

LA DANZA STORICA NON È STORICA: PROFILO DI UNA DECOSTRUZIONE

Historical Dance is not historical: a profile to attempt a deconstruction

Cecilia Nocilli
Universidad de Granada

*Data di ricezione: Dicembre 2018
Data di accettazione: Gennaio 2019*

ABSTRACT

Il presente saggio evidenzia l'immaginario collettivo formatosi attorno a quell'ambito del fenomeno coreico definito, forse erroneamente, danza "storica". Si analizzerà il gesto nella odierna cinematografia a confronto con l'iconografia di danza dei secoli XV al XVII, in un tentativo di approssimazione alla cosiddetta danza antica, vale a dire, medioevale, rinascimentale e barocca. Si tenterà di dare risposta ad alcuni quesiti posti dalla sua prassi coreica contemporanea: perché la danza storica è così definita rispetto ad altre arti o periodi che non portano questa etichetta? Dove si fermano i concetti di *early music* o *early dance*? Questi ed altri interrogativi saranno al centro dell'intervento che vuole scandagliare alcune definizioni entrate nell'uso, nella teoria e nella pratica e accettate come vere, ma che richiedono una rivisitazione e un ripensamento cosciente alla luce delle più recenti indagini coreologiche su questo periodo della danza.

Parole chiave

Early Dance, Early Music, Ricostruzione, Jacques Derrida, Decostruzione

ABSTRACT

The aim of this paper is to cast light on the collective imagination built up around what is perhaps mistakenly defined as "historical" dance. It will analyse gesture on the modern screen and compare it to dance iconography from the fifteenth to the seventeenth century. An attempt will also be made to provide answers to several questions posed by contemporary dance practice: Why has historical dance been so defined, as compared to other arts or eras to which this label has not been given? What are the limits placed on the concepts of *early music* or *early dance*? These and other questions will be the focus of this paper, probing some of the definitions now used in both theory and practice and accepted as true, but needing to be consciously re-examined and reconsidered in the light of the most recent choreological research on this period of the dance.

Keywords

Early Dance, Early Music, Reconstruction, Jacques Derrida, Deconstruction

La cultura del Rinascimento ha sedotto studiosi, artisti e intellettuali in diversi periodi evidenziandone il linguaggio e l'espressione artistica del XV e XVI secolo¹. Il *revival* del Rinascimento nel XVIII secolo, per esempio, ha permesso di riscoprire il Palladio e la sua architettura; i Preraffaelliti e i Nazareni si cimentarono nel XIX secolo in una ricomposizione quasi filologica della tecnica di Raffaello per rinnovarne il messaggio artistico e sociale del periodo; infine, Carlo Blasis disegnò i movimenti dei ballerini in base all'ideale estetico delle statue e pitture del Rinascimento:

La posizione che i ballerini chiamano particolarmente attitudine, è la più bella di quelle che esistono nel Ballo, ed è la più difficile nella sua esecuzione; ella è a mio giudizio una specie d'imitazione di quella che si vede sul celebre Mercurio di G. Bologna. Il ballerino che si metterà bene nell'attitudine sarà rimarcato, e mostrerà che egli ha acquistato delle cognizioni necessarie alla sua arte. Non vi è nulla di più grazioso, che quelle belle attitudini, le quali chiamiamo arabeschi, i bassi rilievi antichi, qualche frammento di pitture greche, come anche quelle a fresco delle loggie del Vaticano appresso i bei disegni di Raffaele ce ne hanno somministrato l'idea (PAPPACENA 2005, pp. 141 e 143).

Il Novecento non si è sottratto al fascino di questo periodo anche nella musica con la riscoperta del sistema modale e delle tecniche compositive polifoniche².

Tuttavia, ognuna di queste rivisitazioni ha esercitato una conscia o inconscia trasformazione dello stile originario. I Preraffaelliti e i Nazareni amavano di Raffaello il primo periodo della sua produzione, insieme ai suoi predecessori come il Giotto e il Beato Angelico, che a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, epoca del pittore urbinato, erano ritenuti antiquati e del tutto

¹ Testo originale in italiano dell'articolo *La danza histórica no es histórica: perfil de una deconstrucción* in Cecilia Nocilli e Alessandro Pontremoli (eds.), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Roma, Aracne Editore, 2010, pp. 181-191. Il testo fu elaborato all'interno del progetto di ricerca europeo *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICINN HAR2008-03307/ARTE), diretto da Beatriz Martínez del Fresno della Universidad de Oviedo. Successivamente ho pubblicato online un approfondimento su queste tematiche: "Le pratiche della musica e della danza antiche: una riflessione metodologica", *Recherches en Danse*, 5, 2016, <https://journals.openedition.org/danse/1460>.

² Qualche compositore del XX secolo trovò nella modalità medievale e nella polifonia rinascimentale delle tecniche compositive alternative, come, per esempio, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) e la sua generazione e, più recentemente, l'estone Arvo Pärt (1935).

superati nella loro tecnica. In realtà, i Preraffaelliti non si interessarono ai canoni estetici di Raffaello, fortemente legati a quelli del Vasari, vale a dire, non furono attratti da quegli ideali per cui Raffaello creò le sue migliori opere d'arte. Carlo Blasis non si interessò all'arte del Giambologna né alla cultura del corpo del XVI secolo, ma solo alle forme e linee delle sue sculture per poterle imitare e assumere nel corpo del ballerino e della ballerina dell'Ottocento.

Più vicini alla nostra realtà, gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono stati particolarmente intensi nel recupero della tradizione 'antica' di quei repertori musicali e coreici che da tempo non si eseguivano, o si eseguivano poco, nelle sale da concerto o nei teatri. In realtà, tra il XIX e XX secolo, qualche manoscritto di danza era stato pubblicato in edizioni diplomatiche inedite come curiosità e, persino, quale omaggio in occasione di nozze di parenti o amici (ZAMBRINI 1873/1968; MESSORI RONCAGLIA 1885; MAZZI 1915). I manoscritti francesi e borgognoni del Quattrocento attirarono l'interesse di importanti musicologi degli anni Cinquanta e Sessanta a tal punto che gli studi più significativi sulla *basse danse* ancora oggi si basano sulle loro interpretazioni (CLOSSON 1912, 1912-1913; BLUME 1925; SCHOLDERES 1936; BUKOFZER 1950; JACKMAN 1964; HEARTZ 1958-1963, 1966^a, 1966^b; CRANE 1965; CRANE 1968; MEYLAN 1968). Il fenomeno della *Early Music* è di poco anteriore a quello della *Early Dance*, tuttavia, entrambi coincidono nell'arco cronologico del repertorio di interesse, vale a dire, di quelle creazioni musicali e coreiche prodotte tra il 1400 e il 1750/1800. In particolare, il *revival* della danza del Rinascimento si propone di ricostruire e reinterpretare nella teoria e nella pratica quel repertorio dimenticato.

Gli anni Settanta furono prolifici nella messa in pratica del repertorio coreico del Quattrocento e del Cinquecento³. Il lavoro dei pionieri ha prodotto un interesse sempre più crescente in ambito italiano creando nuovi gruppi di danza all'interno della così designata Danza Storica. Attualmente in Italia, molte

³ Importanti personalità della ricostruzione coreica in Italia, come Barbara Spati e Andrea Francalanci, svolsero un paziente e meticoloso lavoro di studio e sperimentazione restituendoci un repertorio di danza del tutto dimenticato. Si veda l'introduzione di Alessandro Pontremoli, "Greetings from Italy" e il saggio di Barbara Spati, "«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-PONTREMOLI 2010, pp. IX-XVII; pp. 153-167.

feste di paese si sono trasformate nelle cosiddette rievocazioni storiche, vale a dire, nelle celebrazioni collettive in ricordo di eventi o narrazioni tradizionali locali. In tali feste, le danze popolari o tradizionali sovente sono state sostituite con quelle antiche di corte.

La maggior parte dei componenti dei gruppi di Danza Storica sono *dilettanti* nel senso originario del termine, ovvero, persone che si sollazzano nel loro tempo libero della pratica di questo genere coreico, non per professione né per lucro, ma per piacere. Nonostante il loro livello amatoriale, alcuni gruppi hanno acquisito una discreta tecnica dei passi del XV e XVI secolo grazie alla frequentazione di prestigiosi corsi sul repertorio e, in seguito, sono stati in grado di proporre al pubblico la loro abilità allestendo degli spettacoli. È pur vero che, in genere, nei corsi si imparano i grandi successi del repertorio e, nonostante gli sforzi degli specialisti, in pochi si dimostrano interessati o preparati alla ricostruzione e, ancora meno, all'insegnamento della danza. Tuttavia, sovente qualcuno pretende di aprire la propria scuola e di "insegnare" ciò che non si può assimilare pienamente dopo qualche corso –certamente non per colpa dei loro maestri o maestre–, tramandando in questo modo difetti tecnici ed errori interpretativi difficili da correggere. Alcuni di questi sodalizi amatoriali si adoperano come una qualsiasi compagnia di danza con l'esigenza manageriale di collocare il proprio prodotto: vantano dei siti web dove esibire i loro vistosi abiti, un repertorio rilevante e un responsabile nelle veci di *manager*.

Se eseguiamo una breve indagine in YouTube –il sito web più frequentato per la promozione artistica– o nelle immagini di Google dei termini *Danza Storica*, *Danza Rinascimentale*, *Historical Dance*, *Danza Histórica*, *Renaissance Dance*, ecc., ciò che vedremo ci allontana assai da quella ricomposizione vicina a quella filologica che operarono i Preraffaelliti o i Nazzareni, perché in nessun momento il nostro intelletto è mosso all'iconografia del Quattrocento e del Cinquecento. Gli abiti osservati non somigliano alla pittura del Carpaccio, del Bellini o del Bronzino. Nonostante il lavoro di ricostruzione dei loro insegnanti, i gruppi di danza storica di oggi si comportano come i Preraffaelliti dell'Ottocento: anche se preoccupati della diligente esecuzione della coreografia, la loro attenzione è rivolta verso il Rinascimento

da loro immaginato, al fascino che la cultura rinascimentale ha avuto nella storia e, ancora, al suo influsso attraverso la cinematografia. Lo sguardo di queste compagnie è rivolto alla corretta esecuzione dei passi –almeno così ci si augura–, ma, come i Preraffaelliti, non sono interessati agli alti ideali che allora spinsero Domenico da Piacenza o Cesare Negri a creare le loro coreografie.

Probabilmente il cinema degli anni Sessanta e Settanta si è ispirato anche alla gestualità pseudo medioevale e rinascimentale rappresentata dal balletto romantico e neoclassico, tramandataci nel XX secolo⁴. Gli odierni ricostruttori della danza del Quattrocento e del Cinquecento sono consapevoli di quanto sia sottile il filo che separa questa danza da quella folcloristica odierna con la quale condivide l'impiego dei costumi e di qualche strumento musicale tradizionale, nonché il diletterismo. Inoltre, alla base dell'ambiguità tra storico e folcloristico, occorre far presente che il repertorio di corte del XV e XVI secolo è considerato in modo inesatto come danza sociale, vale a dire, di facile esecuzione e adatto a tutti⁵. Evidentemente, questo repertorio si può definire sociale per il suo legame con la sala da ballo come luogo di esibizione, per la sociabilità inerente alle coreografie e per il fatto di essere state interpretate dalla nobiltà, anche se non sempre questo è sinonimo di semplicità o facilità esecutiva. Il problema non risiede nel come definire il repertorio del XV e XVI secolo, ma piuttosto nel come noi ricostruttori possiamo far deviare il significato dell'esecuzione e risultato con questa definizione generale. Per questa ragione, il sociale, frequentemente confuso con il popolare, ha trasformato un repertorio raffinato, come la *bassadanza* –con stile e abilità interpretative per nulla 'semplici' e «non per genti che imbrattino il foglio» (I-Rvat C 203, f. 32r)– in un genere coreico in linea con il mercato, la piazza, la strada nonché le commemorazioni sopra menzionate nelle quali il contesto sociale è fortemente radicato⁶.

Tale ambiguo concetto ha senz'altro contribuito a collocare un repertorio d'élite –non adatto ai «mastri di baghatelle et frappatori di pedi» (I-Rvat C 203,

⁴ In ambito italiano, uno dei film più significativi sulla fascinazione esercitata dal Rinascimento romantico è, senza dubbio, *Romeo e Giulietta* per la regia di Franco Zeffirelli (1968).

⁵ Per una esaustiva definizione di *danza sociale* si veda BRAINARD 1998, pp. 619–621.

⁶ Sulle rievocazioni storiche e il loro insidioso contenuto ideologico si veda NOCILLI 2017, pp. 185-206.

f. 6v) secondo le parole di Antonio Cornazano– nei luoghi e negli spazi teatrali deputati al sociale, come avviene per la danza folcloristica, ossia, nelle piazze e nelle strade o, del tutto fuorviante, sui palcoscenici. Come risultato, si osserva una notevole confusione in un pubblico che non è in grado di discernere tra il mondo medievale e quello rinascimentale, tra quello nobile e quello popolare, tra quello sociale e quello teatrale, tra un Medioevo e Rinascimento fantastici e la Storia. L'assenza di un corretto giudizio da parte di un pubblico piuttosto avvezzo allo spettacolo televisivo, non è imputabile alla sua ignoranza e impreparazione, come spesso si viene affermando in maniera piuttosto superficiale, ma alla mancanza di conoscenza e d'informazione di chi allestisce degli spettacoli falsamente e inesattamente definiti storici, in quanto la maggior parte degli elementi teatrali impiegati sono tratti non tanto dall'iconografia e dalla trattatistica dell'epoca quanto dalla cinematografia –specialmente quella americana–, che a sua volta ha influenzato altre cinematografie, ma soprattutto, ha cospirato enormemente sulla nostra immaginazione. La banalità e banalizzazione degli eventi nella quale si muove la danza del Quattrocento e del Cinquecento appare alla mia generazione un ostacolo insormontabile. Purtroppo, quasi sempre occorre ammettere che il Rinascimento legato alla danza è di cattivo gusto, sovente *kitsch* e inadatto al teatro. Non è una tendenza del gusto del momento, ma una situazione che richiede un'analisi profonda e cosciente del *fare* danza.

Vorrei a questo proposito avviare una riflessione critica proprio sulla nozione di «storico» affidata al repertorio coreico anteriore all'Ottocento. Si è soliti definire come *storici* quei repertori che hanno subito un'interruzione della tradizione come la danza rinascimentale e barocca. Infatti, dal Quattrocento in avanti la danza ha rinnovato continuamente il suo linguaggio coreutico alla continua ricerca di una manifestazione artistica autonoma che potesse esprimere ed emozionare con il solo corpo. Nel Quattrocento e nel Cinquecento, inoltre, era impensabile l'esecuzione in più riprese di una stessa opera o rappresentazione teatrale come avviene oggi per la musica, la danza e il teatro. Il più delle volte l'esecuzione rinascimentale e barocca era unica o per una determinata celebrazione. Le creazioni musicali e coreiche diventavano *démodé* subito dopo essere andate in scena. È pur vero che la danza rinascimentale e

barocca perse il suo autentico pubblico –costituito dalla corte e dai nobili ad essa affiliati– che nella maggior parte dei casi convergeva negli stessi interpreti. La corte, le reiterate esibizioni di abilità e di grazia del cortigiano e il maestro di danza al servizio dell'educazione e dell'immagine del Principe non esistono più nel mondo contemporaneo in quanto hanno perso la loro ragione d'essere.

Risulta significativo che l'aggettivo *storico* venga di rado impiegato nel mondo accademico per altre arti parallele. La pittura del Botticelli, la scultura del Michelangelo, la musica di Josquin non vengono qualificate come storiche, eppure nessuno oggi dipinge, scolpisce e compone nel loro stile. Senz'altro le loro creazioni sono ben note, molto di più di quello che potevano essere all'epoca. *La Primavera* del Botticelli era conosciuta da pochi privilegiati alla corte del Magnifico; oggi, invece, troviamo la sua riproduzione ovunque, al di fuori del bookshop degli Uffizi di Firenze. Al contrario della danza pre-ottocentesca, il balletto romantico ha goduto fino ad oggi di una costante attenzione da parte del pubblico con i balletti classici e neoclassici dei coreografi dell'Ottocento e del Novecento sempre in cartellone. Pur tuttavia, siamo convinti che il balletto accademico segua oggi la stessa tradizione delineata dall'estetica di Theophile Gautier nel XIX secolo? Filippo Taglioni compose la coreografia della *Sylphide* pensando al corpo di sua figlia, dalle braccia troppo lunghe. A parte qualche eccezione, come la ricostruzione operata da Pierre Lacotte sui documenti di Taglioni, possiamo ritenere o pretendere che oggi si esegua la stessa *Sylphide* o la stessa *Giselle* del XIX secolo? Il corpo stesso della ballerina non è più quello di Maria Taglioni o di Carlotta Grisi. Perché, allora si utilizza l'aggettivo 'storica' solo per la danza del Rinascimento e del Barocco? Se la tradizione è «la trasmissione nel tempo da una generazione a quella successiva di memorie, notizie, testimonianze»⁷, riguardo un repertorio, certamente l'aggettivo *storico* dovrebbe essere impiegato anche per qualificare il balletto classico o per la maggior parte di quel repertorio di danza che richiede di una ricostruzione dopo la sua prima messa in scena, come nel caso de *Le Sacre du Printemps* de Nijinskij de 1913⁸. Occorre riflettere se il posto poco

⁷ Si veda *Vocabolario Treccani online*: <http://www.treccani.it/vocabolario/tradizione/>

⁸ *Le Sacre du Printemps* fu presentato nuovamente al pubblico il 30 settembre 1987 a Los Angeles nella veste di un balletto ricostruito da Robert Joffrey (1930-1988) e The Joffrey

privilegiato della pratica della danza del Quattrocento e del Cinquecento sia dovuto proprio a questa fuorviante terminologia e conseguente collocazione che apre le porte al dilettantismo. Le mie osservazioni non hanno l'obiettivo di vanificare il lavoro portato avanti dai miei predecessori e contemporanei, ma di proporre una ri-focalizzazione dell'attuale punto di vista sulla danza antica per trovare una sua ricollocazione all'interno di un ambito più adeguato.

Quando affrontiamo un testo coreografico antico non necessariamente tutto ciò che ci trasmette è utile per una ricostruzione fedele. Spesso, il linguaggio, la terminologia, le traduzioni e l'assenza degli spostamenti o movimenti scenici-coreografici ci portano ad avviare un'interpretazione personale che può evadere le metodologie. Il testo è solito far emergere i valori scenici esterni come i passi, gli abiti o, in qualche caso, la gestualità. I valori scenici interni –prodotto della deduzione del ricostruttore– sono quelli, invece, che rendono possibile la messa in scena della danza antica. Tali problematiche di lettura mostrano quanto di poco *storico* ci sia nelle rappresentazioni attuali⁹. L'unica verità del testo antico è l'assenza d'informazione, specie del corpo danzante del XV e XVI secolo. Forse, se desideriamo che le nostre rappresentazioni non somiglino a quanto osservato in Internet o ai preraffaelliti della danza 'storica', che rappresentano l'immaginario collettivo romantico del Rinascimento, il nostro punto di partenza deve necessariamente mutare. Non solo è necessario rispettare le fonti, ma anche riconsiderare il significato dell'origine della rappresentazione. È in questo ambito che la *decostruzione*, come strategia di lettura, può contribuire a spostare il punto di vista di una *ricostruzione*. Separare e frammentare tutti gli elementi di una coreografia

Ballet, e la consulenza degli storici della danza Millicent Hodson e Kenneth Archer. Si veda MARTÍNEZ DEL FRESNO 2005, 5-42.

⁹ Nell'inaugurazione del Congreso Internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* a Valladolid nel 2008, ho messo in scena una mia ricostruzione di una *momería* quattrocentesca di Francesc Moner interpretata dagli alunni e alunne della Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León davanti il pubblico del Convegno. Nella mia relazione allo stesso Convegno ho potuto dimostrare quanto una ricostruzione, apparentemente filologica e curata nei minimi dettagli estetici, musicali, coreografici e storici, contenga piuttosto diversi elementi soggettivi che ci allontanano da quello che consideriamo o vogliamo che sia considerato autentico o storico. In genere, nessun ricostruttore mette a disposizione del pubblico specializzato, tipico di un convegno, il proprio lavoro per dimostrare le proprie aporie. Ho la speranza che almeno serva da esempio e riflessione per ulteriori autocritiche del nostro proprio lavoro di ricostruzione.

potrebbe aiutare a postulare l'origine della propria rappresentazione coreica del Quattrocento e del Cinquecento.

Credo che, dopo aver rinvenuto e studiato le fonti, e aver analizzato minuziosamente ogni elemento per la ricostruzione dei passi delle danze antiche, ora sia giunto il momento di proporre una decostruzione del repertorio che ci faccia accettare altri punti di vista e dare una nuova spinta alla ricerca nella teoria e nella pratica. La decostruzione può apparire quale sinonimo di annullamento o dell'abbandono definitivo della ragione. Tuttavia, il concetto di decostruzione proposto da Jacques Derrida intende mettere in evidenza i pregiudizi e le contraddizioni nascoste nel linguaggio e nella cultura stessa della quale pensiamo di esserne del tutto consapevoli (DERRIDA 1969, 1972, 1978, 1989, 1996, 1998; ASENSI 1990; KAMUF 1991; WOLFREYS 1998; CAPUTO 2009). La decostruzione è piuttosto una strategia di lettura dei testi che mette in evidenza le aporie e le discontinuità ideologiche per far vacillare il sistema di identificazione unitaria e classificatoria della sua interpretazione.

L'ermeneutica dei testi coreici antichi si è basata sull'esplorazione delle articolazioni interne ed esterne delle coreografie per restituire, insieme alla loro struttura, il mondo storico che le costituiva. La *Grammatologia* di Jacques Derrida può esserci d'aiuto per superare uno stadio di analisi che porta alla sola ri-costruzione. È indispensabile, proprio come Derrida, creare un'ermeneutica non più considerata come una lettura di testi coerenti e chiari, ma un'analisi delle cesure, delle dissonanze e della fondamentale non trasparenza di una tradizione che non ci appartiene più e, forse, non ci è mai appartenuta. Jacques Derrida non considera il testo come *verità spirituali*, ma come una materia, o secondo la sua terminologia, una *traccia*. In questo modo, l'ermeneutica non ricostruisce il passato, né lo vuole integrare nel presente come tale, secondo il modello di Gadamer (GADAMER 1975), ma, al contrario, lo decostruisce, vale a dire, osserva la differenza e la distanza che media tra la nostra interpretazione e i testi antichi. La finalità della ricerca non dovrebbe essere esclusivamente quella di indicare il senso di una tradizione o la legittimità di una determinata interpretazione, ma piuttosto quella di far scorrere e dissolvere i modelli istituzionali per l'interpretazione.

Come un neo Domenico, o meglio, un postmoderno Domenico da Piacenza e la sua aspirazione d'innalzare la sua nuova disciplina ad arte liberale, serve ricollocare la danza del Quattrocento e del Cinquecento in una posizione più elevata: per farlo, a mio parere, la si deve prima decostruire. Domenico da Piacenza è, in realtà, il primo decostruttore. Ha decostruito il repertorio coreico coevo per crearne uno nuovo che tutti potessero riconoscere come tale. Nonostante sia un uomo di transizione, la sua produzione nasce non come separazione, ma come dissolvimento degli elementi antichi nella creazione di uno stile nuovo e alto.

Domenico da Piacenza non creò dal nulla il repertorio italiano quattrocentesco della *bassadanza* e del *ballo* descritto nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (F-Pn D 972; NOCILLI 2019). Con molta probabilità Domenico si basò sui passi coreici medievali senza limitarsi unicamente a copiarli. La frammentazione e la separazione degli elementi cognitivi è la tappa metodologica essenziale per operare una decostruzione. Domenico può aver operato una separazione di tutti gli ingredienti che formavano una coreografia di tradizione medievale creando una nuova o, ancora meglio, offrendo la possibilità di osservare la stessa coreografia da una prospettiva diversa per dimostrare che anche la danza era un'arte come la musica. Senza dubbio, è una opinione personale, e in un certo modo, una provocazione considerare Domenico da Piacenza come il primo decostruttore nel senso derridiano del termine, tuttavia aprì il cammino, non per caso, a una nuova riflessione sulla danza e sulla sua teoria musicale.

E' indispensabile tenere presente che la decostruzione opera a fianco dell'Ermeneutica e non è possibile separare, frammentare o dissolvere nulla tralasciando le caratteristiche originali del testo e sprovvisti delle relative competenze estetiche, filosofiche, antropologiche, storiche e sociologiche necessarie per la sua analisi. I testi della danza del XV e XVI secolo sono stati interpretati, fino ad oggi, mediante una ricostruzione severa che, forse, ha distolto lo sguardo proprio sull'idea originaria della danza. Se esiste un dovere nella Postmodernità in cui viviamo, non è solo quello di osservare i passi e le coreografie da ricostruire, ma quello di ideare nuovi sistemi di metafore per rappresentare il mondo.

FONTI

- F-PN D 972 Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. ital. 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* [1454-1455ca.].
- I-RVAT C 203 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, (1455/1465ca.)

BIBLIOGRAFIA

- ASENSI 1990 ASENSI, Manuel (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990.
- BRAINARD 1998 BRAINARD K., Ingrid: "Social Dance: Court and Social Dance before 1800", in S.J. Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), vol. 5, pp. 619–621.
- BLUME 1925 BLUME, Friedrich: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Hahrhundert* (Leipzig: F. Kistner & C.F.W. Siegel, 1925).
- BUKOFZER 1950 BUKOFZER, Manfred, "A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance", in Manfred Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: Norton, 1950), pp. 190–216.
- CAPUTO 2009 CAPUTO, John D. (ed.): *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- CLOSSON 1912 CLOSSON, Ernest (ed.), *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (Brussels: Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912).
- CLOSSON 1912-1913 CLOSSON, Ernest: "La Structure rythmique des Basses danses du mst. 9085 de la Bibliothèque royale de Bruxelles", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XIV (1912–1913), pp. 567–578.
- CRANE 1965 CRANE, Frederick: "The Derivation of Some Fifteenth–Century Basse–Danse Tunes", *Acta Musicologica*, XXXVII (1965), pp. 179–188.
- CRANE 1968 CRANE, Frederick: *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse* (New York: Institute of Medieval Music, 1968).
- DERRIDA 1969 DERRIDA, Jacques: *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- DERRIDA 1972 DERRIDA, Jacques: *La dissemination*, Paris, Editions du Soleil, 1972.
- DERRIDA 1978 DERRIDA, Jacques: *Writing and difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- DERRIDA 1989 DERRIDA, Jacques: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989.
- DERRIDA 1996 DERRIDA, Jacques: *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- DERRIDA 1998 DERRIDA, Jacques: *Aporias: Dying–Awaiting (One Another at the "limits of truth" (mourir–s'attendre aux "limites de la vérité"))*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

- GADAMER 1975 GADAMER, Hans-Georg: *Truth and Method*, London: Sheed and Ward, 1975.
- HEARTZ 1958-1963 HEARTZ, Daniel: "The Basse Dance. Its Evolution circa 1450 to 1550", *Annales Musicologiques*, VI (1958–1963), pp. 287–340.
- HEARTZ 1966a HEARTZ, Daniel: "A 15th Century Ballo: Rôti Bouillit Joyeux", in Jan La Rue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, (New York: Norton, 1966), pp. 359–375;
- HEARTZ 1966b HEARTZ, Daniel: "Hoftanz and Basse Dance", *Journal of the American Musicological Society*, XIX (1966), pp. 13–36.
- JACKMAN 1964 JACKMAN; James L (ed.): *Fifteenth Century Basse Dances* (Wellesley, Massachusetts: Wellesley College, 1964).
- KAMUF 1991 KAMUF, Peggy (ed.): *A Derrida Reader: between the Blinds*, New York, Columbia University Press, 1991.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO 2005 MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas", *Cairón*, IX (2005), pp. 5-42.
- MAZZI 1915 MAZZI, Curzio: "Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentesco di balli", *La Bibliofilia*, XVI/5-6 (1915), pp. 185–209.
- MESSORI RONCAGLIA 1885 MESSORI RONCAGLIA, Giovanni: *Della virtute et arte del danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti. Trascrizione di un manoscritto inedito del XV secolo esistente nella Biblioteca Palatina di Modena corredata di note ed appunti, per nozze Taviani–Santucci* (Modena: Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1885).
- MEYLAN 1968 MEYLAN, Raymond: *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle* (Berne: P. Haupt, [c. 1968]).
- NOCILLI 2017 NOCILLI, Cecilia: "El Quattrocento napoletano: Inclusión y exclusión social en la corte catalano-aragonesa", in Beatriz Martínez del Fresno e Ana María Díaz Olaya (eds.), *Danza, género y sociedad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2017, pp. 185-206.
- NOCILLI 2019 NOCILLI, Cecilia: "«De arte saltandi et choreas ducendi /de la arte di ballare et danzare» (1454 – 1455 ca.) di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione", *Le Verger – bouquet XVI*, settembre 2019.
- NOCILLI-PONTREMOLI 2010 NOCILLI, Cecilia e PONTREMOLI, Alessandro (eds.), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* (Roma: Aracne Editore, 2010).
- PAPPACENA 2005 PAPPACENA, Flavia (ed.): *Il trattato di Danza di Carlo Blasis 1820–1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820–1830* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).
- PONTREMOLI 2006 PONTREMOLI, Alessandro: "La danza di Domenico da Piacenza tra Medioevo e Rinascimento", *Il castello di Elsinore*, XIX/53 (2006), pp. 5-23.
- SCHOLDERER 1936 SCHOLDERER; Victor (ed.): *L'art et instruction de bien dancier. Michel Toulouze, Paris* (London: Royal College of Physicians, 1936).

WOLFREYS 1998

WOLFREYS, Julian (ed.): *The Derrida Reader: Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

ZAMBRINI 1873/1968

ZAMBRINI, Francesco: *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese. Testo inedito del secolo XV* (Bologna: Gaetano Romagnoli, 1873; rist. anast. Bologna, Forni, 1968).