

Cesare Negri

Un maestro di danza
e la cultura del suo tempo

a cura di Alessandro Pontremoli e Chiara Gelmetti



Rinascimenti a confronto: citazioni coreografiche da Negri a Francalanci in una regia e coreografia del Ballo delle Ingrate di Claudio Monteverdi

di Deda Cristina Colonna

È un grande onore aprire le danze in occasione di questo convegno. Sono grata a Chiara Gelmetti, oltre che per tutto ciò che fa per lo sviluppo della cultura di danza e di musica antica, per avermi invitata e per avere voluto che io fossi la prima a parlare oggi, il che mi consentirà di partire quanto prima per Vicenza, dove stasera al Teatro Olimpico va in scena la mia regia di *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi.

Sono stata per qualche tempo assente dall'ambiente della danza milanese e mi fa molto piacere essere qui con voi oggi, nella Milano di Cesare Negri, cui è intitolato il nostro convegno. Fu proprio con una battuta ispirata al Cesare Negri milanese che Andrea Francalanci, il mio primo maestro di danza rinascimentale, salutò il mio ingresso sulla scena professionale della danza antica in occasione di uno spettacolo fatto a Firenze nel 1986. Sulla pagina del programma di sala dedicata ai *curricula* dei ballerini si leggeva, per iniziativa di Andrea: «Deda Cristina Colonna, non potendo più frequentare, come invece poté fare una sua antica parente alla fine del Cinquecento, la scuola di ballo tenuta a Milano da Cesare Negri, si è diplomata in Danza Classica [...] e si sta laureando presso l'Université Sorbonne - Paris IV»¹.

A parte la battuta e il ricordo affettuoso, a così tanti anni di distanza mi fa piacere ricordare Andrea Francalanci, il lavoro svolto con lui e, anche dopo così tanto tempo, riconoscere la sua influenza sulla mia formazione anche a livello creativo. Nel mio lavoro artistico e di ricerca mi sono occupata principalmente di danza barocca o di balletto settecentesco; tuttavia la danza rinascimentale del Quattrocento e del Cinquecento, che ho studiato con lui, ha rappresentato molto all'inizio del mio cammino professionale, infatti la mia tesi di *maîtrise* alla Sorbonne verteva sul trattato di Domenico da Piacenza.

Ho avuto occasione di tornare a occuparmi del repertorio rinascimentale in due occasioni negli anni recenti: la prima, quando a New York nel 2015 ho inaugurato la biennale della *performance art* *Performa* con *Fortuna Desperata*, una coreografia basata su danze quattrocentesche in una serata dell'artista Francesco Vezzoli con il danzatore étoile David Hallberg, e più recentemente, nell'ambito di un'esperienza artistica e pedagogica al Conservatorio di Milano Giuseppe Verdi, alla fine del 2017, dove ho messo in scena il *Ballo delle Ingrate* di Claudio Monteverdi.

¹ Dal programma di sala di *Amor che ne la mente mi ragiona*. Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo, progetto di Biancamaria Brumana per Musicus Concentus nell'ambito di Firenze Capitale Europea della Cultura, 17 Aprile 1986. Concerto di musiche dell'Ars Nova con il Gruppo di Musica Antica di Andrea von Ramm, la compagnia di danza rinascimentale Il Ballarino di Andrea Francalanci, Arnoldo Foà voce recitante.

La messa in scena del repertorio rinascimentale presenta alcuni aspetti che mi suscitano sempre qualche perplessità, giacché in una creazione storicamente informata mi sembra importante riflettere anche su aspetti come la fruizione dello spettacolo e il rapporto tra pubblico e danzatori, oltre che tentare la ricostruzione dell'uno o dell'altro passo di danza. La perplessità riguarda il rapporto tra il gesto compositivo coreografico e la moderna tradizione della danza rinascimentale, o la forma nota oggi come *danza antica*. All'inizio della *renaissance* del repertorio coreutico rinascimentale degli anni ottanta, le danze ricostruite dalle fonti storiche venivano organizzate in programmi da eseguire per il pubblico², in cui le coreografie originariamente create per la festa di corte erano danzate in spettacoli con una certa dimensione pedagogica, comprensibile quando si pensa alla novità rappresentata allora dal repertorio coreutico in questione. Su questa scia si è creato un *format* tipico dei concerti-spettacolo di danza antica, diffuso anche a livello internazionale³, in cui la danza di corte, astratta dal suo contesto originale, è esibita agli occhi degli spettatori moderni attraverso la quarta parete teatrale. Ricordo a questo proposito le tante, appassionate conversazioni a Urbino con Barbara Sparti, la quale riteneva che, danzando, il *ballarino* cortese rinascimentale non assolveva soltanto a una funzione sociale, ma dava sé stesso in spettacolo alla corte stessa, proponendo non solo l'esecuzione tecnica di una o dell'altra danza ma, più profondamente, la *performance* del suo corpo danzante e quindi la pratica, intrinseca nell'arte del danzare, della ricerca della virtù attraverso l'armonia.

Se l'autorevole punto di vista di Barbara, riconoscendo una dimensione spettacolare *ab ovo* nella danza cortese, risolve la mia prima perplessità, ne resta comunque una seconda, legata alla prospettiva frontale imposta dall'esecuzione delle danze davanti al pubblico in un teatro moderno. Pensate per la festa, secondo me le danze del Rinascimento perdono significato se osservate da un unico punto di vista frontale⁴; infatti per *Fortuna Desperata* a New York scelsi di posizionare il pubblico su quattro lati, intorno all'area scenica. In terzo luogo inoltre, la condivisione esistente tra scena e pubblico nel contesto in cui queste coreografie sono nate, data dal fatto che il pubblico stesso conosceva la pratica coreutica, non si può riprodurre oggi, perché gli spettatori non conoscono il repertorio rinascimentale eseguito sulla scena; ritengo che la mancanza di questa consapevolezza nello spettatore comprometta il rapporto tra scena e pubblico, che resta in qual-

² È visibile online un frammento del *Banchetto Musicale*, spettacolo del Gruppo di Danza Rinascimentale diretto da Barbara Sparti, andato in scena al Teatro Olimpico di Roma nel 1983: <https://www.youtube.com/watch?v=IbkeBH4G8-o>

³ Si pensi per esempio al celebre spettacolo *Bal à la Cour* firmato da Francine Lancelot per la sua compagnia Ris&Danceries a Parigi nei primi anni ottanta.

⁴ Questo argomento ha costituito uno dei punti centrali della mia tesi di laurea, sostenuta nell'Anno Accademico 1989-1990 presso il Département de Danse dell'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) sotto la guida di Michel Guiomar, intitolata: *Traduction et commentaire du manuscrit de Domenico da Piacenza (ms. Fond Italien 972). Observations sur la composition chorégraphique et l'utilisation de l'espace*.

che maniera voyeuristico, potendo soddisfare la curiosità di vedere, senza consentire agli spettatori di partecipare.

Quando nel 2017 il Conservatorio di Milano mi propose di dedicare un corso alla preparazione del *Ballo delle Ingrate* di Claudio Monteverdi, vidi alcune di queste perplessità risolversi grazie alla natura stessa dell'opera.

Devo aprire una parentesi per spiegare che presso il Conservatorio Giuseppe Verdi il mio corso della durata di ventiquattro ore intitolato *Laboratorio di danza e gestualità barocca* era obbligatorio – e lo è stato fino a una recente riformulazione dei bienni, in cui è stato eliminato – per gli allievi del biennio di musica vocale da camera con indirizzo barocco, i quali dovevano addirittura sostenere un esame sia pratico che teorico per avere il voto e la mia firma sul libretto e così i necessari crediti. Gli allievi, in genere musicisti e cantanti senza precedenti esperienze di danza, imparavano qualche rudimento dei passi tipici delle danze della *suite*, un minimo di informazione sui trattati principali e un po' di tecnica del gesto, tutto ovviamente *in pillole*, dato il poco tempo a disposizione. In ogni caso, non mi era mai stato richiesto di preparare gli allievi per un'esibizione pubblica, quindi il progetto del *Ballo* si preannunciava difficile e tecnicamente rischioso.

Il *Ballo* era da rappresentare il 14 dicembre, nell'ambito del convegno internazionale *Altre seconde cose. XVII e XX secolo nella ricezione di Claudio Monteverdi*. Avevo a disposizione le solite ventiquattro ore per le lezioni (in cui alle informazioni pratiche dovevano necessariamente unirsi argomenti teorici e accenni ai trattati, in modo che gli allievi potessero sostenere l'esame teorico obbligatorio) e altrettante per le prove, con una sola giornata di prova nel luogo prescelto per la rappresentazione. Mi sembrò tra l'altro che il convegno milanese dedicato alla ricezione dell'opera di Monteverdi, anziché alla riflessione sull'opera del divino Claudio in sé, legittimasse la messa a profitto della mia esperienza personale. Ho infatti incontrato a più riprese il *Ballo* di Monteverdi: ho ballato due versioni della coreografia di Andrea Francalanci (a Palazzo Vecchio di Firenze nel 1986 sotto la bacchetta di Philippe Herreweghe e a Siena nel 1987 presso l'Accademia Chigiana, con Alan Curtis sul podio). Inoltre, avevo all'attivo tre versioni del *Ballo* firmate da me: la prima per il Teatro dell'Opera Barocca di Guastalla nel 1986, la seconda per il Laboratorio Permanente sulla musica vocale del XVII secolo tenuto da Roberto Gini presso l'Accademia Gaffurio di Lodi nel 2004 e la terza per il Conservatorio di Novara Guido Cantelli, in collaborazione con la classe di canto di Cristina Miatello nel 2011. Pensai dunque che per questa edizione della mia coreografia, in quel contesto, potesse valere la pena di presentare agli allievi un'esperienza della danza rinascimentale in cui, in un confronto creativo, la lezione delle fonti si trovasse in una sorta di dialogo con l'opera di un coreografo come Andrea, considerato ormai egli stesso storico, in quanto con il suo *Ballo delle Ingrate* fu tra i primi creatori *in stile*.

⁵ Progetto a cura di Ausilia Magaudo, Marinella Pennicchi, responsabile della preparazione vocale dei cantanti, e Alberto Grazi, direttore dell'orchestra di allievi e insegnanti del Conservatorio.

Il *Ballo delle Ingrate* di Claudio Monteverdi, su libretto di Ottavio Rinuccini, fu rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1608 per le nozze di Francesco Gonzaga (figlio di Vincenzo, protettore di Monteverdi) e Margherita di Savoia. Secondo Paolo Fabbri, sia Vincenzo che Francesco Gonzaga presero parte alle danze⁶, come indica il resoconto di Federico Follino: «Il duca e il Principe sposo con sei altri cavalieri e con otto dame delle principali della città così in nobiltà come in bellezza ed in leggiadria di ballare, talché in tutto adempivano il numero di sedici»⁷. Quindi la rappresentazione fu eseguita davanti al pubblico della corte, mentre esponenti della corte stessa partecipavano al ballo, in un raro esempio di permeabilità di quella *quarta parete* che tanto mi disturba quando si tratta di mettere in scena il repertorio delle danze di corte. Pensai che se davvero «il duca e il Principe» si trovavano tra i danzatori sulla scena, i passi scelti per la coreografia potevano assomigliare a quelli che la corte era abituata a danzare in occasione delle feste, e che avrei potuto ricontestualizzare sulla scena alcune sequenze della danza cortese, ricostruendole dalle fonti. La rappresentazione di Mantova è ampiamente descritta nelle Cronache mantovane di Follino; in questo resoconto si trovano indicazioni sulla *regia* e sull'impianto scenografico, con abbondanti riferimenti alla musica e solo rari e vaghi accenni ai passi. Il *Ballo* fu pubblicato nell'ottavo libro dei *Madrigali guerrieri, et amorosi* di Monteverdi del 1638 e in questa versione la partitura contiene delle revisioni fatte dall'autore, probabilmente per una rappresentazione eseguita a Vienna.

Vi agiscono quattro personaggi cantanti (Amore, Venere, Plutone e una Ingrata) oltre al gruppo di danzatrici e danzatori. Sulla scena si vede la bocca dell'Adè. Giunti alle porte degli inferi, Venere ed Amore chiedono a Plutone di mostrare alle donne di Mantova le sofferenze riservate alle Ingrate, ovvero alle donne che in vita non hanno ceduto all'amore. Gli spiriti delle Ingrate escono per un breve momento dedicato a un ballo, alla fine del quale vengono rimandate nell'Inferno da Plutone, che rivolge un monito alle donne del pubblico; solo un'Ingrata si trattiene per cantare un ultimo, struggente lamento, in cui esorta le «donne e donzelle» ad «apprendere pietà», ovvero a cedere alle lusinghe del gioco amoroso.

Come luogo per la nostra rappresentazione milanese fu scelto il foyer della Sala Verdi del Conservatorio di Milano, un grande e freddo atrio rivestito in marmo grigio, che presenta però due scalinate con balcone intermedio, che potevano essere usate come scenografia per il percorso che porta dalla terra al regno di Plutone.

Il corso iniziò nel mese di novembre, e scelsi di usare le ventiquattro ore previste per insegnare agli allievi due danze di repertorio: una coreografia in forma processionale, la *Chiarenzana*, e una in cerchio, la *Barriera*,

⁶ P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1996, p. 472.

⁷ F. Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga, con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Mantova, presso Aurelio e Lodovico Osanna stampatori ducali, 1608, p. 124.

entrambe da *Il Ballarino* di Caroso⁸. Passi presi dalle danze descritte da Cesare Negri in *Le grazie d'amore*⁹ sarebbero stati più corretti, vista la data di pubblicazione, ma li reputai troppo difficili; di fatto, i ragazzi impararono a fatica anche i passi di Caroso. Per comporre la coreografia cercai di usare materiale omoritmico alle varie sezioni del *Ballo*, tratto dalle danze insegnate agli allievi. Peraltro, ricordavo che nella coreografia di Andrea Francalanci, la nostra processione di entrata era stata coreografata proprio sul modello della *Chiarenzana* e decisi quindi di far incontrare i modelli di Caroso con quelli di Andrea nella mia coreografia e di svilupparli insieme. Per gli accessori ci ispirammo alla semplice descrizione della partitura: «Il lor vestito sarà di color cinerizio, adornato di lacrime finte»¹⁰; dopo l'entrata a volto coperto, le Ingrate si svelano e a quel punto, come indica Follino, «i manti [...] in maniera molto bizzarra pendevano loro dalle spalle»¹¹.

Secondo la partitura del 1638 «le ingrate a due a due incominciano a passi gravi a danzare la presente entrata, stando Plutone nel mezzo, camminando a passi naturali e gravi»¹². Nella descrizione di Follino «Calarono queste, ma però con gran dolore significato per gesti, a due a due per una piacevole discesa dal palco, [...] e giunte sul piano del teatro, fecero un balletto così bello e così vago, con passi, con moti e con atti ora di dolore e ora di disperazione»¹³.

Nel video si può vedere come, dopo l'entrata lenta che consente l'accesso delle Ingrate all'area scenica, il passaggio *à la Francalanci* ispirato alla *Chiarenzana* – che effettivamente inizia con due «passi gravi» – si fonde con una citazione della danza processionale di Caroso, in cui si riconoscono la sequenza iniziale, descritta per il «secondo tempo della sonata» e la prima mutanza «à modo di graticola, over catena», private delle due continenze gravi finali. All'inizio del tempo ternario monteverdiano gli allievi eseguono la figura ad archi in seguiti spezzati prescritta da Caroso «Alla sciolta della sonata» in saltarello (quindi omoritmica), fino alla formazione di un cerchio, e poi a una catena. Queste figure circolari, eseguite a coppie con l'aggiunta di gesti e azioni mimiche, nelle mie intenzioni avrebbero dovuto evocare gli atti di compassione reciproca tra le Ingrate, descritti da Follino¹⁴. Nella coreografia di Andrea, eseguita da danzatori professionisti, questa sezione era dedicata a intricate sequenze *à la Negri*. Segue lo sviluppo

⁸ F. Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, Venezia, Ziletti, 1581.

⁹ C. Negri, *Le grazie d'amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati*, Milano, Eredi Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, 1602.

¹⁰ C. Monteverdi, *Ballo delle Ingrate*, in Id., *Madrigali Guerrieri e Amorosi. Libro VIII*, a cura di A. Bornstein, Bologna, Ut Orpheus, 2000, p. 5.

¹¹ Follino, *Compendio*, cit., p. 130.

¹² Monteverdi, *Ballo delle Ingrate*, cit., p. 14.

¹³ Follino, *Compendio*, cit., p. 131.

¹⁴ Ivi: «Vedevansi ad or ad ora abborrir i loro aspetti e fuggirsi l'un l'altra con timorose maniere, e seguitarsi da poi con minaccioso sembiante, azzuffarsi insieme, dimandarsi perdono e mille altri moti rappresentati con tale affetto e con tanta naturalezza, che ne restarono in modo impressi i cuori de' riguardanti, che non fu alcuno in quel teatro ch'alla mutazione delle passioni loro non sentisse muoversi e conturbari in mille guise il cuore».

di un tema di Francalanci, quando le Ingrate assumono una dopo l'altra delle pose statuarie, che le cristallizzano in atteggiamenti disperati. Come vedremo in seguito, il tema della posa cristallizzata a guisa di statua era portante nella coreografia di Andrea. Nelle sezioni seguenti si alternano citazioni della *Barriera*, riconoscibili soprattutto nei passi eseguiti nei due piccoli cerchi, e infine una ripresa del tema iniziale in cui si proponeva la seconda e la terza mutanza della *Chiarenzana*.

In seguito, Plutone canta rivolgendosi al pubblico e le sue strofe si alternano a ritornelli strumentali, in cui coreografai per le Ingrate milanesi dei cambi di posizione con qualche passo di danza, nei quali continuavano i «gesti lamentevoli» dell'entrata. Più che ballare, agivano delimitando lo spazio scenico intorno a Plutone. Dal punto di vista didattico mi sembrò più interessante lavorare sulla presenza scenica e sulle posture che proporre intricate sequenze di passi a un gruppo di principianti assoluti.

La descrizione di Federico Follino del 1608 racconta che dopo il monologo di Plutone,

In su 'l fine di queste parole ripigliando gli stromenti una nuov'aria da ballo più flebile dell'altra ricominciarono quelle Ingrate un altro balletto con atti pieni di maggior disperatione e di maggior cordoglio, e con mille intrecciamenti e mille variazioni d'affetti si vennero avvicinando a poco a poco al palco, e salendo sopra di esso con lo stess'ordine col quale n'erano discese¹⁵,

mentre nella partitura del 1638 la didascalia indica: «Qui tornano all'Inferno al suono della prima entrata nel modo con gesti e passi come prima»¹⁶ dopo il monologo.

Se i musicologi sono incuriositi dalla mancanza, nella partitura del 1638, della «nuov'aria da ballo» alla quale allude Follino, la mia attenzione è attratta dal binomio danza-gesto rappresentato a varie riprese, quasi con insistenza, in entrambe le descrizioni; le azioni mimiche, le espressioni, i gesti e i cambiamenti d'affetto delle Ingrate rappresentano quasi un virtuosismo a sé stante, indipendente dalla bellezza dei passi. La questione di come risolvere la dimensione scenica e interpretativa, gestuale, teatrale *tout court* della *danza antica* rappresenta uno dei punti più critici nel lavoro del coreografo storicamente informato, perché se per i passi possiamo ispirarci forse a Caroso, a Negri o ad altre fonti, per le azioni sceniche e per i gesti è più difficile orientarsi. Nella mia coreografia le Ingrate eseguirono una figura già danzata nella prima parte – una citazione del cerchio della *Barriera*, con varianti gestuali e aggiunte interpretative volte a esprimere la pena del rimpianto, accresciuta dal fatto di dover rientrare nell'«antro oscuro».

Nella coreografia di Andrea Francalanci a Palazzo Vecchio eseguivamo un gesto nel quale la testa veniva rovesciata verso l'alto e le mani portate alle tempie; lo stesso gesto era rappresentato in una statua dello scultore mantovano Aurelio Nordera, che si trovava in scena insieme a noi. Alla fine del

¹⁵ Follino, *Compendio*, cit., p.132.

¹⁶ Monteverdi, *Ballo delle Ingrate*, cit., p. 22.

Ballo, l'ultima Ingrata raggiungeva uno dei piedestalli che adornano il perimetro del Salone dei Cinquecento, dove ci trovavamo, per quell'occasione privato della statua originale. La punizione infernale era rappresentata, per un'Ingrata che amava tanto ballare, con la pietrificazione del corpo e la trasformazione in statua. A partire da questo gesto, di cui parlai agli allievi del Conservatorio raccontando, oltre a Negri e Caroso, anche la figura di Francalanci come artista e didatta, proposi una serie di brevi improvvisazioni basate su suggerimenti tratti dai vari trattati di gesto o di arte scenica coevi del *Ballo*, tra i quali per esempio:

Li atti di dolore vorranno essere accompagnati con gesto fatto ora con due ora con una mano [...]. Nelli atti di disperazione il gesto che l'accompagna vorrà essere sregolatamente regolato, cioè spesso variato or stringendosi le mani insieme accostandole al petto e poi distendendole a basso, talora scagliandole in fuori quando minacciando quando accostandole al volto per asciugare il pianto¹⁷.

Percuotersi la faccia. È gesto di gran dolore [...]. Percuotersi la fronte. È atto di dolore [...]. Morder sé stesso. Questo è un atto di grande ira, e di gran disperatione, e di voler sé medesimo castigare [...]. Battersi le proprie guancie. È atto di gran dolore [...]. Percuotersi le braccia è gesto doloroso [...]. Il percuotersi l'anca, che i latini dicono, femur ferire, è gesto di dolore, e di sdegno [...]. Il correr mò qua, e mò là con incerta speranza è gesto di gran timore, et quasi di disperatione¹⁸.

Alla fine, Plutone invita le Ingrate a tornare nell'Inferno e per questo venne ripreso il passaggio dell'inizio, in una disposizione disordinata, caotica, «sregolatamente regolata», con l'aggiunta di una torsione del busto, in cui le Ingrate si rivolgono verso il pubblico per esprimere il rimpianto e il dolore di dover rientrare nell'«antro oscuro».

Volgere gli occhi altrove [...] è segno che si dispiaccia quella cosa dalla quale rivoliamo con gli occhi l'animo [...]. Volger le spalle. È gesto di volersi partire, separare, o discordare da colui, o da quella cosa, alla quale si volgono le spalle; accennando di voltarvi anco l'animo¹⁹.

L'Ingrata solista si ferma sulla scena per cantare il suo lamento e con l'uscita di scena del gruppo termina la rappresentazione.

Per concludere, dopo questa esperienza didattica e artistica, in cui ho visto confluire a vario titolo i più diversi capitoli della mia memoria e della mia preparazione, per questa coreografia sono giunta a rivedere il concetto di lavoro «storicamente informato». Quali delle mie conoscenze si sono rivelate più *storiche* e hanno maggiormente ispirato il mio lavoro? Le pagine rinascimentali di Caroso, Negri, Follino, Rinuccini e Monteverdi, l'autore del Corago o Giovanni Bonifacio, oppure l'esperienza della *renaissance*

¹⁷ Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche (ms.), ed. moderna a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1989, p. 95.

¹⁸ G. Bonifacio, *L'arte de' Cenni*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616, pp. 55, 96, 223, 234, 259, 375, 389.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 124 e 428.

della Parigi degli anni ottanta, o ancora il processo creativo con cui già tre volte io stessa avevo percorso la partitura monteverdiana per rimetterla in scena? Se le citazioni di Caroso sono giustificate dall'omorfia con la musica di Monteverdi e con le varie sezioni delle sue danze, i gesti che le completano sono suggeriti in vari trattati coevi. Le citazioni dalla coreografia di Andrea Francalanci non sono giustificate che dal valore artistico, e in fondo ormai anche storico, che attribuisco personalmente alla sua creazione coreografica, oltre al fatto di avere partecipato ai suoi spettacoli. Mi sembra che si possa intendere la *danza antica* come un fenomeno artistico contemporaneo in continuo divenire, con le sue solide radici affondate nella conoscenza delle fonti, e tutti i diversi rami delle creazioni e interpretazioni, tutte diversamente *storicamente informate*.

Il testo sulla destra è estremamente sfocato e illeggibile, ma sembra essere un'ulteriore pagina di testo o un'immagine di riferimento.

Il volume tratta, a tutto tondo, di Cesare Negri milanese, detto “il trombone”, una delle figure più interessanti della storia della danza all’inizio dell’età moderna. Studiata da coreologi e musicologi, Cesare Negri è uno dei primi professionisti della danza: ballerino, proto-coreografo, finanche corago della ricca spettacolarità teatrale e parateatrale di quegli anni. Nella Milano spagnola, dove opera soprattutto come maestro di danza, sia nell’ambito dell’iniziativa privata, sia al servizio dei diversi governatori alla guida del ducato, Negri, con la sua danza, si pone al crocevia di una serie di processi e di trasformazioni sociali significativi e rilevanti all’interno degli studi di storia culturale.

Alessandro Pontremoli insegna Storia della danza all’Università degli Studi di Torino.

Si occupa delle forme e delle estetiche coreiche, in particolare dei secoli dal xv al xviii e della contemporaneità. Presidente della Commissione consultiva per la danza del Ministero dei beni e delle attività culturali, ha diretto l’Associazione per la ricerca sulla danza dal 2004 al 2010.

Fra i suoi volumi: *Danza e Rinascimento* (Ephemeria 2011, premio Pirandello per la saggistica 2013-2014); *La danza nelle corti di antico regime* (Edizioni di Pagina 2012); *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* (Laterza 2018).

Chiara Gelmetti, fondatrice e presidente onorario di A.D.A. Associazione Danze Antiche, di cui tuttora è entusiasta animatrice, ha affiancato alla formazione scolastica e scientifica lo studio della musica, del canto e della danza. Spirito poliedrico, ha creato, organizzato e condotto diverse performance e seminari di danza storica e sperimentale in Italia e all’estero. Si è laureata con lode in Filosofia all’Università Statale di Milano con una tesi su danza e cultura ebraica nel Rinascimento italiano, di cui è in corso di pubblicazione il volume omonimo. Nel 2015 ha fondato l’associazione culturale Il Boncio, di cui è l’attuale presidente.

In copertina: frontespizio del volume di Cesare Negri *Le grazie d’amore*, Milano 1602

