danza.

Come ha ben sintetizzato Amedeo Quondam:

Il lavoro degli umanisti è tutto qui: persuadere il riottoso guerriero in armi che gli *studia humanitatis* e le *humanae litterae* possono essere il «supremo ornamento» del suo onore di guerriero, la connotazione definitiva della sua umanità [...]. Le nuove arti per il gentiluomo, del tutto coerenti con la sua stessa dignità, richiedono la sua partecipata

29. A. Quondam, *La conversazione*, cit., p. 39.

30. BNF, f. ital. 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii* (1463), cc. 14v-16r (d'ora in poi Pg).

31. Ivi, c. 15r.

32. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., pp. 47-49.

33. Cfr. F. Cardini, *Il torneo nelle feste cerimoniali di corte*, in «Quaderni di teatro», VII, 25, 1984, p. 9; A. Pontremoli, *La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 131-132, 2019, pp. 305-326.

34. Cfr. A. Pontremoli (a cura di), *La lingua e le lingue di Machiavelli*, Olschki, Firenze 2001.

competenza attiva: da intenditore o da esperto, oppure da dilettante, ne conosce però i segreti e sa praticarle, all'occorrenza³⁵.

Se una differenza nel modo di ballare viene ribadita e additata, nella trattatistica quattrocentesca di danza, questa non è fra uomo e donna, quanto piuttosto quella fra aristocratico e contadino. Fra le misure musicali del ballo nobile, oltre alla solenne *bassadanza*, che più si addice alle dame, e alla quaternaria, ritmo quadrato proveniente dalla Germania, alcuni balli di origine rurale come *saltarello* e *piva* portano all'interno della regolatissima prassi coreica di corte ritmi vivaci, nel caso della *piva* addirittura considerati scomposti.

Nel corso del XV secolo, la libera espressione del corpo, caratteristica dei balli del contado, viene ingabbiata entro i limiti rigorosi di una precettistica del movimento che facilita il controllo e stabilisce, grazie alle ferree regole dell'etichetta cortigiana, i confini di appartenenza sociale. Che sia a causa di una eccessiva vicinanza dei corpi o per la sfrenatezza del movimento circolare che scalda gli animi ed eccita gli affetti, la *piva* è comunque considerata una danza sregolata, socialmente pericolosa e connotata dal punto di vista erotico. Il caso del ballo della *piva* è emblematico del passaggio, avvenuto proprio in questo momento storico, di alcune antiche danze "popolari" dall'ambiente rurale alla corte urbana, dove vengono ingentilite nelle movenze, semplificate nelle coreografie e desessualizzate. Tale passaggio attiva protocolli di raffinamento gestuale e di standardizzazione. Si tratta di un processo di codificazione di forme legate soprattutto all'improvvisazione, finalizzato alla loro migrazione da una classe sociale a un'altra.

Nel clima umanistico delle corti italiane del XV secolo, vengono fissati i principi, lo stile e il repertorio di un sistema coreico, esclusivo della *élite* di potere. Tale nuova maniera di danzare, che subisce una codificazione nella trattatistica specifica, necessita della mediazione di un esperto per poter essere appresa³⁶. Se nel Quattrocento il maestro di danza è ancora uno stipendiato della corte, a partire dal Cinquecento in Europa tale professione è alla base della progressiva e inarrestabile commercializzazione dell'arte della danza³⁷.

La distanza fra città e contado diviene nel Cinquecento contrapposizione fra *civile* – forma distintiva del vivere del gentiluomo e della gentildonna – e *contadino*, quel «forstiero [*sic*] campestre»³⁸ di cui parla Domenico da Piacenza. Per motivi sia estetici che etici il solco fra il mondo del *palazzo* e quello della *villa* diverrà sempre più profondo e l'interdetto della mescolanza fra i due progressivamente radicale.

Non saria conveniente che un gentilom andasse ad onorare con la persona sua una festa di contado, dove i spettatori e i compagni fossero gente ignobile. Disse allor il signor

35. A. Quondam, *La conversazione*, cit., pp. 142-143.

36. Cfr. A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit.

37. Cfr. Id., *La danza nelle corti*, cit.

38. Pd, c. 2r.

Gasparo Pallavicino: – Nel paese nostro di Lombardia non s'hanno questi rispetti, anzi molti gentiluomini giovani trovansi, che le feste ballano tutto 'l dì nel sole coi villani e con essi giocano a lanciar la barra, lottare, correre e saltare [...]. Quel ballar nel sole, – rispose messer Federico, a me non piace per modo alcuno, né so che guadagno vi si trovi. Ma chi vol pur lottar, correr e saltar coi villani, dee, al parer mio, farlo in modo di provarsi e, come si suol dir, per gentilezza, non per contender con loro³⁹.

Conferma questa costruzione del maschile “urbano”, in contrapposizione al maschile “rurale”, un altro fenomeno corporeo: la consuetudine quattrocentesca dei *cives* di radersi il volto⁴⁰. La progressiva urbanizzazione, che interessa il territorio italiano fra Trecento e Quattrocento, è alla base della graduale scomparsa della barba dal viso degli uomini: l'abitante della città non la “indossa” più per non apparire un abitante del contado. Gli inurbati, nonostante mantengano interessi economici e proprietà anche nella campagna, preferiscono presentare sé stessi come uomini della città, cercando di cancellare ogni segno della loro originaria provenienza. Tale radicalizzazione nella separazione fra città e campagna porta ad associare la barba al contadino come sua condizione di uomo sporco, in contrapposizione alla politezza di chi vive in città⁴¹.

Vale anche per la barba, come tratto fisiognomico, tutto quello abbiamo già visto essere implicato fra Medioevo e Rinascimento nel passaggio da una certa immagine di uomo a una nuova identità maschile: il cavaliere dedito alle armi diventa un raffinato uomo di potere, principe educato alle *humanae litterae*, un diplomatico in grado di usare la parola piuttosto che le armi per sanare conflitti e controversie. È il passaggio dalla prima natura alla seconda natura, quest'ultima coacervo di virtù che si acquisisce con lo studio e l'esercizio. Come emerge dagli usi linguistici coevi, la barba si porta e/o si fa crescere: nel primo caso la si indossa come qualcosa di esterno che viene a configurare un certo tipo di identità a seconda della sua foggia; nel secondo caso si ha a che fare con un fattore passivo, un dato di natura che non è controllabile del tutto, se non con processi di manipolazione e di dissimulazione cosmetica⁴². La dialettica fra l'essere e l'apparire costituisce uno dei tratti distintivi della sociabilità cinquecentesca all'interno dei gruppi di potere.

Quest'ultimo fattore articola nel Rinascimento due stadi della mascolinità. Nel primo l'identità è legata a ciò che uno è e a ciò che ha, vale a dire alle caratteristiche della natura prima; nel secondo l'identità è ciò che si può fare di questa natura prima, alterandola con processi di rappresentazione pubblica di sé: vestire alla

39. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., II, 9-10; cfr. A. Quondam, *Elogio del gentiluomo*, cit., pp. 14-15.

40. Cfr. D. Biow, *The Beard in Sixteenth-Century Italy*, in J.L. Hairston, W. Stephens (eds.), *The Body in Early Modern Italy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2010, pp. 176-194; W. Fisher, *The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England*, in «Renaissance Quarterly», LIV, 1, 2001, pp. 155-187.

41. Cfr. D. Biow, *The Beard*, cit., p. 179.

42. Ivi, pp. 192-194.

moda, “indossare” o meno la barba, danzare nobilmente sono performance dell’identità pubblica maschile secondo norme sociali condivise e codici di comportamento che riguardano i gesti del corpo e le apparenze⁴³. La consapevolezza delle relazioni complesse fra l’autorappresentazione di sé e le diverse strutture del potere all’interno di un gruppo sociale determinato è già molto viva a partire dal Quattrocento⁴⁴.

4. Leggiadria e gagliardezza

Come abbiamo visto, nel corso del Quattrocento danzare non è un’attività riservata unicamente alla condizione femminile, e non è neppure un comportamento in contraddizione con la costruzione della mascolinità, sia nella prassi esecutiva che nel diletto della visione.

Il costruito culturale, che in epoca classica accostava la virilità all’arte della guerra e condannava come effeminata ogni mollezza derivante dalle vanità dell’estetica, ricompare tuttavia all’inizio dell’età moderna all’interno della produzione discorsiva tanto della chiesa cattolica quanto di quella protestante, che bollano come un grave problema morale ogni eccessiva attenzione all’aspetto esteriore⁴⁵. Contemporaneamente, nonostante le contrastanti posizioni del complesso dibattito che si sviluppa a partire da diverse prospettive – religiosa, medica, etnografica⁴⁶ –, danzare continua a costituire, per un uomo della corte, un dovere sociale e una possibilità relazionale con consapevoli risvolti politici e di potere⁴⁷.

La disputa fra armi e lettere, fra guerra e arti, che sembrava essere stata ricompresa nei quarant’anni seguiti alla Pace di Lodi, si ripresenta in modo obliquo già nel *Libro del Cortegiano*⁴⁸, scritto fra la discesa di Carlo VIII in Italia nel 1494 e il Sacco di Roma nel 1527, come segnale di un’inquietudine sotterranea che sembra contrapporre fra loro due diverse tipologie di mascolinità: da un lato la virile potenza francese, superiore nell’arte della guerra, dall’altro gli «Italiani col lor saper lettere»⁴⁹, alcuni dei quali responsabili della disfatta. Il progetto di controllo socia-

43. Cfr. S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

44. Cfr. G.P. Milligan, *Performing Masculinity*, cit., pp. 22-30.

45. Cfr. A. Arcangeli, *Da Davide o Salomè?*, cit., in particolare la parte III del volume: *Il giudizio morale: storia e geografia del dibattito*, pp. 67-261.

46. Cfr. A. Arcangeli, *L’altro che danza*, cit., pp. 31-71.

47. Cfr. M. Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993, trad. it., *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, L’Epos, Palermo 2009; Id., *Danza e politica. Stati di eccezione*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet Università, Torino 2005, pp. 5-29; e per contrasto con la costruzione della femminilità cfr. A. Pontremoli, *Ippolita Maria Sforza e il potere della danza fra Milano e Napoli nel Quattrocento*, in R. Carpani, L. Peja, L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne, personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 109-118.

48. Cfr. G. Milligan, *Aesthetics, Dress, and Militant Masculinity in Castiglione’s “Courtier”*, in J. Murray, N. Terpstra (eds.), *Sex, Gender and Sexuality*, cit., pp. 141-159.

49. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., I, 43.

le su cui si fonda il testo del Castiglione sembra essere incrinato da un'incertezza. La rassicurante affermazione che la sconfitta militare coi francesi sia stata causata dall'evidente devianza solo di un ristretto gruppo di uomini, la cui colpa è quella di «aver dato, oltre al grave danno, perpetuo biasimo a tutti gli altri»⁵⁰, non sembra comunque dissipare l'ansia dell'urgenza di definire con chiarezza un processo normativo del maschile, che tuttavia si presenta sempre in una sorta di tensione non risolta⁵¹: in che modo l'ideale del cortigiano si concilia con le qualità maschili richieste per vincere in battaglia? Come le sue abilità e le sue attività, fra le quali le lettere, la musica, la danza, l'eleganza nel vestire, il gusto per il bello, l'affabilità nella conversazione si coniugano con l'arte della guerra? È possibile che questa forma del vivere contribuisca, con le sue vanità, a «effeminar gli animi»?⁵²

Senza assolutizzare il discorso d'*institutio* del *Cortegiano* e senza attribuire al verbo «effeminar» alcuna connotazione anacronistica, è bene considerare questa tensione fra maschile e femminile soprattutto come un espediente retorico⁵³. La performatività ornamentale del cortigiano, che si sostanzia nelle attività poco sopra elencate, non è oggetto di una critica autentica: danzare, far musica ed essere eleganti appaiono ora come elementi di una nuova mascolinità (esito del controllo degli impulsi e della violenza), ora in tensione con essa quando è messo a tema il modello dell'uomo d'armi, tuttavia senza un'esclusione reciproca. A seconda della convenienza retorica alcuni comportamenti saranno qualificati come effeminati, nella presentazione dei diversi modi dell'apparire maschile, ma sempre tutti funzionali nel contesto della corte cinquecentesca, che in questo frangente storico è in balia dell'instabilità politica⁵⁴.

L'insicurezza – che è poi la consapevolezza, da parte dei pur orgogliosi abitanti delle meravigliose città della rinascenza italiana, della vulnerabilità del loro territorio – ha una spia a livello di produzione discorsiva, molto evidente nella posizione della storiografia italiana fra Machiavelli e Guicciardini⁵⁵ e altrettanto esplicitata nelle forme e nelle modalità di trasmissione della danza fra Cinquecento e Seicento.

Dopo un periodo di relativa scarsità di fonti specifiche sui modi del ballare, che data all'incirca dalla metà del Cinquecento fino alla comparsa della nuova trattatistica⁵⁶, riappaiono a fine secolo, prevalentemente nella forma del libro a stampa, alcuni manuali orchestici e raccolte di composizioni coreografiche.

50. *Ibid.*

51. Cfr. A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit., pp. 53-54; G. Milligan, *Aesthetics*, cit., pp. 142-143.

52. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., IV, 4.

53. Cfr. G. Milligan, *The Politics of Effeminacy*, cit., p. 349.

54. *Ibid.*

55. Cfr. A. Pontremoli (a cura di), *La lingua e le lingue di Machiavelli*, cit.; E. Mattioda (a cura di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Olschki, Firenze 2010.

56. Cfr. A. Pontremoli, *Towards New Dance Forms in Italy between Renaissance and Baroque: A Black Hole in the History of Dance*, in *Who are the Renovators of Dance? The Genesis of Dance Languages*, Papers from the A.E.H.D. Symposium, Stockholm, 1-2 November 1991, A.E.H.D., Stockholm 1991, pp. 13-22.

All'interno di questa letteratura i tratti distintivi del danzare maschile cominciano a essere posti con maggiore evidenza, non tanto in contrasto e opposizione con una modalità femminile di ballare, quanto piuttosto come proposta positiva di un nuovo modello di virilità che, se non trascura eleganza, politezza e urbanità – conquiste ormai irreversibili della civiltà delle buone maniere –, punta tuttavia su un'immagine di uomo forte, agile nei movimenti, virtuosistico nelle evoluzioni coreografiche e soprattutto *gagliardo*, aggettivo che diverrà una sorta di ipostasi del maschile nei più svariati contesti discorsivi⁵⁷.

La *gagliarda* è, nel corso del Cinquecento e del Seicento, il genere di danza nobile più in voga nella società di Antico regime. Nata in Italia, ha una diffusione capillare nell'Europa della corti grazie alle possibilità offerte dalla stampa e dal carattere itinerante della professione di alcuni maestri di danza⁵⁸. I trattati coreici di Cesare Negri⁵⁹ e Fabrizio Caroso⁶⁰ in Italia e di Thoinot Arbeau⁶¹ in Francia ci tramandano della *gagliarda* un processo di apprendimento codificato, presentato in alcuni casi addirittura come autoapprendimento⁶².

La trattazione tecnica che di questa danza danno Negri e Caroso nelle loro opere è preceduta cronologicamente da una raccolta a stampa di *mutanze* (una serie di combinazioni di passi dalle più semplici alle più virtuosistiche) di *gagliarda*, pubblicata da Lutio Compasso nel 1560⁶³, seguita nel 1589 dall'*Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda* di Prospero Lutij da Sulmona⁶⁴ e

57. Cfr. S. Fermor, *Movement and Gender in Sixteenth-Century Italian Painting*, in K. Adler, M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 128-145.

58. Cfr. K. Tucker McGinnis, *At Home in the «Casa del Trombone»: A Social-Historical View of Sixteenth-Century Dancing Masters*, in L.J. Tomko (ed.), *Reflecting Our Past: Reflecting on Our Future, 1997 Proceedings of Society of Dance History Scholars*, SDHS, Riverside (CA) 1997, pp. 203-216; K. Tucker McGinnis, *Milan and the Development and Dissemination of «Il ballo nobile»: Lombardy as the Terpsichorean Treasury for Early Modern European Courts*, in «Quidditas», 20, 1999, pp. 167-168; Ead., *Moving in High Circles: Courts, Dance, and Dancing Masters in Italy in the Long Sixteenth Century*, PhD Thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, 2001; Ead., *Your Most Humble Subject, Cesare Negri Milanese*, in J. Nevile (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 211-228.

59. C. Negri, *Le gratie d'amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati [...]*, per l'her. del quon Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, in Milano 1602.

60. F. Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino [...] Diviso in due trattati*, appresso Francesco Ziletti, in Venetia 1581; Id., *Nobiltà di dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, presso il Muschio, in Venetia 1600 e 1605.

61. T. Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue*, par Iehan des Preyz Imprimeur & Libraire, Lengres 1589.

62. Cfr. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., p. 55.

63. L. Compasso, *Ballo della gagliarda opera nova e dilettevole composto da Lutio Compasso romano sopra le mutanze della Gagliarda non più messe in luce*, s.e., in Fiorenza 1560; ristampa anastatica, con introduzione di B. Sparti, fa-gisis, Freiburg 1995.

64. P. Lutij, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, e passeggi di gagliarda con la quale ciascuno in breve tempo potrà facilmente imparare di ballare composta nuovamente per Prospero Lutij di Sulmona*, appresso Pietropaolo Orlando, Perugia 1589.

dalle due edizioni (1600 e 1607) delle *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e Mezzo, Canario e Passeggi* di Livio Lupi da Caravaggio⁶⁵.

La *gagliarda* è certamente nota agli interlocutori del *Cortegiano*, che, se ne deplorano i virtuosismi, ben evidenziati nelle «prestezze de' piedi e duplicati rebatimenti» del «nostro Barletta»⁶⁶, la annoverano tuttavia fra i tratti distintivi del maschile. È Vincenzo Calmeta, infatti, uno dei personaggi della conversazione del Castiglione, a nominarla per la prima volta nel suo *De Ostentatione* (1497-1550)⁶⁷, in riferimento a una nobildonna milanese che in modo sconveniente assumeva comportamenti ritenuti propri della mascolinità: «si è data a schermire, ballar la gagliarda, portar pugnale a canto, un mantello alla brava, e molte altre operazioni che dal sesso muliebre si doveriano non solo fuggire ma abominare»⁶⁸.

Uno sguardo orientato alla costruzione dell'identità di genere è anche quello della letteratura artistica rinascimentale. Ludovico Dolce in una lettera ad Alessandro Contarini della metà del Cinquecento commentando la figura di Adone nel quadro *Venere e Adone* di Tiziano dimostra una grande competenza nella descrizione della qualità del movimento impressa dal pittore ai personaggi ritratti. Per il Dolce, Adone appare

ben proporzionato, gratioso, et in ogni sua parte leggiadro [...] E vedesi, che nell'aria del bel viso questo unico Maestro ha ricercato di esprimere certa graziosa bellezza, che partecipando de la femina, non si discostasse però del virile: vuo' dire, che in donna terrebbe non so che di uomo, et in uomo di vaga Donna: mistura difficile et aggradevole [...] Quanto all'attitudine, egli si vede muovere, et il movimento è facile, gagliardo, e con gentil maniera. Perché sembra, ch'ei sia in camino per dipartirsi da Venere, con disiderio ardentissimo di gire alla caccia⁶⁹.

L'ambiguità della fisicità di Adone, che partecipa, nella sua azione fisica fissata sulla tela, contemporaneamente dei tratti del femminile e del maschile, se da un lato mostra una visione binaria dei generi, dall'altro li svincola con evidenza dall'appartenenza al sesso biologico e ne fa delle caratteristiche perfettamente compatibili fra loro all'interno di un *continuum* fisiognomico che rende visibili l'anima e il carattere⁷⁰.

65. L. Lupi, *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, passo e mezzo canari, e passeggi*, appresso gl'heredi di Gio. Francesco Carrara, in Palermo 1600; seconda ed.: per Gio. Battista Maringo, in Palermo 1607; cfr. D. De Cicco (a cura di), *Modelli educativi dell'esperienza coreutica: Livio Lupi da Caravaggio*, Armelin Musica, Padova 2010.

66. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., II, 12.

67. V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959; cfr. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., p. 53.

68. V. Calmeta, *Prose e lettere*, cit., p. 40; cfr. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., p. 53; B. Sparti, *Dance, Dancers and Dance-Masters*, cit., pp. 265-276.

69. La lettera è riportata in S. Fermor, *Movement and Gender*, cit., p. 129.

70. Cfr. G.B. Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, appresso Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, in Napoli 1610; G. Bonifaccio, *L'arte de' cenni*, appresso Francesco Grossi, in Vicenza 1616; É. Vigh, «Il costume che appare nella faccia». *Eloquenza muta e sonora fra Cinque e Seicento*, in

Ai due estremi di questo *continuum* stanno dunque la *leggiadria* e la *gagliardezza*, termini precisi nel delineare le differenze di genere in relazione al movimento e alla postura del corpo, questi ultimi percepiti fin dall'antichità come elementi primari nella definizione e nell'espressione del sé dal punto di vista sociale, morale ed emotivo, e che la letteratura sul comportamento e la trattatistica di danza del XVI secolo regolamentano in modo dettagliato.

Come emerge dalla lettura dei trattati di Negri e Caroso, la *gagliarda* comporta virtuosismo e agilità con una costante messa a rischio dell'equilibrio del corpo. Forza e resistenza sono le doti richieste da una danza ripetutamente saltata e in qualche caso acrobatica. Le raccolte di *partite* (partiture corporee) e *mutanze* (variazioni) di *gagliarda*, pubblicate da Lutio Compasso, Livio Lupi da Caravaggio e Prospero Lutij da Sulmona, si rivolgono con tutta evidenza agli uomini, proprio perché richiedono velocità di esecuzione, resistenza e un alto grado di prestanza fisica.

Sequenza di danza "facile" e sequenza di danza "difficile" sono quindi elementi di differenziazione fra femminile e maschile: nella descrizione delle coreografie, sia Negri che Caroso in più punti operano questa distinzione tecnica, suggerendo alle dame equivalenti coreografici di passaggi complessi, rischiosi o richiedenti troppa energia e competenza virtuosistica. Alcuni esempi fra i molti:

22

Bassa delle ninfe [...] s'alle dame non piacesse far li due fioretti, faranno col piè sinistro quattro volte li tre .P. in saltino con tutto quel che segue⁷¹.

Tordiglione nuovo [...] e se la dama non potesse fare li .P. col fioretto, potrà fare quattro .S. e fatto li due all'incontro, farà un poco d'inchino, o altri passi, come le sarà più comodo⁷².

Gagliarda di Spagna [...] poi la dama sola farà due fioretti innanzi et se non gli sapesse fare, farà in sua vece due Trabuchetti gravi⁷³.

Laura soave [...] et se la dama non saprà fare Groppo o Fioretti, farà questa Mutanza gratiosa⁷⁴.

L'essere gagliardo è quasi esclusivamente un attributo di virilità ed è deplorato nelle donne, ma la leggiadria non è una caratteristica esclusivamente femminile e può intervenire nel comportamento maschile per temperarne asprezze ed eventuali grossolanità:

«Schifanoia», 36-37, 2009, pp. 217-231; A. Pontremoli (a cura di), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Olschki, Firenze 2003.

71. C. Negri, *Le gratie d'amore*, cit., p. 175.

72. Ivi, p. 196.

73. F. Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, cit., p. 23v.

74. F. Caroso da Sermoneta, *Nobiltà di dame*, cit., p. 113.

Balletto a due detto la Corrente [...]. Volendo ballare esso ballo in compagnia, il cavaliere acciò che più *leggiadro* sia, porrà in disparte la sua cappa e la spada, poi anderà a pigliar la dama, come si vede nella seguente figura [una delle incisioni a corredo iconografico del trattato] e insieme faranno la Riverenza; dapoi passeranno un puoco per lo ballo⁷⁵.

Nel corso del Cinquecento abbiamo il ritorno a una figura di uomo che attraverso la danza esercita il corpo per renderlo possente, forte e addestrato all'uso delle armi, come sottolinea Compasso nell'introduzione al suo testo:

[...] che ciascuno ch'a principio del ballar della Gagliarda, sen'havesse potuto servir, che oltre che piaceriano, assai facilmente s'imparano studiandole, quali sono ornamento del Ballo et *per adestrar la vita esercitandosi la persona*, gli è di bisogno saper far queste, ch'il tutto poi l'huom s'ha, *serveno ancora al giuoco del'Arme* mirabilmente per offender e schifar colpi come accade giocando⁷⁶.

Il riproporsi di una più marcata convergenza fra armi, danza e mascolinità va ricondotto al clima ben descritto dal Guicciardini nella sua opera maggiore quando in apertura dichiara di voler mostrare con molti esempi

a quanta instabilità, né altrimenti che uno mare concitato da' venti, siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi, quasi sempre a se stessi ma sempre a' popoli, i consigli male misurati di coloro che dominano, quando, avendo solamente innanzi agli occhi o errori vani o le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune, si fanno, poca prudenza o per troppa ambizione, autori di nuove turbazioni⁷⁷.

Dal 1494 in poi, con la discesa dei francesi l'Italia comincia a subire una serie di eventi negativi che ne minano le certezze e diffondono la percezione di una generale condizione di subordinazione. La posizione dell'Italia come territorio culturalmente dominante viene messa in crisi dall'evidenza della sua debolezza sul piano militare e politico⁷⁸.

Tale disagio si traduce in quest'epoca nell'ansia da parte degli uomini di potere di sembrare eccessivamente effeminati. La *gagliarda* come danza di forza e di agilità corporea, che riporta il maschile verso una normatività altra rispetto al femminile, diviene una sorta di antidoto contro questo malessere, così come la nuova moda di farsi crescere la barba è il segno dell'adozione da parte del maschio di una sorta di maschera che occulta e dissimula, sotto tratti ostentatamente virili, la paura della perdita del potere e del controllo. La gagliardezza è caratterizzata da forza,

75. C. Negri, *Le gratie d'amore*, cit., p. 265, il corsivo è mio.

76. L. Compasso, *Ballo della gagliarda*, cit., pp. 2-3, il corsivo è mio.

77. F. Guicciardini, *La historia di Italia*, appresso Lorenzo Torrentino, in Firenze 1561. Cito dall'edizione moderna a cura di S. Seidel Menchi, Einaudi, Torino 1971, I, 1.

78. Cfr. D. Biow, *The Beard*, cit., p. 181.

velocità, potenza, doti richieste anche ai militari; la bellezza di un uomo è determinata quindi dalla sua virilità. I tratti di leggiadria sono invece segni di perdita di potere e devono essere corretti, perché portatori di effeminatezza⁷⁹.

Sul versante dell'abbigliamento maschile, si pensi, ad esempio, all'uso di racchiudere i genitali in una conchiglia di tessuto detta *brachetta*, le cui dimensioni aumenteranno negli anni fino ad assumere una forma irrigidita ad astuccio penico dal carattere decisamente esibizionistico e aggressivo.

Tutti questi elementi corporei e performativi di costruzione dell'immagine del nobile e del nuovo cortigiano rappresentano una sorta di rivendicazione di mascolinità e con essa di potere e di forza, in un momento di fragilità e di inferiorità dei signori italiani dal punto di vista militare. Si tratta di un'autopresentazione del sé che maschera un fattore di debolezza all'interno dei processi culturali e accentua l'ostentazione della virilità, proprio nel momento storico in cui la situazione socio-politica sembra metterla in crisi e relativizzarla.

5. Conclusioni

Come abbiamo cercato di illustrare, la danza, in quanto comportamento ampiamente condiviso e con caratteristiche peculiari all'interno di gruppi sociali specifici, è un importante ed efficace osservatorio delle trasformazioni culturali. Nel giro di quasi due secoli, anche grazie alla pratica del ballo, il concetto di mascolinità subisce nell'Italia fra XV e XVII secolo almeno due importanti mutazioni antropologiche. Dalla figura del rozzo cavaliere medievale in armi, mitizzata ed edulcorata nelle forme della cortesia cavalleresca, si passa progressivamente al principe e al cortigiano, formati e istruiti nel contesto della nuova educazione umanistica che, fautrice della civiltà del gusto e delle buone maniere, divulga e impone una forma del vivere civile regolata dal giusto mezzo. Ma già all'inizio del Cinquecento una nuova mutazione si impone. Messo in crisi nelle sue certezze e nella sua identità dalle condizioni di fragilità politica e militare della nostra penisola, questo nobile e raffinato abitante delle numerose città-Stato italiane torna a rindossare gli abiti della gagliardezza, della forza e della prestantza fisica, per riaffermare un potere e una supremazia che evidentemente le sole doti della cultura e dell'arte non sono più in grado di sostenere, perché sembrano aver perso progressivamente di valore nei delicati e ormai mutati equilibri dell'Europa degli Stati nazionali.

79. Cfr. M. Nordera, *La donna in ballo*, cit., p. 146.