



La Letteratura
La Rappresentazione
La Musica

al tempo e nei luoghi di

GIORGIONE

a cura di
MICHELANGELO MURARO



JOUVENCE

ISBN 88-7801-085-5
© 1987 Società Editoriale JUVENCE a r.l.
00191 Roma - Via Castelfranco Veneto, 86 - Tel. 06/32.87.209

Andrea Zanzotto
Per Giorgione

pag. 7

LA LETTERATURA AL TEMPO E NEI LUOGHI DI
GIORGIONE

» 9

Carlo Dionisotti

Letteratura di corte nel Veneto

» 11

Manlio Pastore Stocchi

G.B. Abioso e l'Umanesimo astrologico a Treviso

» 17

Cesare Vasoli

Filosofia e scienza all'Università di Padova e nel Veneto

» 39

Armando Balduino

Un poeta umanista (G.A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea

» 59

Ivano Paccagnella

Letteratura nel Veneto fra Quattro e Cinquecento: monolinguismo, dialetto, sperimentalismo

» 77

Marisa Milani

Aspetti tradizionali del rito matrimoniale

» 101

Serenella Baggio

«Ut musica pictura»: note in margine a un libro di Bonicatti

» 111 x

LA RAPPRESENTAZIONE AL TEMPO E NEI LUOGHI DI
GIORGIONE

» 117

Tavole fuori testo

» 119

Michelangelo Muraro

Rappresentazione del Sogno di Poliphilo

» 121

Elena Povoledo

Accademie feste e spettacoli alla corte di Caterina Cornaro

» 133

Giovanni Morelli

Gli «arbundeï» di Francesco Colonna (le «arie» di Poliphilo)

» 163

<i>Maurizio Calvesi</i>	
La rappresentazione della romanità nel Poliphilo	pag. 177
<i>François Secret</i>	
«Apparizione, sogno, realtà» ou de quelques curiosités ésotériques au temps de Giorgione	» 185
<i>Ludovico Zorzi</i>	
Ruzzante ad Asolo: aristocratici e popolo	» 197
<i>Salvatore Settis</i>	
Giorgione fra cultura ecclesiastica e cultura profana	» 207
<i>Galienne Francastel</i>	
Le concert champêtre du Louvre et les espaces signifiants	» 215
LA MUSICA AI TEMPI E NEI LUOGHI DI GIOR- GIONE	» 223
Tavole fuori testo	» 225
<i>Nino Pirrotta</i>	
Dalla musica di tradizione non scritta al madrigale: spigo- latura e postille	» 227
<i>Claudio Gallico</i>	
Nell'officina di Ottaviano Petrucci: considerazioni sulla stampa musicale	» 233
<i>Alberto Gallo</i>	
La «chorea o vero ballo» dell'Hypnerotomachia Poliphili	» 239
<i>Giulio Cattin</i>	
La lauda in ambiente veneto e le composizioni di Pietro Edo	» 245
<i>Agostino Ziino</i>	
La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca	» 259
<i>Pierluigi Petrobelli</i>	
Il musicista nella società veneta al tempo di Giorgione	» 273
<i>Iain Fenlon</i>	
Context and Chronology of the Early Florentine Madrigal	» 281
<i>Frederick Hammond</i>	
Musica e spettacolo	» 295

LA «CHOREA O VERO BALLO» DELL'HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI

L'opera di Francesco Colonna¹, di cui si è molto parlato in questa sede sotto il profilo della storia letteraria e artistica, presenta diversi motivi di interesse anche dal punto di vista musicologico. Tralascio qui l'esame della terminologia musicale la quale ben si collega all'attenzione spesso mostrata dagli umanisti veneti al recupero della cultura musicale antica². Tralascio anche i problemi posti dagli episodi musicali con descrizioni e con raffigurazioni di strumenti³. Mi limiterò a prendere in considerazione le scene di danza. E neppure tutte, che sono numerose e di vario genere, ma solo una, la quale offre l'occasione di precisi collegamenti con la pratica musicale del tempo.

Siamo nella reggia in cui Polifilo è stato accolto. Uno splendido banchetto è allestito in suo onore. All'arrivo di ogni portata «fanciulle tubante di tube ductrice... et insieme le tibicine immediatamente inchoavano a sonare» e durante la mensa «le cantatrice dolcissimamente cantavano». Al termine del convito, come momento conclusivo della festa, cui seguirà il racconto di Polifilo, la regina dispone che abbia luogo uno spettacolo: «ordine de subito una inusitata chorea o vero ballo». La precisazione «chorea o vero ballo» è significativa, giacché se chorea è il termine latino generico che il Colonna usa anche in altri passi dell'opera, ballo è usato solo in questa circostanza, verosimilmente con la consapevolezza di adoperare un termine cui i trattatisti di danza contemporanei, da Domenico da Piacenza⁴ ad Antonio Cornazano⁵ a Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio⁶ attribuivano un significato tecnico specifico. I balli o «ballitti» sono, secondo la definizione del Cornazano:

una compositione di diverse misure che po' contegnire in sé gli nove movimenti corporei naturali, ordinato ciascuno con qualche fondamento di proposito...

Si tratta cioè di una composizione musicale e coreografica nella quale i vari movimenti si susseguono secondo un'idea programmatica di tipo rappresentativo o almeno comunicativo, talvolta anche indicata nel titolo. Quello dell'*Hypnerotomachia* è appunto un ballo in questo senso, giacché i movimenti di danza degli esecutori sono finalizzati alla rappresentazione di una partita di scacchi⁷:

uno spectando ioco... che etiam fue una praestante chorea o vero ballo...

elegante combinazione di due allora prediletti passatempi cortesi⁸, talvolta anche in altro modo accostati⁹. Il domenicano Francesco Colonna aveva nell'ambito del suo stesso ordine un celebre esempio di utilizzazione letteraria del gioco degli scacchi, il *Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium super ludo scaccorum* del predicatore Giacomo da Cessole, testo ancora diffusissimo nel Quattrocento, anche volgarizzato e poi stampato verso la fine del secolo¹⁰.

Il ballo dell'*Hypnerotomachia* è eseguito da trentadue danzatrici suddivise in due gruppi: sedici vestite d'oro e sedici vestite d'argento, che agiscono su un pavimento ripartito in quadrati regolari. Questa configurazione del suolo costituisce ad un tempo la scacchiera del gioco e una perfetta realizzazione del «partir di terreno» dei trattati di danza. Il partir di terreno era infatti uno dei sei elementi costitutivi del danzare (gli altri erano: memoria, misura, maniera, aere, movimento corporeo) e consisteva, secondo la definizione di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio, nel

considerare il luogo e la stanza dove si balla e quella nel suo intelletto ben partire e misurare...

Evidentemente nella scena immaginata dal Colonna la partizione è già materialmente predisposta. La descrizione del ballo si articola poi (a parte, forse, qualche reminiscenza classica¹¹) in maniera sostanzialmente analoga alle coreografie contenute nei contemporanei trattati di danza italiani¹², dato che in Italia, diversamente dagli altri paesi europei, le coreografie consistevano appunto in descrizioni verbali dei movimenti che gli esecutori dovevano realizzare¹³. Ecco, ad esempio, le due prime sequenze del ballo (e due prime mosse del gioco) corrispondenti, come avveniva normalmente nei balli del tempo, alla esposizione e riesposizione del motivo musicale:

Al mensurato tempo del sono, sopra gli quadrati sui, secondo che imperitava il re, se movevano le corigiane et delphine petauriste; cum decentissime revolutione, el re honorando et la regina, salivano sopra l'altro quadrato, facta una praestante continentia. Il re dell'argento, ricominciato il sono da capo, commesse a quella che dinanti alla regina stava che ad rimpecto di quella se ponesse. Questa, cum quegli medesimi venerandi gesti procedente, fece la sua continentia et stete.

Più avanti si parla di «mensurate circulatione, riverentie et pause et moderate continentie» e in altra occasione di «repente et torculario salto»¹⁴. È chiaro qui l'uso della terminologia tecnica precisa per designare alcuni di quelli che i trattati di danza del tempo definivano i nove «movimenti naturali» del corpo: «sempio, doppio, ripresa, continentia, reverentia, meza volta, volta tonda, movimento, salto».

Ma i riscontri con la trattatistica contemporanea vanno molto al di là delle suggestioni terminologiche e riguardano l'ideazione della struttura stessa di questa scena di ballo.

L'innovazione dei maestri italiani del tempo, su cui si fonderà tutta la danza moderna, era stata quella di stabilire un rapporto preciso tra le durate dei movimenti corporei e le durate del tempo musicale; così, ad esempio, dei movimenti naturali citati nell'*Hypnerotomachia* la continentia e il salto andavano eseguiti, secondo l'insegnamento di Domenico confermato dal Cornazano, nell'ambito di mezza misura, la reverentia nell'ambito di una misura intera. Ora il Colonna, con quello scrupolo di precisione che caratterizza tutte le sue descrizioni, istituisce un rapporto analogo tra le mosse del gioco degli scacchi e la musica su cui vengono eseguite; così, ad esempio, i differenti spostamenti delle pedine, degli alfieri, dei cavalli, delle torri avvengono nell'ambito di una misura musicale:

La «chorea o vero ballo» dell'«Hypnerotomachia...»

Si il sono conteniva uno tempo, quelle uniforme octo consumavano quel tempo in traslatarse in altro quadrato... Uno secretario et uno equite in uno tempo tre quadrati transivano... Gli custodi dell'arce molti quadri rectamente valevano et licentemente trapassare, diqué, in uno tempo, potevano discorrere tre, quatro o cinque quadrati, servando la mensura et festinante il grado...

In tal modo l'autore costruisce un meccanismo immaginario perfettamente funzionante in cui i due sistemi, quello della danza e quello del gioco degli scacchi, agiscono contemporaneamente avendo come termine comune di riferimento la durata della misura musicale.

Il ballo-gioco si articola in tre sezioni-partite di cui la seconda e la terza presentano una variante dal punto di vista musicale o coreografico. La seconda volta infatti l'esecuzione è più veloce rispetto alla prima:

le sonatrice stringendo la mensura del tempo, cusì gli movimenti et gesti degli lusorii corigianti più solcitamente se movevano...

E la terza volta il movimento è reso ancora più rapido:

Nella tertia chorea... più ancora gli musici strinxeron la mensura del tempo...

Anche questo espediente della progressiva accelerazione trova riscontro nella trattatistica contemporanea. Secondo l'insegnamento di Domenico infatti, i balli potevano utilizzare misure musicali di differente durata che il teorico elenca appunto in ordine decrescente:

la prima la quale è più larga de le altre se chiama bassadanza de mazor imperfecto, la seconda mexura se chiama quadernaria de menor imperfecto la quale per distantia de tempo è più stretta de la bassadanza uno sesto, la terza mexura se chiama per nome saltarello de mazor perfecto... e questa mexura per distantia de tempo è più stretta de la quadernaria uno altro sexto...

È possibile dunque che il Colonna avesse immaginato le tre sezioni del ballo proprio come eseguite nelle tre diverse misure progressivamente più rapide rispettivamente di bassadanza, quadernaria e saltarello¹⁵.

La descrizione termina con un accenno all'effetto che il ballo esercita sui presenti:

la mensuratione delle docte et praestante musice... incitante non meno ancora ad tali movimenti tutti gli astanti per la convenientia della consona harmonia cum l'alma...

E anche questa idea che la musica per la sua conformità con l'interiorità dell'uomo spinga naturalmente l'ascoltatore a compiere movimenti compare nella trattatistica del tempo. Secondo Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio:

quando hanno perfettamente la sua compositione consonante e bene accordata colle debite e natural sue misure fanno agli

ascoltanti commuovere tutti i sensi in suavissima dolcezza per modo che spesse volte... sono da essa dolcezza e melodia costretti a fare colla persona alcuni movimenti dimostrativi di fuori significando quello che dentro sentono e non è a farne meraviglia per la ragione che non è altro che le quattro virtù principali in quello tanto concordante e conforme ai nostri naturali sentimenti che commuovono e tirano a sé i spiriti come amici naturali e a sé conformi.

I collegamenti sono talmente numerosi, precisi e coerenti che una dipendenza di questa scena dell'*Hypnerotomachia* dalla contemporanea trattatistica sulla danza appare estremamente probabile. In effetti qualunque sia stata l'epoca di composizione del romanzo, da Treviso 1467 come è datata la prima parte dell'opera a Venezia 1499 data della stampa, l'autore ebbe certamente la possibilità di conoscere la teoria dei maestri italiani. Infatti la più antica redazione anonima dell'insegnamento di Domenico da Piacenza dovrebbe risalire al 1455; del trattato di Antonio Cornazano, che pure riporta l'insegnamento di Domenico, la prima versione, perduta, risale al 1455 e la seconda versione, conservata, al 1465; la prima redazione del trattato di Guglielmo Ebreo è datata 1463 e la seconda redazione, sotto il nome di Giovanni Ambrosio, dovrebbe essere del 1475¹⁶. D'altra parte anche la pratica dei balli e il loro uso nelle feste doveva essere ben noto nell'ambiente veneto almeno sin dalla metà del secolo. Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio narra nell'autobiografia artistica di essere stato «a Venezia quando venne lo Imperadore», cioè per una delle visite di Federico III, nel 1452 o nel 1469; in quella occasione:

*la Signoria fece danzare una sera et io ordenai una dignissima festa de una liverea de mascare con balli novi...*¹⁷

Un cronista locale conferma:

*La Signoria volse far una bella festa a Palazzo... la festa fu magnifica et anco l'Imperatore e l'Imperatrice danzarono...*¹⁸

Se i collegamenti qui ipotizzati sono esatti¹⁹, da un lato possono recare un minimo contributo alla conoscenza delle fonti dell'*Hypnerotomachia* e dall'altro possono ulteriormente chiarire come teoria e pratica del ballo, lungi dal costituire nel Quattrocento un fenomeno confinato nell'ambito degli specialisti e dei praticanti, abbiano invece esercitato la loro influenza sui più diversi aspetti della cultura contemporanea²⁰.

NOTE

- (1) Le citazioni sono tratte da FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, Padova 1963, pp. 99-100 e 111-113.
- (2) Cfr. F.A. GALLO, *La trattatistica musicale*, in «Storia della cultura veneta», 3/III, Vicenza 1981, pp. 310-314.
- (3) A questo proposito sono degne di nota, tra l'altro, alcune discordanze tra testo e illustrazioni, da aggiungere a quelle elencate da L. DONATI, *Studio esegetico sul Polifilo*, «La Bibliofilia», LII, 1950, pp. 128-162.
- (4) Citato dal manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972. Inservibile la trascrizione datane da D. BIANCHI, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, «La Bibliofilia», LXV, 1963, pp. 109-149.
- (5) Citato dal manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203. Cfr. C. MAZZI, *Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano*, «La Bibliofilia», XVII, 1915, pp. 1-30.
- (6) Citato dai manoscritti Paris, Bibliothèque Nationale, F.ital. 973 e 476. Su fonti più tardive e scorrette sono basate le edizioni fornite da F. ZAMBRINI, *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo pesarese*, Bologna 1873 e G. MESSORI RONCAGLIA, *Della virtute et arte del danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti*, Modena 1885.
- (7) Per la posizione del Colonna nella letteratura sugli scacchi cfr. H.J.R. MURRAY, *A History of Chess*, Oxford 1913, p. 748.
- (8) Alla corte estense, per esempio, ci si divertiva, secondo una testimonianza contemporanea, «chi ludendo a scachi et chi danzando al suono de tympano e zuffuli»; cfr. W.L. GUNDESHHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The «De triumphis religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève 1972, p. 71.
- (9) Una scacchiera d'avorio del XV secolo, per esempio, ha incise nel bordo scene di vita cortese, una delle quali raffigura una danza; l'opera è riprodotta da E. GERSPACH, *La collection Carrand au Musée national de Florence*, «Les arts», XXXII, agosto 1904, p. 30.
- (10) Per tutte le indicazioni biografiche e bibliografiche cfr. TH. KAEPEL, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, II, Roma 1975, pp. 311-318.
- (11) Un modello potrebbe essere stato lo spettacolo danzato descritto da APULEIO, *Met.*, X, 29-34.
- (12) Salva, ovviamente, la differenza dello stile letterario tra il Colonna e i maestri di ballo. Nel medesimo rapporto si troveranno più tardi una descrizione di danza del Marino e il trattato di ballo del Negri; cfr. C. COLOMBO, *La danza nel Seicento*, Bellinzona 1961, pp. 7-18.
- (13) Cfr. I. BRAINARD KAHRSTEDT, *Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, dissertazione, Göttingen 1956.
- (14) In altre descrizioni di danze dell'*Hypnerotomachia* compaiono i termini «continentie» (p. 220) e «continentia» e «salto» (p. 350).
- (15) Secondo l'insegnamento di Domenico esiste anche una quarta misura ancor più ridotta, la piva. Ma è comprensibile che il Colonna non ne tenga conto, giacchè la piva, come osserva il Cornazano: «hoggidì per gli ingegni assuttigliati in più fiorite cose, è abiecta e vilipesa da persone magnifice e da bon dançatori».
- (16) Per tutte le indicazioni bibliografiche cfr. F.A. GALLO, *Il «ballare lombardo» (circa 1435-1475). I balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e Guglielmo da Pesaro*, «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 61-84.
- (17) Paris, Bibliothèque Nationale, F. ital. 476, c. 69r.

(18) Cfr. T. Toderini, *Cerimoniali e feste in occasione di avvenimenti e passaggi nelli stati della Repubblica Veneta di duchi, arciduchi ed imperatori dell'augustissima casa d'Austria dall'anno 1361 al 1797*, Venezia 1857, pp. 9-11. Ringrazio Elena Povoledo per la cortese segnalazione.

(19) E tali rimarrebbero anche se si accettasse l'ipotesi di Maurizio Calvesi, le cui argomentazioni sono state raccolte in *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980, il quale vorrebbe identificare l'autore dell'*Hypnerotomachia* con un Francesco Colonna principe romano; cfr. G. Pozzi, *Scienza antiquaria e letteratura. Il Feliciano. Il Colonna*, in *Storia della cultura veneta*, 3/I, Vicenza 1980, pp. 477-498.

Un ballo di Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio è intitolato «Colonnese» in quanto sarebbe stato «facto per madonna Sveva di casa Colonna»; cfr. C. Mazzi, *Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli*, «La Bibliografia», XVI, 1914-1915, p. 207.

(20) L'influenza sulla pittura contemporanea è stata prospettata da M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, pp. 11-12, ed è stata successivamente ribadita dal medesimo M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, pp. 77-81 (traduz. ital. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 78-81).