AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI VITERBO
REGIONE LAZIO

CENTRO DI STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE
E RINASCIMENTALE

SPETTACOLI CONVIVIALI DALL'ANTICHITÀ CLASSICA ALLE CORTI ITALIANE DEL '400

ATTI
del VII Convegno di Studio

VITERBO, 27-30 Maggio 1982

F. Alberto Gallo

LA DANZA NEGLI SPETTACOLI CONVIVIALI DEL SECONDO QUATTROCENTO

Notoriamente tutte le descrizioni di spettacoli conviviali dall'antichità classica all'età moderna menzionano la varia presenza di danze. Purtroppo l'assoluta mancanza di fonti musicali rende praticamente impossibile, per il periodo più antico, una effettiva conoscenza del fenomeno.

La prima raccolta di danze, *estampies royales* e *danses royales*, attualmente nota risale appena al XIV secolo e costituisce probabilmente parte del repertorio usato nelle feste conviviali della corte reale di Francia (1).

Successivamente la consuetudine è documentata in Italia alla corte dei Visconti: tra le istampite e i saltarelli conservati da un manoscritto del primissimo Quattrocento figurano due pezzi intitolati *Virtù* e *Isabella*, con evidente allusione a Giangaleazzo (che aveva il titolo di conte di Vertus) e alla moglie Isabella di Francia (2).

In fine il «ballare lombardo», cioè le basse danze e i balli che i due maestri e trattatisti Domenico da Piacenza e Guglielmo (Giovanni Ambrogio) da Pesaro composero tra il 1435 e il 1475 prevalentemente per i trattenimenti conviviali della corte estense di Ferrara e della corte sforzesca di Milano (3).

1) Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 844. Trascrizione: P. Aubry, *Estampies et danses royales*, Pris 1907.
2) London, British Library, Additional 19987. Trascrizione: J. Ten Bokum, *De Dansen van het Trecento*, Utrecht 1967.
3) F. A. Gallo, *Il «Ballare lombardo» (circa 1435-1475). I balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e di Guglielmo da Pesaro*, «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 61-84.

Tutti e tre questi repertori sono costituiti da danze monodiche strumentali destinate ad essere realizzate come divertimento privato dagli stessi partecipanti al banchetto e alla festa. Nella seconda metà del Quattrocento cominciò però a costituirsi un altro repertorio, formato invece da musiche polifoniche vocali, per lo più canzoni italiane e francesi, alle quali danzatori di professione applicavano azioni coreografiche da eseguirsi come spettacolo destinato ai partecipanti al banchetto e alla festa. Vale la pena di tentare una prima raccolta di dati su tale repertorio, ancora poco conosciuto ma interessante come documento di un tipo di spettacolo musicale e coreografico che fu caratteristico dell'epoca e che trovò nell'ambito dei sontuosi banchetti allestiti per nozze o per ricevimento di ospiti illustri la sua collocazione ideale (4).

A titolo di esempio verranno esaminate le descrizioni di tre spettacoli succedutisi nell'arco di una ventina d'anni nell'Italia centrale: Siena 1465, Urbino 1474, Bologna 1487.

Nell'estate del 1465 Ippolita Sforza, figlia di Francesco duca di Milano, attraversò l'Italia per recarsi a Napoli ove sarebbe stato celebrato il suo matrimonio con Alfonso, figlio del re Ferdinando d'Aragona. Durante la sosta in Siena, essendo evidentemente noto l'interesse dell'ospite per il ballo (a Ippolita è dedicata la prima redazione del trattato di danza di Antonio Cornazano), fu organizzato in suo onore un banchetto con spettacolo danzato:

Per le arti alla detta duchessa fu ordinato un bellissimo apparato e ballo a piei del palazzo de' Signori e furono convitate quante giovane da bene e fanciulle aveva Siena, le quali andarono molto bene ornate di veste e gioie, e giovani da danzare. E fecesi una lupa grande tutta dorata della quale uscì una moresca di dodici persone molto bene e riccamente ornate e una vestita a monaca, e ballavano a una canzona che dice: «Non vogl'esser più monica, arsa le sia la tonica, chi se la veste più» ecc. E al detto ballo fu apparecchiata una bella colazione di marzapani ed altri confetti in quantità e frutta d'ogni

4) F.A. Gallo, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi musicali», XII, 1983.

5) Allegretto allegretti, *Diarii senesi* in L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XXIII, Mediolani 1733, p. 773.

ragione secondo el tempo, e fra più volte si fe' colazione in modo che alla detta duchessa e signori parbe una bella cosa e ricco apparato e quella lupa lo' piacque sommamente (5).

La relativa precisione della descrizione consente qualche osservazione. Col termine «moresca» si cerca in questo momento di individuare appunto il ballo eseguito come spettacolo per distinguerlo dalle danze come divertimento privato. E la musica non è infatti quella strumentale di una bassadanza o di un ballo, bensì quella vocale di una «canzona» della quale viene parzialmente riferito il testo. Si tratta della ballata *Oramai che fora son* della quale si conosce, oltre al testo letterario completo (6), anche l'intonazione musicale, in due versioni: una a due voci (cantus e tenor) (7), l'altra a quattro voci (con l'aggiunta di due contratenores) (8). La prima versione, anche utilizzata con testo laudistico, è sicuramente la più antica e probabilmente la più vicina alla musica che servì per lo spettacolo senese.

Nell'autunno del 1474 Federico, figlio del re Ferdinando d'Aragona, attraversò anch'egli l'Italia per recarsi in Borgogna con propositi matrimoniali. Durante la sosta in Urbino il duca Federico di Montefeltro organizzò una festa in suo onore durante la quale fu rappresentato uno spettacolo allegorico in parte recitato e in parte danzato.

Il primo intervento della danza ha la funzione di accompagnare l'ingresso di alcuni personaggi:
subito incominciò a sonare diversi strumenti de drieto ai quali andavano l'una de drieto a l'altra dodici ninfe... De drieto a le dette ninfe era Penelope. De drieto a Penelope sequia una Pudicizia, da la man destra avea uno spiritello, da la sinistra avea similmente un altro ...

5) Allegretto Allegretti, *Diarii senesi* in L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XXIII, Mediolani 1733, p. 772.
6) A. Ive, *Poesie popolari tratte da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi*, «Giornale storico della letteratura italiana», II, 1883, pp. 153-155; G. Volpi, *Poesie popolari italiane del secolo XV*, «Biblioteca delle scuole italiane», IV, 1891, pp. 36-40.
7) Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 16664, cc. 91v-92r. Trascrizione: K. Jeppesen, «Lauda», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII, Kassel 1960, col. 319.
8) Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, IV a 24, cc. 90v-91r. Trascrizioni: G. Cattin, *Le poesie del Savonarola nelle fonti musicali*, «Quadrivium», XII/1, 1971, pp. 279-280; N. Pirrotta, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, «Quadrivium», XIV, 1973, pp. 155-156.

De drieto a la Pudicizia erano dui cantori, quali facevano contro e tenore a li spiritelli e a la Pudicizia che cantava una laude intonata sul canto de Je prins Amor. *E drieto a la Pudicizia erano sei regine...* (9).

Il secondo intervento presenta una struttura più complessa: *la Pudicizia, la quale cun el dio d'amore e cun dui altri sovrani e cun uno contro e uno tenore incominciaro a cantare una laude intonata sul canto de* Jam pris Amor *in laude de la Pudicizia, la qual dicea: «Laude e grazie in gentil core...». E commo se comenzò a cantar la ditta laude, le dodici ninfe fero un cerchio intorno a la Pudicizia ponendose in genochione, e le sei regine dentro da quel cerchio fiero un altro cerchio ballando una de dietro l'altra intorno a la Pudicizia una bassadanza, e fatto doi volte el detto ballo se fermaro in una continenti. E le dodici Ninfe subito se levaro in piede e incominciando la Pudicizia un altro in* Giente de cors, *le ninfe fero un ballo intorno doi volte e poi se posero in genochione. E le sei regine al canto de la prima laude un'altra volta ballaro nel modo sopraditto* (10).

Il balletto è qui dunque articolato simmetricamente in tre sezioni. Dapprima la Pudicizia canta, sul motivo musicale (già in precedenza usato) del rondeau *J'ay prins amours a ma devise*, un testo poetico italiano scritto per l'occasione, mentre le sei regine ballano in cerchio probabilmente una bassadanza alla fila, secondo la terminologia dei trattatisti del tempo; il tutto viene eseguito due volte. Successivamente la Pudicizia canta ancora, questa volta sul motivo musicale del virelai *Gente de corps belle aux beaulx yeux*, mentre dodici ninfe eseguono una danza simile alla precedente; anche in questo caso tutto viene poi ripetuto. Infine si ripete musica e coreografia della sezione iniziale.

La musica di *J'ay prins amours a ma devise* è conservata in numerose fonti dell'epoca: una versione a tre voci (canto, tenor e con-

9) A. Saviotti, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze, Arezzo», nuova serie, I, 1920, p. 224.
10) *Ibid.*, p. 234.

tratenor) come quella eseguita in questa circostanza, si trova non a caso dipinta proprio nello studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino che veniva realizzato appunto in quegli anni (11).

La musica di *Gente de corps belle aux beaulx yeux* è attualmente conosciuta, solo in versione monodica (12).

Nell'inverno del 1487 si celebrarono a Bologna le nozze di Annibale Bentivoglio, figlio di Giovanni II signore della città, con Lucrezia, figlia di Ercole d'Este, duca di Ferrara (13). I banchetti, e al termine le danze di corte, si susseguirono per cinque giorni, come narrano le numerose testimonianze contemporanee. Particolarmente importante fu il banchetto con venti portate del 29 gennaio; ad esso seguí una rappresentazione allegorica in parte recitata e in parte danzata della quale resta un'accurata descrizione di Sabadino degli Arienti che vi assistette dalla tribuna nella quale erano collocati i suonatori (14).

Lo spettacolo è articolato in dieci sezioni: sette costituite da balletti, tre da azioni recitate in versi. La prima sezione è una danza quasi solistica con accentuati caratteri di virtuosismo:

Receputi che ebbe la sponsa li cari presenti e doni, subito incominciò sonare uno tamburino e zufoli che era dolce armonia sentire, al quale sono una fiorentina fançuleta de anni sei cum uno omo incominciò dançare cum tanta legiadria e dextreça e acti e salti col suono misurati, che è cosa incredibile a chi non l'avesse veduta. Tuti li molti astanti cum grande atenzione se volseno a lei como cosa miracolosa dicendo: «come può essere che in sì picola etate sia tanta virtute?», che io ancora quando me ne ricordo stupisco (15).

La seconda sezione è pure affidata alla danza con la funzione di introdurre gli elementi della scenografia:

Dançata che ebbe questa fançuleta, subito al suono de le tube in

11) W. Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Tutzing 1969, I, pp. 33-38, II, pp. 34-37.
12) Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 9346. Trascrizione: Th. Gerold, *Le manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle*, Strasbourg 1921, p. 56.
13) G. Cazzola, *«Bentivoli machinatores». Aspetti politici e momenti teatrali di una festa quattrocentesca bolognese*, «Biblioteca teatrale» 23/24, 1979, pp. 14-38.
14) G. Zannoni, *Una rappresentazione allegorica in Bologna nel 148)*, «Atti della Reale Accademia dei Lincei», CCLXXXVIII, serie IV, Rendiconti, VII/2, 1891, pp. 414-427.
15) Parma Biblioteca palatina, parmense 1294, c. 37v.

la sala aparve uno omo peloso come silvano cum irsuta barba e lunga e capilli orrendi cum uno tronco in mano, cum lo quale facendo far largo a la gente fu portata artificiosamente una torre de legno bene intesa ballando che non se vedea da chi fusse portata ... Posata la torre, sença indusia venne uno palazo ballando, che proprio parea venisse, non vedendosi ch'el portasse... Di poi similmente ne venne una montagna de bosco circundata, nel cui corpo era a modo di spelonca, dove Diana cum octo hymphe dimorava, e danzando andò a diposare quasi a lato la torre... Di poi venne uno saxo ancora danzando...

La terza sezione consiste in una azione recitata, mentre la quarta a la quinta sono ancora balletti:

sença indusia sei cantori posti sopra il pogiolo, dove io era, cominciarono cantare suavemente una danza, che se chiamava la cacia, *e non sì presto si sentì la voce del canto che Diana cum le sue hymhe vestite di seta e cum legiadri veli e cum archi faretre e dardi e cornitti al collo da chiamare li cani a la caccia, uscirono de la nemorosa montagna danzando la voce de' cantori molto prestantemente...*

Danzata questa caza, al suono de instrumenti incominciarono a dançare una bassadanza, e non sì presto quella incominciato ebbeno, che dal palazo uscì Cupido bindato, conciochè proprio nudo parea cum due ale d'oro e dardi, e cum passi tardi e lenti nel cerchi del nymphe ocultamente se mise... (17).

Dapprima dunque una azione coreografica di Diana con le sue compagne mentre i cantori eseguono una canzone italiana, poi una «bassadanza» (verosimilmente alla fila, dato l'accenno al «cerchio de le nymphe») eseguita al suono degli strumenti. Segue ancora una sezione di azione recitata e quindi un altro ballo:

uscì fuori Junone cum dui gentili gioveni... e dançarono egregiamente una dança chiamata Vivo licta... (18).

Poi Cupido recita un monologo introducendo le due sezioni conclusive ancora affidate alla danza:

usirono li quatro imperatori cum le loro dame e al canto di cantori

16) *Ibid.*, cc. 38r-38v.
17) *Ibid.*, cc. 39v-40r.
18) *Ibid.*, cc. 42v-43r.

danzarono legiadramente una danza che se chiamava Travasa mondo *danzando suso e giuso incontro l'uno a l'altro...*

al suono de uno tamburino e altri dulci instrumenti uscì una giovene gentilmente vestita de abito vago cum uno fiore in mano e una pomarança danzando a la moresca. Drieto a lei venne octo cum facie nere, chiome bianche e vestimente moresche de candida tela, de stelle de auro adorne a avevano a le gambe cerchii de bellissimi sonagli e ballarono a la moresca cum tanta legiadria intorno a la gentil giovene quanto sia possibile a dire. Di poi svigliati da più gagliardo suono de l'instrumenti, danzarono facendo acti e gesti misurati e a tempo de tanta agilità e destreça quanto per corpo umano credo se potesse fare, che certo faceano per maraviglia signar altrui (19).

Dapprima dunque un ballo basato su un pezzo vocale eseguito dai cantori (il titolo riportato è probabilmente lo storpiamento di una canzone francese), e poi, al suono degli strumenti, una «moresca», termine che qui allude ad una danza con marcate caratteristiche esotiche e virtuosistiche.

Dei pezzi musicali eseguiti nello spettacolo bolognese almeno due possono essere identificati con composizioni tuttora conservate. La caccia della quarta sezione dovrebbe essere *A la caza* o *Jamo a la caza*, composizione a quattro voci assai diffusa nelle fonti dell'epoca (20), su un testo che descrive appunto una scena di caccia; sarebbe stata usata come inserto musicale anche nella fiorentina *Rappresentazioni di Santa Margherita* (21) e forse ancora in altre occasioni teatrali (22). *Vivo lieta* della sezione settima dovrebbe essere il pezzo, pure a quattro voci, che in un codice del tempo porta il titolo *Vive lieto* (23), pur recando un testo laudistico con il quale compare anche in altra fonte coeva (24).

19) *Ibid.*, cc. 43v-44r.
20) K. Jeppesen, *La frottola*, II, Kobenhavn 1969, pp. 208 e 227.
21) W. Osthoff, op. cit., I, pp. 39-73, II, pp. 45-54.
22) N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino 1975, pp. 60-64.
23) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, panciatichi 27, cc. 14v-15r. Sul medesimo incipit cfr. anche C. Gallico, *Un libro di poesia per musiche dell'epoca di Isabella d'Este*, Mantova 1961, pp. 105-106.
24) Cape Town, South African Public Library, Grey Collection 3 b 12, cc. 78v-79r. Trascrizione: G. Cattin, *Italian Laude and Latina* Unica *from the MS vCape Town*, Stuttgart 1977, pp.