



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

Le pratiche della musica e della danza antiche: una riflessione metodologica

Cecilia Nocilli



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1460>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Cecilia Nocilli, « Le pratiche della musica e della danza antiche: una riflessione metodologica », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1460>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Le pratiche della musica e della danza antiche: una riflessione metodologica

Cecilia Nocilli

- 1 Questo saggio prosegue le linee di riflessione tratteggiate nell'articolo «La danza histórica no es histórica: perfil de una deconstrucción» pubblicato negli atti del Convegno Internazionale *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* tenutosi a Valladolid nel 2008¹. In quell'occasione mi ero soffermata su alcuni luoghi comuni della tradizione, terminologia e prassi esecutiva di quello che definiamo in ambito accademico e divulgativo, secondo il mio parere erroneamente, «danza storica». Non ritornerò, dunque, sulle problematiche della terminologia impiegata e sulla banalizzazione del repertorio coreico del Quattrocento e Cinquecento, nonché sull'immaginario collettivo di derivazione cinematografica delle ricostruzioni coreografiche e musicali, anche se nel corso del presente saggio necessariamente vi farò riferimento per riprendere gli interrogativi esposti. Prenderò in esame, invece, la mia esperienza nella prassi della musica e della danza del Quattrocento e del Cinquecento come direttrice artistica de *Il Gentil Lauro* – compagnia residente dell'Universidad de Valladolid (Spagna) –, insieme ad alcune metodologie impiegate nei miei studi musicologici e coreologici. Nondimeno, ritengo rilevante tracciare, sebbene brevemente, alcuni aspetti caratteristici del movimento della *Early Dance* che ha punti in comune e divergenti con quello della *Early Music*² per capire il percorso artistico e scientifico dei pionieri e delle generazioni a loro posteriori di studiosi e interpreti della musica e della danza antica a cui appartengo³.
- 2 Come indico nel saggio del Convegno Internazionale di Valladolid, gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono stati particolarmente stimolanti per il *revival* del repertorio coreico anteriore al balletto classico. Infatti, la *Early Dance* seguiva le tendenze sovversive nei confronti della cultura istituzionale elitista dell'epoca e rispondeva a un desiderio di rivalorizzazione del corpo naturale, in alternativa all'artificiosità della danza accademica. Non a caso in quegli anni negli Stati Uniti la *Postmodern Dance* divenne il baluardo della

liberazione del corpo, della sua democratizzazione, del vocabolario coreico più vicino al gesto quotidiano, del recupero di spazi alternativi al teatro e della rivalutazione dei danzatori non professionisti.

- 3 Pionieri di diverse nazionalità, come nel panorama italiano la newyorkese Barbara Sparti e il fiorentino Andrea Francalanci, avviarono un lavoro fondamentale di ricerca, leggendo le fonti anche in diverse lingue⁴, traducendo analizzando e interpretando la teoria e la pratica dei maestri di danza, ricostruendo le loro coreografie e riunendo persone interessate a sperimentare a partire da repertori coreici dimenticati. Sovente la *Early Music* e la *Early Dance* incrociarono i loro passi per cercare insieme il senso della teoria musicale e coreica dei trattati di musica e di danza. Tale relazione tra i due movimenti culturali e artistici ha dato vita negli anni Ottanta e Novanta a una serie di pubblicazioni discografiche come il CD *Forse che sì, forse che no* del Ferrara Ensemble del 1989⁵. In Italia, fu decisivo per l'approccio scientifico alla danza antica il Convegno Internazionale di Studi *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, svoltosi nel 1987 a Pesaro. Il disco *Mesura et Arte del Danzare. Balli italiani del Quattrocento*, diretto da Maurizio Mingardi per la musica e da Maurizio Padovan per la danza, è l'esempio più eloquente della collaborazione e sperimentazione tra *Early Dance* ed *Early Music* che in Italia ebbe il suo slancio alla fine degli anni Ottanta⁶. Ancora oggi le realizzazioni dei *tenores* di danza del disco prodotto in quella occasione (poi riedito in CD) sono utilizzate per lo studio, le prove e le esecuzioni coreografiche di diversi gruppi amatoriali. Senza dubbio, queste produzioni discografiche sono il frutto di un lavoro filologico e storico di ricostruzione musicale e coreografica di alto valore artistico e scientifico, nonostante in ambito musicologico se ne riconoscano i limiti in alcune scelte organologiche, musicali e stilistiche. In definitiva, il lavoro sperimentale tra corpo e musica di quegli anni aprì un campo di studio e di ricerca che ancora oggi è utile nella teoria e nella prassi.
- 4 La ricerca organologica e la ricostruzione degli strumenti musicali che accompagnò il *revival* della *Early Music* possono essere affiancate alla ricerca sul «corpo danzante» della *Early Dance*. I pionieri e i gruppi amatoriali negli anni Settanta e Ottanta si cimentarono nella ricostruzione degli abiti a partire dall'iconografia del Quattrocento e Cinquecento italiana o franco-borgognona per poter sperimentare sul proprio corpo con questo tipo di abbigliamento la specificità dei movimenti coreici spiegati nei trattati. Se è difficile recuperare il suono originale di uno strumento musicale, benché ricostruito nei minimi particolari sulla base di un esemplare esistente, si può ben comprendere quanto sia complesso il recupero del «corpo danzante» dei secoli XV al XVIII. Gli abiti ricostruiti con tessuti e cuciture industriali sono pensati per essere indossati da corpi contemporanei che a fatica reggerebbero il peso e la rigidità di quelli originali. Tale rigidità degli abiti non corrisponderebbe nemmeno a quel senso di leggerezza e flessibilità dei movimenti che siamo abituati ad apprezzare negli spettacoli contemporanei di danza, in particolare nel balletto accademico⁷.
- 5 Oggi suonare su strumenti moderni i repertori antichi secondo una prassi esecutiva storicamente documentata è una pratica riconosciuta e abituale nella *Early Music*. Frans Brüggen, Nikolaus Harnoncourt e Roger Norrington, solo per citare alcuni grandi interpreti, ne hanno dimostrato l'interesse, influenzando la prassi esecutiva tradizionale non solo del repertorio antico. Tuttavia nella *Early Dance* il «corpo danzante» è lo strumento per eccellenza, è il nostro corpo di donne e uomini di oggi che si cimenta nel recupero di gesti, movimenti e passi perduti nella pratica e nella tradizione coreografica odierna. Al contrario della maggior parte dei musicisti della *Early Music*, chi si dedica ai

repertori del XV al XVIII secolo non proviene necessariamente dalla formazione accademica tradizionale. Invero, i pionieri della *Early Dance*, come i già citati Sparti e Francalanci, non avevano avuto una formazione accademica né avevano iniziato gli studi di danza fin da bambini come è abituale per i ballerini e le ballerine di formazione classica⁸. In realtà, questo approccio alla danza favoriva proprio quella ricerca del corpo «naturale» così decisivo per la *Early Dance* negli anni Sessanta e Settanta in quanto la formazione della danza classica avrebbe allontanato dall'estetica e dalla tecnica di quella rinascimentale e barocca. La rotazione femorale e di conseguenza la posizione molto accentuata dei piedi *en dehors*, evidente nell'impostazione accademica, non sono adeguati nemmeno per lo stile barocco francese del XVII e XVIII secolo. Si può comprendere che la danza antica abbia sofferto delle incursioni della formazione classica, in questo caso dovute a una certa analogia terminologica dei passi e delle cinque posizioni principali.

6 Tuttavia, l'istituzionalizzazione e la conseguente professionalizzazione riscontrate in Italia e in Europa nella *Early Music* a partire dagli anni Ottanta deve ancora avvenire nella *Early Dance*. Nei programmi ministeriali italiani delle istituzioni accademiche della danza non esiste una materia dedicata ai repertori coreici dal XV al XVIII secolo. Per avvicinarsi a tali repertori si devono frequentare dei corsi privati, noti per essere tenuti dai pionieri o dai loro discepoli. Ancora oggi, i corsi «storici» di danza antica, come quello della Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA) di Urbino tenuto per il livello avanzato da Barbara Sparti fino alla sua scomparsa, sono gli unici spazi per apprendere la tecnica dei passi e il repertorio. Proprio la generazione dei pionieri come Barbara Sparti dava molto peso alla metodologia della ricostruzione coreografica come lei stessa ha descritto nel saggio degli atti del Convegno di Valladolid⁹. Oggi possiamo constatare che gli insegnanti di danza antica nella maggior parte dei casi lasciano poco spazio alla metodologia della ricostruzione per favorire esclusivamente l'insegnamento di un certo numero di danze, tralasciando pertanto altri aspetti coreologici quali l'esegesi delle fonti e il loro studio filologico e musicale. Come ho già illustrato nel saggio degli atti del Convegno di Valladolid, questo *modus operandi* è dovuto anche alla tipologia degli allievi che vogliono soltanto imparare delle coreografie da presentare in forma di spettacolo con i loro gruppi amatoriali. Quando negli anni Ottanta la *Early Music* entrò nelle massime istituzioni accademiche della musica si registrò una maggiore «efficienza» nella didattica perché si insegnavano solo la tecnica e il repertorio «senza bisogno di perdere tempo con inutili sperimentazioni» come ha affermato Thomas Forrest Kelly¹⁰. Questa semplificazione didattica si può riscontrare anche nella *Early Dance*, eppure, al contrario di quel che accade per la *Early Music*, vi prevale ancora l'aspetto partecipativo e amatoriale, fatta eccezione per la danza barocca¹¹. In effetti, la maggior parte dei gruppi della *Early Dance* non sono professionisti e i loro componenti non si dedicano esclusivamente a questa pratica in assenza di un certo livello di «mercato» che permetta loro di professionalizzarsi, come è avvenuto e avviene, invece, per gli *ensembles* vocali o strumentali della *Early Music Musica antica*¹².

7 Gli aspetti analizzati fino a ora riguardano piuttosto la pratica della danza antica. Se osserviamo l'attuale produzione degli studi sulla danza della prima età moderna noteremo un certo equilibrio tra il loro livello scientifico e il risultato artistico delle rappresentazioni. Gli studi coreologici si sono istituzionalizzati, sono presenti nei convegni internazionali di vari settori disciplinari umanistici tra i più prestigiosi e fanno parte dei piani di studio delle arti dello spettacolo in ambito universitario. Alcuni ex-ballerini occupano incarichi di insegnamento universitario e ne sono un punto di

riferimento internazionale come Alessandro Pontremoli presso l'università degli Studi di Torino e Marina Nordera presso l'université de Nice Sophia Antipolis. I gruppi che si dedicano alla pratica delle danze antiche, invece, salvo qualche rara eccezione, si limitano a prendere parte alle manifestazioni turistiche e commerciali di piazza, ai cosiddetti mercati medievali, ai palii e alle rievocazioni storiche, ecc. I gruppi amatoriali possono persino accedere alla programmazione di qualche teatro di provincia, ma il livello artistico non arriva ad essere equiparato ai relativi studi coreologici.

- 8 In questo modo, si sta perpetuando un divario poco fruttuoso tra teoria e pratica in campo artistico e scientifico. L'attuale generazione della *Early Dance* dovrebbe intraprendere un nuovo cammino che permetta il dialogo tra la teoria e la pratica. Si dovrebbe cercare di eliminare o superare quelle che Jacques Derrida chiama le «gerarchie violente» o meglio la struttura binaria, vale a dire, l'antagonismo tra due posizioni di potere di carattere ideologico o politico¹³. In ambito accademico, se analizziamo gli attuali studi sulle fonti coreiche del Quattrocento e del Cinquecento possiamo notare una duplice strategia di analisi. La strategia più conosciuta e applicata è quella che si posiziona «all'interno» del *testo* per riprendere i concetti originari del discorso e del linguaggio, e per approfondirli e analizzarli secondo i principi dell'ermeneutica. Secondo Jacques Derrida, tale strategia «rischia di sprofondare nell'autismo della chiusura¹⁴», perché consolida la struttura binaria e, di conseguenza, la teoria come posizione di potere. L'altra strategia è quella di collocarsi «al di fuori» del *testo* e del discorso accademico per affermare la differenza dalla tradizione scientifica e fuggire l'autorità teorica accademica. Anche questa strategia è pericolosa per Derrida, perché sovrappone la propria differenza di pensiero con quella esistente perpetuando l'opposizione e la struttura binaria. Inoltre, si rischia di abitare «più ingenuamente, più fedelmente che mai l'interno che si afferma di voler abbandonare¹⁵». Lo stato di «indecidibilità» proposto da Derrida aiuterebbe a eliminare la struttura binaria e, dunque, ad agire costantemente «all'interno» e «al di fuori» del *testo*, non certo in una sorta di via di mezzo, ma mantenendo un percorso che è costretto «a passare tra Scilla e Cariddi (cioè tra due strategie impossibili) e nondimeno a tenere la rotta attraverso lo stretto¹⁶».
- 9 Per esempio, la connessione voluta da Alessandro Pontremoli del trattato di Domenico da Piacenza con la tradizione universitaria della *disputatio* accademica e quella invece di Marina Nordera con «l'*auctoritas*, l'affermazione di uno *status*, il promemoria o ricettario, l'annotazione¹⁷», è il risultato di uno studio «all'interno» delle tracce del *testo* che lo approfondisce in maniera esaustiva. Nonostante l'approccio dei due studiosi sia «all'interno» del *testo*, entrambi hanno operato anche «al di fuori» del *testo*, vale a dire, in connessione con il sistema educativo e sociale che l'ha creato. Per questo motivo, le loro conclusioni sono divergenti, ma entrambi scientificamente plausibili e corrette. Lo studio di Raymond Meylan sull'origine delle melodie di *basses danses* franco-borgognone ha messo in evidenza la differenza e la rottura con la tendenza della Musicologia degli anni Sessanta che considerava tale genere coreico come un sottoprodotto della *chanson* del XV secolo¹⁸. Meylan propose un complesso metodo matematico di analisi dei *tenores* di *basse danse* per arrivare a postulare un'altra linea di pensiero, esterna a quella tradizionale riportando, in questo modo, al centro d'attenzione l'originalità dei *tenores* di *basses danses*. Anche in questo caso, nonostante il suo approccio «al di fuori» del *testo*, l'analisi lo scandaglia «all'interno» per proporre un nuovo punto di vista che ha segnato un cammino innovativo nell'interpretazione della *basse danse* franco-borgognona.

- 10 La pratica della danza antica, dunque, si trova in questo momento nella possibilità di allargare ancora di più il divario tra teoria e pratica o proseguire verso un nuovo cammino di ricerca artistica. A questo scopo, vorrei fare degli esempi servendomi di due mie recenti realizzazioni in ambito artistico non per perpetuare l'autoreferenzialità, bensì per capire se la consapevolezza dei nostri approcci metodologici possa offrire un nuovo punto di vista nella pratica della danza e della musica per danza. La ricostruzione dei *tenores* delle *baixas dansas* del manoscritto di Cervera che, come è noto, è sprovvisto di musica, mi ha permesso di studiare la prassi esecutiva musicale di questo repertorio del XV secolo¹⁹. Alcuni titoli di *baixas dansas* catalano-aragonesi contenute in questo manoscritto suggeriscono probabili concordanze con le *basses danses* franco-borgognone. Tuttavia, alcune *baixas dansas* sono assolutamente originali e rimandano a un contesto locale prettamente iberico. Ciò non consente di individuare delle concordanze atte alla realizzazione della loro musica. Pertanto, ho composto *ex novo* i *tenores* per le descrizioni coreografiche che non trovano nessun riscontro nei titoli delle danze dei repertori delle fonti italiane e franco-borgognone. Per esempio, il titolo de *La baixa morisqua* del fol. 2 del manoscritto di Cervera fa un chiaro riferimento ai *moros* e *moriscos*. Nel Libro VI del trattato *Siete libros sobre la música* di Francisco Salinas del 1577 vi è un antico canto dei *mori* «qalbi bi qalbi, qalbi 'arabí [cuore, oh mio cuore, questo è il cuore di un Moro]» trasformato poi in un canto in onore di un non identificato re don Alfonso o Alonso («Rey don Alfonso, rey mi señor²⁰»).

Figura 1



Qalbi bi qalbi, qalbi 'arabí/Rey don Alfonso, rey mi señor in Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, 1577.

Le parti di *superius* e *contratenor* del seguente esempio (Figura 2) sono state composte da Rinaldo Valldeperas, seguendo la prassi compositiva dell'epoca²¹ e in base al numero adeguato di brevi utili per i quaranta passi de *La baixa morisqua*.

Figura 2

The image displays three systems of musical notation for a vocal ensemble. Each system consists of three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Contratenor (C). The first system shows the Soprano line with a melodic line and a triplet of eighth notes, while the Tenor and Contratenor lines provide harmonic support with sustained notes. The second system continues the Soprano line with a more complex melodic pattern, including a triplet, while the Tenor and Contratenor lines remain relatively static. The third system shows the Soprano line with a final melodic phrase, including a triplet, while the Tenor and Contratenor lines provide a concluding accompaniment.

Realizzazione musicale di Rinaldo Valldeperas sul tenor *Qalbi bi qalbi, qalbi 'arabi*²²

- 11 In questo caso, si è operato «all'interno» del linguaggio e della prassi musicale del XV secolo riproponendo una linea melodica esistente e conosciuta nella penisola iberica come riferimento ai *moros* e realizzando il *superius* e il *bassus* secondo i criteri di composizione del periodo. La nuova musica di *baixa dansa* può essere interpretata con la struttura AABB o ABAB in modo da permettere che i quaranta passi de *La baixa morisqua* corrispondano con la musica. Il metodo utilizzato è prettamente ricostruttivo, basato tuttavia sull'analisi delle tracce assenti di un manoscritto privo di musica. Per tale motivo, il prodotto è nuovo, vale a dire, risponde ai criteri odierni del gusto musicale basati sullo studio di quelli antichi.
- 12 In un'altra occasione, mi sono posta «al di fuori» del discorso musicale e coreografico del XV secolo. Ho impiegato la musica di Arvo Pärt (Estonia, 1935) allo scopo di proporre la frammentazione di una delle bassedanze più complesse create da Domenico da Piacenza, *Corona*, anch'essa sprovvista di musica nella fonte. In particolare, *Corona* rappresenta il «coronamento» o il vertice delle capacità coreiche del ballerino e della ballerina del Quattrocento. Come afferma il maestro di danza Antonio Cornazano (ca. 1435-ca. 1485), *Corona* è «bassadanza fortissima, non per genti che imbrattino il foglio proprio corona dell'altre come è dicta²³». La tecnica compositiva di Pärt conosciuta come *tintinnabuli*, vale a dire «piccole campane», emerge dopo un periodo di silenzio creativo nel quale il compositore si dedicò allo studio della musica vocale franco-fiamminga del XIV e XV secolo, in particolare di Guillaume de Machaut, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht e Josquin des Prez²⁴. La deambulazione esistenziale definita da Arvo Pärt in *Spiegel im Spiegel* si può applicare anche alla deambulazione dei frammenti coreografici proposti per *Corona*. Ho dunque creato una danza con un disegno coreografico diverso da quello originale

«alla fila» e con moduli alternati tra le tre ballerine in scena. Gli abiti disegnati per l'occasione, ispirati vagamente a quelli rinascimentali, non seguivano criteri della ricostruzione e includevano elementi contemporanei legati ai metalli preziosi come l'oro e l'argento, ma anche il bronzo, per richiamare la teoria tricotomica di François Delsarte – tema principale della creazione coreografica – di vita, anima e spirito²⁵. Anche in questo caso il prodotto è nuovo e la coreografia non è riconoscibile nel suo disegno spaziale, musicale e ritmico pur mantenendo lo stile coreico ricostruito del Quattrocento italiano.

- 13 Credo che questi due approcci metodologici per la pratica musicale e coreica siano l'esempio del lavoro che si compie «all'interno» e «al di fuori» del testo che permette di non cadere nella trappola della struttura binaria della teoria e della pratica. Non si rifiuta la ricostruzione e il lavoro filologico del testo, del corpo e del gesto, ma lo si colloca in un'altra posizione non antitetica a questa. Isadora Duncan ripensando alla danza dei greci non ha proposto una sua ricostruzione: «ritornare alle danze dei greci sarebbe tanto impossibile quanto inutile: noi non siamo greci e perciò non possiamo danzare le danze greche²⁶». La metodologia degli studi coreologici e musicologici sulla danza antica può essere applicata anche nella pratica scenica per evitare di proporre solo ricostruzioni coreografiche che continuano a collocare la danza antica in un contesto amatoriale. La nostra generazione ha ereditato il sapere dei pionieri e le metodologie di ricostruzione da loro diffuse, tuttavia nella pratica essi non ci hanno lasciato solo un modo di operare, ma la libertà di proporre e accettare altri punti di vista per dare una nuova spinta alla conoscenza e alla ricerca artistica.

BIBLIOGRAFIA

- ARCANGELI Alessandro, «Danza e scrittura nel Rinascimento: l'enigma dei trattati italiani di ballo», in COLOMBO Laura, GENETTI Stefano (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, pp. 49-59.
- CASTELLI Patrizia, MINGARDI Maurizio, PADOVAN Maurizio (a cura di), *Mesura et Arte del Danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle Corti Italiane del XV secolo*, Pesaro, Gualtieri, s. d.
- CORNAZANO Antonio, *Libro dell'arte del danzare*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203, I red, ca. 1455, II red, ca. 1465.
- DERRIDA Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- DERRIDA Jacques, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.
- DUNCAN Isadora, «La danza del futuro», in CARIZZONI Pier Giorgio, GHIRLANDOTTI Arianna, *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Milano, Skira, 2006.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA Isamel (a cura di), *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*, Madrid Alpuerto, 1983.
- KELLY Thomas Forrest, *Early Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

- MEYLAN Raymond, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne, P. Haupt, 1968.
- MOLL Kevin N. (a cura di), *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology*, London-New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1997.
- MONACHUS Guglielmus, «De praeceptis artis musicae» [ca. 1480-1490], in SEAY Albert, *Gulielmi Monachi. De preceptis artis musicae, (Corpus Scriptorum de Musica, 11)*, American Institute of Musicology, 1965.
- NEWMAN Saul, «Derrida e la deconstruzione dell'autorità», in VACCARO Salvo (ed.), *Pensare altrimenti. Anarchismo e filosofia radicale del Novecento*, Milano, Eléuthera, 2011, pp. 145-173.
- NOCILLI Cecilia, «Hacia la deconstrucción de la autoridad en la Early Dance y la Early Music», in CHINCHILLA MINGUET José Luis, DÍAZ OLAYA Ana María (a cura di), *Danza, educación e investigación: pasado y presente*, Málaga, Ediciones Aljibe, 2014, pp. 261-275.
- NOCILLI Cecilia, «La danza histórica no es histórica: Perfil de una deconstrucción», in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Roma, Aracne Editrice, 2010, pp. 181-191.
- NOCILLI Cecilia, «Los nuevos estudios coreológicos en España», in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Roma, Aracne Editrice, 2010, pp. XVII-XXII.
- NOCILLI Cecilia, «Re-creation of historical dance: A legacy of the collective imagination of the screen?», in SEGAL Barbara, TUCK Bill (a cura di), *Dance and Heritage: Creation, Re-creation and Recreation*, Salisbury, The Early Dance Circle, 2011, pp. 41-47.
- NOCILLI Cecilia, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino, UTET-Università, 2011.
- NOCILLI Cecilia, *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona, Amalgama Edicions, 2013.
- NORDERA Marina, «Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura», in CASINI ROPA Eugenia, BORTOLETTI Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 23-32.
- PADOVAN Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pesaro, 16-18 luglio 1987, Pisa, Pacini Editore, 1990.
- PEDRELL Felipe, «Folk-lore musical castillan du XVI^e», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1/3, 1990, pp. 372-400.
- PIRRO André, «Deux danses anciennes», *Revue de Musicologie*, 5/9, 1924, pp. 7-16.
- POLK Keith, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- PONTREMOLI Alessandro, «La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo», in CASINI ROPA Eugenia, BORTOLETTI Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47.
- RESTAGNO Enzo, *Arvo Pärt allo specchio*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- SMITH A. William, *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, 2 vols., New York, Pendragon Press, 1995.

SPARTI Barbara, *Guglielmo Ebreo da Pesaro. De Pratica Seu Arte Tripudii*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

SUTTON Julie (a cura di), *Orchesography. Thoinot Arbeau*, New York, Dover, 1967.

TREND J. B., «Salinas: A Sixteenth Century Collector of Folk Songs», *Music & Letters*, 8/1, 1927, pp. 13-24.

VALLDEPERAS Rinaldo, «“In animo animosissima atque virtuosissima”. Laudatio in honorem Barbarae Sparti», in PONTREMOLI Alessandro, «*Virtute et Arte del Danzare*». *Contributi di Storia della Danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne Editrice, 2011, pp. 233-238.

WILSON David Raoul, *Domenico da Piacenza. Paris, Bibliothèque Nationale, Msi tal. 972*, Cambridge, The Early Dance Circle, 1988.

Références audios et vidéos

FRAUDREAU Martin, *Le Bourgeois Gentilhomme. Comédie-ballet de Molière et Lully*, Alpha-Fondation France Telecom, 2015, restituzione, 262 minuti, DVD.

GARBAREK Jan, *The Hilliard Ensemble, Officium*, ECM Records, 1994, CD.

LAZAR Benjamin, *Cadmus & Hermione. Tragédie lyrique de Lully et Quinault*, Alpha, 2008, restituzione, 120 minuti, DVD.

MINGARDI Maurizio, PADOVAN Maurizio (a cura di), *Mesura et Arte del Danzare. Balli italiani del Quattrocento/Italian Balli of the XV Century*, Lira records, 1988, LP.

PÄRT Arvo, *Fratres*, Telarc, 1995, CD.

VALLDEPERAS Rinaldo, NOCILLI Cecilia, *Diversità di cose*, Celebrate Records, 2013, LP.

YOUNG Crawford (a cura di), *Forse che si, forse che no. Musique de danse du Quattrocento*, Fonti musicali-Atelier Danse, 1989, CD.

NOTE

1. NOCILLI Cecilia, «La danza histórica no es histórica: Perfil de una deconstrucción», in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Roma, Aracne Editrice, 2010, pp. 181-191. Si veda anche NOCILLI Cecilia, «Re-creation of Historical Dance: A Legacy of the Collective Imagination of the Screen?», in SEGAL Barbara, TUCK Bill (a cura di), *Dance and Heritage: Creation, Re-creation and Recreation*, Salisbury, The Early Dance Circle, 2011, pp. 41-47.

2. Si veda la bibliografia relativa alla *Early Music* e al concetto di «autenticità», con qualche aggiornamento rispetto a quello riportato, in NOCILLI Cecilia, «La danza histórica no es histórica...», *art. cit.*, pp. 182-183.

3. Impiego qui la terminologia inglese *Early Music* ed *Early Dance* per indicare i movimenti culturali e artistici che studiano e interpretano vari repertori musicali e coreici afferenti a un arco cronologico che si estende dal XV al XVIII (anche se oggi la definizione di *Early Music* si è spinta fino al XX secolo). Le espressioni italiane «musica antica» e «danza antica» non hanno lo stesso significato e sovente si cade nell'errore d'identificare i movimenti culturali soltanto con i relativi repertori musicali e coreici. Di conseguenza, in questa sede «danza antica» e «musica antica» indicano esclusivamente i repertori. Nell'introduzione alla miscellanea *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* segnalò alcune forzature linguistiche impiegate per sottolineare l'affinità o appartenenza a una determinata corrente o scuola di pensiero: «studi in danza» ed «estudios en danza» per *Dance Studies*, a parte l'accuratezza grammaticale più o meno

felice, non rendono lo stesso significato. NOCILLI Cecilia, «Los nuevos estudios coreológicos en España», in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *op. cit.*, pp. XVII-XXII.

4. Le traduzioni in inglese dei testi antichi sono certamente un grande aiuto per gli studiosi non italiani, ma è necessario conoscere di prima mano il testo originale e la fonte di provenienza per non continuare a perpetuare interpretazioni equivoche che richiedono una revisione e un aggiornamento ulteriore. Per esempio, nonostante il lavoro di William Smith sia e rimanga valido per lo studio delle fonti del XV secolo, i problemi di traduzione presenti possono dare adito ad ambiguità e a un'interpretazione impropria del testo. SMITH A. William, *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, 2 vols., New York, Pendragon Press, 1995. Si vedano anche altre traduzioni: SUTTON Julia (a cura di), *Orchesography. Thoinot Arbeau*, New York, Dover, 1967; WILSON David Raoul, *Domenico da Piacenza. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms ital. 972*, Cambridge, The Early Dance Circle, 1988; SPARTI Barbara, *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De Pratica Seu Arte Tripudii*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

5. YOUNG Crawford (a cura di), *Forse che sì, forse che no. Musique de Danse du Quattrocento*, Fonti musicali-Atelier Danse, 1989, CD. Andrea Francalanci ha ricostruito le coreografie delle musiche presenti in questo CD.

6. MINGARDI Maurizio, PADOVAN Maurizio (a cura di), *Mesura et Arte del Danzare. Balli italiani del Quattrocento/Italian Balli of the XV Century*, Lira Records, 1988, LP. PADOVAN Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pesaro 16/18 luglio 1987, Pisa, Pacini Editore, 1990; CASTELLI Patrizia, MINGARDI Maurizio, PADOVAN Maurizio (a cura di), *Mesura et Arte del Danzare, Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle Corti Italiane del XV secolo*, Pesaro, Gualtieri, s.d.

7. La provocazione lanciata in «La danza histórica no es histórica», *art. cit.*, pp. 184-185 sui risultati dati da Google o YouTube per le espressioni *danza histórica*, *danza renacentista*, *historical dance*, *danza storica*, *renaissance dance*, ecc., è sempre in atto per osservare che gli abiti teatrali della maggior parte dei gruppi di danza odierni si discostano dal volume e dalla consistenza dei tessuti dell'abbigliamento così come appare nell'iconografia dal XV al XVII secolo.

8. Su Barbara Sparti e Andrea Francalanci non è stato ancora intrapreso uno studio biografico sistematico. Sulla formazione di Barbara Sparti si veda VALLDEPERAS Rinaldo, «“In animo animosissima atque virtuosissima”. Laudatio in honorem Barbarae Sparti», in PONTREMOLI Alessandro, «*Virtute et Arte del Danzare*». *Contributi di Storia della Danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne Editrice, 2011, pp. 233-238.

9. SPARTI Barbara, «“Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet”». La ricerca teorica e la pratica della danza storica: strade divergenti?, in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *op. cit.*, pp. 153-167.

10. KELLY Thomas Forrest, *Early Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 114: «now it is possible simply to be told how to do it, without needing to spend all the time making fruitless experiments».

11. Un esempio di alto livello artistico è rappresentato dalla produzione teatrale della *comédie-ballet Le Bourgeois Gentilhomme* e della *tragédie lyrique Cadmus & Hermione* ricostruite da Le Poème Harmonique. FRAUDREAU Martin, *Le Bourgeois Gentilhomme. Comédie-ballet de Molière et Lully*, Alpha-Fondation France Telecom, 2005, restituzione, 262 minuti, DVD; LAZAR Benjamin, *Cadmus & Hermione. Tragédie lyrique de Lully et Quinault*, Alpha, 2008, restituzione, 120 minuti, DVD.

12. La danza aulica del Quattrocento fino al Seicento è stata ideata e creata per i nobili delle corti europee e il termine «sociale» da alcuni associato a questo repertorio induce a credere che le coreografie siano di facile esecuzione e adatte a tutti. Si veda NOCILLI Cecilia, «La danza histórica no es histórica», *art. cit.*, p. 185. Questo preteso aspetto «sociale» ne ha forse ostacolato oggi l'approccio professionale, ma allo stesso tempo esso è stato il motore che ha dato impulso negli anni Sessanta e Settanta alla riscoperta del potenziale artistico della danza antica.

13. DERRIDA Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.

14. DERRIDA Jacques, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 184.
15. *Ibidem*, p. 84.
16. NEWMAN Saul, «Derrida e la decostruzione dell'autorità», in VACCARO Salvo (a cura di), *Pensare altrimenti. Anarchismo e filosofia radicale del Novecento*, Milano, Eléuthera, 2011, p. 154.
17. Si veda NORDERA Marina, «Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura», in CASINI ROPA Eugenia, BORTOLETTI Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 23-32; PONTREMOLI Alessandro, «La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo», in *Ibidem*, pp. 33-47. Alessandro Arcangeli ha realizzato un'analisi su questi due studi divergenti: ARCANGELI Alessandro, «Danza e scrittura nel Rinascimento: l'enigma dei trattati italiani di ballo», in COLOMBO Laura, GENETTI Stefano (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, pp. 49-59.
18. MEYLAN Raymond, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne, P. Haupt, 1968.
19. Per uno studio più approfondito della metodologia impiegata sulle «tracce presenti» e «tracce assenti» si veda NOCILLI Cecilia, *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona, Amalgama Edicions, 2013; NOCILLI Cecilia, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino, UTET-Università, 2011.
20. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA Ismael (a cura di), *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 591; PEDRELL Felipe, «Folk-lore musical castillan du XVI^e siècle», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1/3, 1900, pp. 372-400; PIRRO André, «Deux danses anciennes», *Revue de Musicologie*, 5/9, 1924, pp. 7-16; TREND J. B., «Salinas: A Sixteenth Century Collector of Folk Songs», *Music & Letters*, 8/1, 1927, pp. 13-24. Questa melodia fu particolarmente conosciuta nella penisola iberica. Nel XVII secolo, Cervantes vi fa riferimento in forma di danza al finale del *Entremés del rufián viudo llamado trampagos*. «Muden el baile a su gusto, que yo le sabré tocar:/el Canario, o las Gambetas/o al Villano se lo dan,/Zarabanda o Zambapalo,/el Pésame dello y más:/el Rey don Alonso el Bueno,/gloria de la antigüedad».
21. In particolare, si segue la prassi compositiva di MONACHUS Guglielmus, «De praeceptis artis musicae» [ca. 1480-1490], in SEAY Albert, *Guilielmi Monachi. De preceptis artis musicae*, (*Corpus Scriptorum de Musica*, 11), American Institute of Musicology, 1965; MOLL Kevin N. (a cura di), *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology*, London-New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1997; POLK Keith, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
22. Altre realizzazioni musicali di *tenores di baixas dansas* in VALLDEPERAS Rinaldo, NOCILLI Cecilia, *Diversità di cose*, Celebrate Records, 2013, LP.
23. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, Capponiano 203, f. 32r, I red. ca.1455, II red. ca.1465.
24. Secondo la testimonianza di Pärt «la “Tintinnabulazione” è un'area nella quale, a volte, deambulo quando sono alla ricerca di risposte nella mia vita, nella mia musica, nel mio lavoro [...]. La complessità e la poliedricità solo mi confondono e devo inseguire l'unità [...]. Ho scoperto che è sufficiente un'unica nota suonata con grande bellezza. Questa unica nota, pulsazione silenziosa o momento di silenzio, mi conforta. Lavoro con molti pochi elementi, con una o due voci. Costruisco con i materiali più primitivi, come la triade o una e specifica tonalità. Le tre note della triade sono come campane, per questo la chiamo “tintinnabulazione”». Richard E. Rodda in PÄRT Arvo, *Fratres*, Telarc, 1995, CD. Altre dichiarazioni di Pärt su quest'aspetto della sua musica si trovano nel libro di RESTAGNO Enzo, *Arvo Pärt allo specchio*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
25. Diversi sono stati gli esempi di sperimentazione tra contemporaneo e antico nella *Early Music*, forse uno dei più riusciti rimane la produzione discografica di GARBAREK Jan, The Hilliard Ensemble, *Officium*, ECM Records, 1994, CD.

26. DUNCAN Isadora, «La danza del futuro», in CARIZZONI Pier Giorgio, GHILARDOTTI Arianna (a cura di), *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Milano, Skira, 2006, pp. 27-30.

RIASSUNTI

In questo studio si tracciano brevemente alcune delle caratteristiche salienti delle pratiche della danza antica, che hanno punti in comune e divergenti con quelle della musica antica, per riflettere sul lavoro delle generazioni posteriori a quelle dei pionieri e per capire come intraprendere un nuovo cammino nella pratica artistica. Come si dimostrerà, esiste uno squilibrio tra il livello scientifico e teorico degli studi coreologici e quello della pratica artistica, ancora molto legata al diletterismo. Come far dialogare teorizzazione delle pratiche e concettualizzazione dei saperi nate in contesti diversi? Allo scopo di rispondere a questo interrogativo ci si avvale di una riflessione metodologica prendendo in esame due metodi teorico-pratici della mia ricerca musicologica e coreologica per capire se è possibile, e come, scardinare le strutture binarie o le «gerarchie violente» della teoria e della pratica nella musica e nella danza antica.

Dans cette étude on parcourt brièvement quelques caractéristiques principales du mouvement de la danse ancienne – qui a des points en commun et en même temps divergents avec celui de la musique ancienne – pour réfléchir sur les générations postérieures à celles de ses pionniers et pour comprendre comment entreprendre un chemin nouveau dans la pratique artistique. Comme on cherchera à démontrer, il existe un déséquilibre entre le niveau scientifique et théorique des études choréologiques et celui de la pratique artistique, encore souvent liée à une pratique amateur. Comment faire dialoguer la théorisation des pratiques et la conceptualisation des savoirs issues de contextes différents ? Dans le but de répondre à cette question on va mener une réflexion méthodologique qui examine deux méthodes théorico-pratiques de ma recherche musicologique et choréologique pour comprendre s'il est possible, et comment, de démonter les structures binaires ou les « hiérarchies violentes » de la théorie et de la pratique dans la musique et dans la danse anciennes.

This paper traces briefly some of the salient features of Early Dance practices and the analogies and divergences with those of Early Music, in an attempt to understand the work of post-pioneer generations and try to explore new ways in performance practices. The gap between the scientific and theoretical level of dance studies and that of performance practice, due primarily to amateurism, will also be analyzed. How can theorizing practices and conceptualization of knowledge born in different contexts talk together? In order to answer this question is made use of a methodological consideration by examining two theoretical and practical methods of my own musicological and choreological research in order to understand if it is possible to unhinge binary structures or “violent hierarchies” of theory and performance practice’s from Early Music and Dance.

INDICE

Mots-clés : bassedanse, early dance, early music, pratiques performatives

Parole chiave : bassadanza, early dance, early music, prassi esecutiva

Keywords : bassedanse, early dance, early music, performance practice

AUTORE

CECILIA NOCILLI

Musicologue et choréologue, Cecilia Nocilli enseigne à l'université de Valladolid. Elle est directrice artistique, claveciniste et danseuse de l'ensemble *Il Gentil Lauro*, compagnie résidente à l'université de Valladolid. Elle a publié plusieurs essais et articles : *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV* (Barcelona, 2013) ; *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli, 1442-1502* (Torino, 2011) ; *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* (con Alessandro Pontremoli, Roma, 2010). Elle est directrice scientifique de la revue numérique *ActaLauris*.