

FRANCESCA BORTOLETTI

Danza poesia e musica in fabula
Bologna 1487 – nozze Bentivoglio-d’Este*

A partire dalla metà del XV secolo nasce, come ormai noto, nell’area italiana una tradizione teorica della danza, accompagnata da un’opera di trascrizione di balli, coreografie e notazioni musicali. Sono dati alla scrittura e codificati passi e danze propri di un repertorio coreutico, in parte assimilato dalle consuetudini festive cortigiane e cittadine, in parte aperto a nuove sperimentazioni e rielaborazioni. Questa tradizione, costituita essenzialmente da 10 manoscritti e da alcuni frammenti e legata all’attività teorico e pratica dei maestri di danza, Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo, e dell’umanista Antonio Cornazano, si presenta un materiale documentario insostituibile per gli storici della danza di questo periodo¹. Si tratta di testi in cui troviamo enumerate le leggi che regolavano l’arte coreutica, descritte le danze, definiti uno o più stili, stabilite le norme che ordinavano la creazione di nuove coreografie e, in alcuni casi, trascritte le musiche. Si tratta, cioè, di testi sui quali si stava codificando quell’impianto teorico che la critica specialistica ha oggi definito con il termine di *stile italiano* quattrocentesco della danza.

Ma l’operato teorico dei maestri non sempre rispondeva perfettamente a quello che altre tipologie di fonti ci documentano sulla prassi esecutiva di danze e balli nelle occasioni festive cortigiane e cittadine. Interrogando, per esempio, in modo parallelo, l’eterogenea produzione cronachistica e diaristica, i numerosi documenti di storici ducali, i rapporti ufficiali degli ambasciatori o le corrispondenze di dame e principi, emergono alcune differenze fra ciò che i maestri trascrivevano nei loro trattati e ciò che caratterizzava i momenti coreutici delle feste e dei banchetti. Un primo dato esemplificativo, e notorio, di tale contrasto sta nell’assenza di riferimenti, nei tre trattati, a generi di danze come le moresche o le mascherate, che sappiamo, invece, essere sicuramente, e diffusamente, eseguite in ambito cortese, come riportano e, talvolta, descrivono i cronisti, gli ambasciatori e gli storici del tempo².

L’eloquente parzialità delle trattazioni dei maestri-coreografi evidenzia, dunque, la necessità di ricorrere ad altre fonti d’informazione, che in modo diretto o indiretto, approfondito o sfuggente, fanno riferimento alla danza. Una lettura dell’eterogeneo materiale documentario consente, infatti, di relazionare, in primo luogo, l’evento festivo con la vita storica della città cui appartiene; quindi

* Un primo studio sulla *fabula* rappresentata per la festa bolognese del 1487 è pubblicato in BORTOLETTI (2002).

¹ Per una dettagliata e completa rassegna sui trattati di danza e altri testi teorici cf. SPARTI (1996, 259). Una descrizione dei manoscritti è anche presente in BORTOLETTI (2007).

² Solo nell’autobiografia artistica di Guglielmo Ebreo si fa riferimento a «moresche e liveree de mascare», che il maestro dice aver allestito in occasione di feste.

di esaminare le presenze di soggetti, tecniche, modelli, forme e strumenti espressivi che lo compongono; di osservare i diversi livelli di percezione ed interpretazione dell'evento nella sua interezza; e – nel caso specifico degli studi sulla danza – di riconoscere i termini in cui si articola la presenza della danza all'interno della singola realtà spettacolare. È certamente vero che in molti casi i documenti cronachistici sono avari di notizie sulla danza, limitandosi ad espressioni generiche o a ricordare semplicemente che si era ballato, senza descrivere o, comunque, indicare le danze che ebbero luogo. Tuttavia in alcuni casi, sia pur sporadici, la generosità nella scrittura di alcuni cronisti offre ricche note sui differenti momenti performativi e preziose annotazioni di spettacolo, sulle danze, coreografie e, talvolta, musiche³.

È questo il caso dei festeggiamenti bolognesi per le nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este, organizzati a partire dal 28 gennaio al 1 febbraio del 1487, sovente ricordati per la ricchezza d'informazioni e dati documentari sia in merito alla materia bentivolesca e alla storia della città di Bologna, che in materia di spettacolo, e che conservano non poche di quelle rare annotazioni intorno all'arte coreutica d'occasione conviviale. Si tratta di un evento molto importante per Bologna e il suo signore, Giovanni II, perché risolutivo, da un lato, della pressione dello stato estense sui territori bolognesi e occasione, dall'altro, per la corte bentivolesca di imporsi all'attenzione locale e nazionale come vera e propria Signoria, capace di organizzare spettacoli e intrattenimenti alla stessa stregua delle principali corti italiane.

La vicenda del breve governo dei Bentivoglio a Bologna si presenta, per molti aspetti, atipica rispetto al contesto peninsulare. La progressiva trasformazione da Comune a Signoria, distinguibile negli altri centri italiani sul piano pratico e istituzionale, non ebbe, infatti, nella città emiliana il riconoscimento ufficiale delle autorità politiche interne, rimanendo nominalmente sempre sotto il dominio dello Stato della Chiesa. Tuttavia i fasti della famiglia Bentivoglio e la politica culturale attuata per sessant'anni, dall'ascesa di Sante (1446) al governo di Giovanni II, condizionarono profondamente la vita civica, sociale e culturale bolognese. La felice posizione geografica di Bologna permise ai Signori Bentivoglio di stabilire, nel giro di mezzo secolo e attraverso una concreta politica matrimoniale, stretti rapporti di amicizia e protezione con i vicini Sforza di Milano e i Medici di Firenze e di intensificare i rapporti con Venezia e con i signorotti di Romagna, rafforzando nel contempo i legami con il papato. La politica d'equilibrio intrapresa da Sante e

³ Due esempi noti. L'anonima narrazione in versi su una festa fiorentina del 1459, organizzata per festeggiare l'arrivo di Galeazzo Maria Sforza: è un componimento ricco di particolari sulla danza che testimonia la diffusione del repertorio dei trattati quattrocenteschi anche in ambito fiorentino. Firenze, Bibl. Nazionale, cod. magliabechiano VII 1121, cc. 66^v-69^v. *Relazione in versi delle feste fatte in Firenze nel 1459*. Cf. ROSSI (1895). E i *Diarii* del Sanudo: in cui non mancano riferimenti precisi a nomi di danze o più generiche espressioni riferite all'azione del ballare, che lasciano, comunque, trasparire la diffusione del repertorio coreutico, proveniente dall'ambiente milanese, anche nei territori della Serenissima. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, cod. marc. It. cl. VII 228-86 (= 9215-73) Sanudo. *Diarii*. Cf. FULIN et al. (1879-1903).

consolidata nelle relazioni da Giovanni, contribuì senz'altro a una, sia pur lenta, trasformazione della città di Bologna da centro medievale di vecchie torri gentilizie e feudali, ancora arroccato sulle gloriose istituzioni di Comune e Università, a centro cittadino aperto a nuove logiche di riorganizzazione edilizia dello spazio urbano e ad un nuovo ruolo negli equilibri interni ed 'esteri'⁴.

L'azione politica di Giovanni II e i legami di parentela con le più prestigiose famiglie limitrofe diedero sovente luogo a multiformi situazioni di spettacolo, che raramente sono state oggetto di ricerche approfondite e specialistiche, nonostante la ricchezza del materiale cronachistico e documentario che, come nel caso della festa nuziale Bentivoglio-d'Este, risulta reperibile⁵.

All'avvenimento bolognese dell'87, collocato storicamente entro quella congiuntura di situazioni ed eventi favorevoli alla politica cittadina, resero, dunque, omaggio numerosi cronisti e umanisti legati alla corte dei Bentivoglio e letterati forestieri, offrendo il loro resoconto sulla festa, in tutta la sua complessità di relazioni, ricorrenze ed equilibri municipali ed extra-municipali, e sulla convergenza delle numerose tipologie di spettacolo proprie dei cerimoniali nuziali dell'epoca: dalla richiesta di matrimonio da parte dello sposo, al viaggio per andare a prendere la sposa nella sua città d'origine; all'entrata trionfale del corteo, la consegna dei doni, le esibizioni oratorie e, dopo il rito religioso, i festeggiamenti, sia quelli pubblici, all'aperto – con il gioco della palla «a soggetto», il torneo del guanto, la giostra e i fuochi artificiali –, che quelli privati, a palazzo – con il lussuoso banchetto nuziale, con musica, poesia, danza e la rappresentazione allegorica.

La danza è, in queste nozze, presente e documentata quale gioco, mostra della grazia dell'uomo e della donna di corte, ma anche quale intrattenimento e componente essenziale della *fabula* allegorica. Un ruolo centrale è infatti assunto dalla danza nella rappresentazione che, il 29 gennaio, seconda giornata festiva, a termine del lussuoso banchetto e dopo la consegna dei doni alla sposa, intrattenne gli invitati nella sala grande del Palazzo.

Senza dubbio l'*Hymeneo* di Giovanni Sabadino degli Arienti, una narrazione di prosa e versi in volgare, è il documento più interessante sulla festa per la ricchezza di particolari sul succedersi degli eventi spettacolari e in specie sulla *fabula*. Dell'*Hymeneo* è conservata una copia manoscritta alla Biblioteca Palatina di Parma, offerta dall'affermato letterato dell'*entourage* bentivolesco al proprio principe Giovanni⁶. Ma di recente la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna,

⁴ Sui Bentivoglio e l'ambiente culturale bolognese si vedano le monografie di ADY (1937) e di LONGHI (1956); gli studi di RAIMONDI (1972; 1987²). Si veda anche il volume curato da BASILE (1984).

⁵ Nel ventennio tra il 1470 e il 1490 le feste patronali segnano a Bologna una tappa alquanto significativa nell'evoluzione più generale del costume e della cultura della festa: dai festeggiamenti per il matrimonio tra Giovanni II e Ginevra Sforza alle nozze Pepoli-Rangoni del 1475, in cui fu rappresentata la *Fabula di Cephalo e Procris*; al grandioso torneo voluto da Giovanni II nel 1470 registrato da Giovanni Sabadino degli Arienti e alle gaudenti riunioni del conte Galeazzo Pepoli nella villa suburbana di S. Michele.

⁶ SABADINO DEGLI ARIENTI (1487). La relazione manoscritta dell'Arienti è suddivisa in 35 paragrafi, dei quali 3 (dal XV al XVIII paragrafo) sono interessati a descrivere la giornata del 29 gennaio, a partire dal lussuoso pranzo, dall'elenco dei doni fino alla rappresentazione allegorica. Il manoscritto fu studiato, sul finire dell'Ottocento, da

con la collaborazione della Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'Istituto regionale Emilia Romagna, ha acquisito un nuovo manoscritto miniato, interamente autografo dell'Arienti novelliere, con il titolo – com'era d'uso – latino di *Hymeneus Bentivolus*⁷: una nuova copia della narrazione delle nozze, che il Sabadino aveva, forse, realizzato per qualcuno degli esponenti del ramo secondario della famiglia bentivola, e che ripercorre in maniera sostanzialmente fedele al codice palatino e con la stessa ricchezza di dettagli in 'materia di spettacolo' le giornate di festa e la rappresentazione allegorica a Palazzo⁸.

Più sintetica si presenta, invece, la testimonianza che dell'evento performativo e dei dettagli scenici offrono le altre narrazioni e poemetti cronistici: le *Nuptiae Bentivolorum*, redazione ufficiale, scritta in latino, commissionata a Filippo Beroaldo dallo stesso Giovanni Bentivoglio, al fine di diffondere l'immagine regale della corte bentivolesca tra i principi italiani⁹; l'*Ephitalamium* del notaio e letterato Angelo Michele Salimbeni, scritto in versi in volgare e dedicato, questa volta, a Lorenzo il Magnifico¹⁰; il *Carmen nuptiale*, anch'esso in versi, ma in latino, con il quale Naldo Naldi, umanista vicino alla cerchia ficiniana, rievoca a distanza di qualche mese le nozze Bentivoglio-d'Este¹¹; e, infine, una *Narratione*, anonima, in lingua volgare, cui finora nessuna fonte storica o letteraria sembra fare menzione¹².

ZANNONI (1891), che trascrisse alcune parti della cronaca e dei versi recitati diligentemente riportati dal Sabadino. Cf. anche GALLO (1983).

⁷ Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio. Assieme alla narrazione nuziale del Sabadino la Biblioteca ha acquisito un altro codice miniato che l'umanista bolognese compose nell'ottobre del 1501. Si tratta di una preziosa operetta, una 'visione allegorica', in volgare, dal titolo latino *Quoloquium ad Ferrarariam urbem splendidissimam pro coniugio inclytissimae Lucretiae Borziae in Alfonso primogenitium Ducalem Estensem Illustrissimum*, con la quale l'Arienti rende omaggio a Lucrezia Borgia in occasione del suo passaggio a Bologna nel corso del viaggio alla volta di Ferrara per la celebrazione delle sue nozze con Alfonso d'Este.

⁸ Una breve descrizione del 'nuovo' codice dell'Arienti è stata pubblica da BACCHELLI (2004). Sono qui ripercorse alcune tappe della 'peregrinazione' del manoscritto, dalla biblioteca – sul finire del Cinquecento – del giurista bolognese Annibale Monterenzi, alla collezione parigina – alla fine dell'Ottocento – di Eugène Piot quindi, alla grande raccolta di Sir Horace Landau, per poi finire – negli anni Sessanta del secolo scorso – nelle mani di R.H. Radasch di New York ancora in un catalogo del 1979 della ditta Laurenzi Witten Rare Books di Southport (Connecticut).

⁹ BEROALDO (1500). L'unica copia, al momento nota, è conservata a Bologna nella Bibl. Comunale dell'Archiginnasio (segn. 16.Q.IV.37). Su quest'opera cf. FAZION (1984). Sul Beroaldo si vedano sempre i saggi su Bologna di RAIMONDI riproposti in *Politica e Commedia* (1972) e il saggio di GARIN (1961).

¹⁰ SALIMBENI (1487). Una copia del volumetto si trova nella Bibl. Universitaria di Bologna (segn. A.V.B.X. 693) e un'altra alla Bibl. Comunale dell'Archiginnasio (cod. 16.Q.IV bis 8). Scritta nel metro dell'ottava rima, la cronaca del Salimbeni presenta il carattere di narrazione epica infarcita di abbondanti figure mitologiche, con le quali il cronista diede sfoggio della sua cultura classicista.

¹¹ NALDI (1487). Una copia della stampa è conservata a Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio (segn. 16.E.VI.30). Il poeta fiorentino rievoca a distanza di alcuni mesi i festeggiamenti nuziali, offrendo numerosi dettagli informativi che, sovente, differiscono dalle memorie dei cronisti bolognesi.

¹² *Narratione* (1487). Un primo riferimento a questo documento inedito si trova in AUSILI (1997). Si tratta di un libricino anonimo contenuto nella Serie patrimoniale dell'Archivio Bentivoglio conservato presso l'AS di Ferrara (segn. misc. F. n. 8) e formato da 39 cc. La perfetta coincidenza, in diversi punti, della trattazione con la cronaca del Salimbeni potrebbe far pensare che l'anonimo cronista non riporti notizie di prima mano, almeno per gli spettacoli e gli intrattenimenti allestiti all'interno del Palazzo, attingendo dalla cronaca del letterato bolognese per la sua trattazione. Tuttavia la presenza nel documento anonimo di alcune note nuove, specie per ciò che concerne la danza, come meglio vedremo più avanti, sembrerebbero attestare che si tratti di una testimonianza diretta.

Ci troviamo di fronte a cinque tipologie di documenti alquanto differenti fra loro¹³. Differenze immediatamente percepibili sul piano linguistico, stilistico e letterario, ma anche su quello dei contenuti, la cui scelta di soffermarsi su alcuni aspetti e fatti rispetto ad altri era direttamente dipendente dalla specificità della funzione e dell'orientamento che rispettivamente tali testimonianze ricoprivano o si riproponevano di assumere nel contesto celebrativo e di ambienti politicamente e culturalmente rilevanti.

Il punto di vista delle fonti documentarie e delle cronache è, come indicava Fabrizio Cruciani, il nostro primo dato sull'evento spettacolo. Occorre, perciò, assumere come elemento primario dell'analisi il modo in cui i contemporanei guardavano e parlavano degli spettacoli ed individuare nella parzialità della visione che offrono dell'evento festivo i diversi livelli di percezione e reinterpretazione della manifestazione festiva¹⁴.

Così il cronista ufficiale, Filippo Beroaldo, legge e fissa sulla carta i fatti di spettacolo in rispetto di un giudizio ufficiale che rendeva, forse, superfluo ed improprio soffermarsi sui particolari scenici ed esecutivi della rappresentazione allegorica. La scelta della lingua latina, lo stile accurato (sebbene 'libero' nella forma), l'attenzione data alla descrizione della realtà cittadina e le note informative sui costumi bolognesi, danno testimonianza dell'intento propagandistico dello scritto del Beroaldo e una sua destinazione extra-cittadina. L'intento encomiastico nei confronti di Giovanni Bentivoglio caratterizza l'intera opera cronachistica del Beroaldo che, ripercorrendo i momenti più significativi delle giornate festive, ne sottolinea la perfezione e magnificenza. Egli offre lo sguardo della cultura progettante: uno sguardo già organizzato in pertinenze diverse rispetto a quella, per esempio, del Sabadino, estraneo nel caso specifico a qualsiasi ruolo istituzionale e, perciò, non vincolato, probabilmente, da limiti di spazio né di corrispondenze progettuali, nella stesura della sua opera, compiuta in segno di stima e riconoscenza al suo Signore. O come quelle del Salimbeni e del Naldi, i cui legami con la corte laurenziana e la cultura fiorentina offrono due nuove prospettive di visione. Lo sguardo straniato, sia geograficamente che politicamente, proprio della testimonianza del Naldi, in particolare, consente al cronista fiorentino di svincolarsi dal tessuto rappresentativo vero e proprio, sia pur tracciato con nitidezza e cura, e di risolvere in una fluida e continua narrazione in esametri latini il suo ruolo informativo e al tempo stesso laudatorio verso il principe-sposo, spesso trascurato nelle altre memorie in favore del padre Giovanni.

¹³ A queste cronache andrebbero poi aggiunti altri due documenti sulla festa e sulla *fabula* rappresentata. Questi, certamente di seconda mano: il racconto di NADI (1886) ché, pur essendo strettamente legato alla corte bentivolesca, fu escluso dalle vicende spettacolari di Palazzo; e il resoconto cronistico che Cherubino GHIRANDACCI (1933), storico della seconda generazione, ricostruì nel volume *Della Historia di Bologna*. Egli aveva affrontato lo spoglio sistematico delle fonti e degli statuti medievali della città di Bologna, offrendo nella sua *Historia* le più nutrite informazioni sugli avvenimenti felsinei degli anni 1426-1509. Fra le altre numerose cronache sull'evento meritano di essere menzionate anche le note di Filenio delle Tuate, raccolte nella *Storia Universale*. Una redazione si trova alla Biblioteca Universitaria di Bologna (segn. ms. 1439).

Poco chiaro sembra essere, invece, il tipo di rapporto, per questa occasione, che lega il Salimbeni alla famiglia Bentivoglio, come mostra la scelta di dedicare il suo poemetto sulle nozze al Magnifico e i successivi omaggi rivolti nel corso della narrazione a lui e alla corte medicea, con la quale mirava, probabilmente, a stabilire più strette relazioni anche sul piano personale. Tutti i momenti celebrativi sono, comunque, toccati. Ampio spazio è dedicato alle descrizioni sui costumi, sulle usanze di Bologna, ma soprattutto sui personaggi eletti giunti ad assistere e partecipare all'evento. Non mancano frasi di encomio ed elogio per Giovanni II, sebbene raccolte in sole due ottave e in pochi altri riferimenti sparsi; omaggi riservati ad Annibale e la sua sposa, poi messi in secondo piano rispetto agli argomenti della trattazione; e lunghe descrizioni sulla città di Bologna colta nel suo laborioso splendore.

Differente è, come si accennava sopra, anche l'attenzione data dai letterati alla *fabula* rappresentata. Ampia e dettagliata nel Sabadino, più stringata nelle altre annotazioni. Tuttavia sia il Beroaldo, che il Naldi, il Salimbeni e l'anonimo narratore dedicano alcune interessanti righe all'evento, non dimenticando di accennare a *saltationes choreaeque matronales*¹⁵ e a «soni» e «balli»¹⁶ che si fecero in quei giorni di festa. Come non tralasciano di fare accenno al grande stupore che destò fra i invitati la danza con la quale una giovane fanciulla di appena sei anni introdusse lo spettacolo allegorico:

Ma che si potre dir duna fanzulla
che danza di che ogni hom se maraviglia
fa che nel suo danzare non macha nulla
la sileva iscambieta e il tempo piglia
e vorebe anco un mese starsi in culla
in fin saltra ragion non mi consiglia
questo intelletto la mia mente pasce
che sua sorte ha ciascuno el diche nasce.

Il veder di costei tanto mi giova
chio non so gliocchi mei ritrar da quella
ella mi piace perche e cosa nova
e come volse il fatto essa favella
e senza dimandare lei mi fe prova
di la sua patria al suon de la loquella
chera nel mondo nata fiorentina

¹⁴ CRUCIANI (1972).

¹⁵ BEROALDO (1500, 7).

¹⁶ SALIMBENI (1487, d 2^v).

e questo basti infino a domattina. [p. d. 2^v]

Una «cosa nova», nota dunque il Salimbeni, nel sottolineare la bellezza e la perfezione dell'esecuzione coreutica e dei salti eseguiti dalla fiorentina danzatrice in perfetta relazione con la musica, nonostante la giovanissima età¹⁷. In realtà l'esibizione nella danza, come nel canto e nella poesia, da parte dei fanciulli era cosa consueta durante le feste del secolo XV, soprattutto se si trattava dei figli del principe. Ma in questo caso la bambina non sembra avere alcun nobile legame di parentela e il carattere straordinario della sua danza ha fatto supporre, pur senza dati certi, che si trattasse di una piccola professionista della danza, accompagnata da un «homo» – identificabile, con buone probabilità, con il maestro e ballerino Lorenzo Lavagnolo¹⁸ – e della cui perfezione si accorse e scrisse anche il Sabadino:

Recepti che hebbe la spona li chari presenti: et doni: subito incomincio sonare uno Tamburino: et zufoli: che era dolce armonia sentire: al quale suono una florentina fançuleta de anni sei cum uno homo incomincio dançare cum tanta legiadria: et dextreça: et acti: et salti col suono misurati: che è cosa incredibile achi non lhavesse veduta. Tuti li molti Astanti cum grande atentione se volseno a lei come a cosa miracolosa: dicendo come può essere: che insi piccola: etate sia tanta virtute: che io anchora quando me ne ricordo stupisco¹⁹. [c. 37^v]

La danza del ballerino e della giovane danzatrice introduce così la rappresentazione mitologica vera e propria e s'inserisce, unitamente alle coreografie e danze eseguite durante la stessa rappresentazione e ai balli conclusivi cui prendono parte tutti gli invitati, all'interno di un progetto articolato che vedeva la convergenza di diverse tipologie di spettacolo, ripensate e organizzate al fine di creare un momento di attrazione e magnificenza a conclusione della giornata festiva.

Finito lo spettacolare banchetto²⁰, la sala fu «spazata» e le donne si avvicinano al tribunale «sopra li cui gradi a sedere se posseno: che bellissimo spectaculo era advedere»²¹. Il tribunale in

¹⁷ «La sileva iscambiata e il tempo piglia» – annotava il Salimbeni, riferendosi probabilmente a salti e scambi dei piedi in volo. La parola scambio o scambietti veniva usata per indicare specifici passi (salti) di danza che si trovano anche nei trattati di Domenico e del Cornazano. Cf. SPARTI (1992, 96) e SOLMI (1904).

¹⁸ Sull'identificazione del ballerino con il Lavagnolo si ritornerà in seguito.

¹⁹ I termini descrittivi utilizzati dal Sabadino nel raccontare la danza della giovane ballerina sembrano rimandare alle sei regole principali definite dalla trattatistica sul ballo, cui ogni buon danzatore, cortigiano o di professione, doveva attenersi.

²⁰ La spettacolarità delle portate, il rigore dell'organizzazione del lungo (durò ben sette ore) e sontuoso banchetto, per opera dei 156 scudieri e dei loro sescalchi è più volte sottolineato ed elogiato dal Sabadino che definisce il pranzo come cosa non umana ma divina «che li Dei non meno sarebbero stati honorati: che fusseno al convito de Oceano: & di peleo secundo è narrato dai poeti».

²¹ SABADINO DEGLI ARIENTI (1487, c. 37). *Finito convivio remotisque mensis pavimenta verruntur scopis deauratis*, sottolinea anche il BEROALDO (1500, c. g 7^v). È interessante notare l'autonomia che lo spettacolo teatrale aveva rispetto allo svolgimento del banchetto. Il luogo del convito e della rappresentazione resta lo stesso, ma esso viene ripensato e riorganizzato per accogliere in una contiguità temporale l'esecuzione della favola rappresentata.

questione è una sorta di palco rialzato da sette gradoni, destinato agli sposi, ai parenti e agli ospiti più illustri, che lì seduti intorno ad un tavolo, assistevano agli spettacoli assumendo una prospettiva dall'alto verso il basso. Questo tribunale sembra stare, secondo i documenti consultati, sul lato opposto alla porta d'entrata; alla destra di questa stava un palchetto o poggiolo riservato ai cantori. Mentre nell'angolo opposto c'era una credenza triangolare su cui erano esposti preziosi oggetti d'oro e d'argento:

Sabadino degli Arienti

Dal capo dela sala era fabbricato per la sponsa uno tribunale: che per septi gradi se ascendea coperto de tapeti. Et sopra li era una mensa parata de uno finissimo tappeto Cypriano. Dal canto di sotto dela sala era una grande credentia in triaghulo parata di panno verde: charicha de bellissimi: richi: vary: et diversi vasi de Argento et de Auro. [...] Era dal canto di sotto dela sala entrando dentro a detra mano per li sonaturi astructo uno poggiolo: che havea Colomne de pietra viva coperte de brunito argento [...]. [cc. 13^v-15^v]

A.M. Salimbeni

Dal canto a la man dextra sio ben bado

Sono in strumenti e di sonar non cala

Alcuno: e credo che soda di rado

Tanta armonia dorgani e leuti

E pifferi e tromboni arpe e flauti

[...]

De laltro angolo vera alato a questi

Una credenza e convien che se inalci

Infino al palco e in uno angolo resti

Di sopra acuta e disotto se incalci

Rallargando e triangol manifesti

Eliodoro quando nel tempio i calci

Hebbe: non vide tanto giallo e bianco

Charipensarlo non che dir: mi stanco

[...]

Da laltro canto de la sala un seggio

E largo e lungo un degno tribunale

Di tappeti e darai ornato el vegio

E per sette scaglioni quivi su sale

La illustre sposa e cum color cheio chegio

Se per mille anni il mio verso non vale
E canti chi a la sala ha visto intorno
Di razi di verdura il bel adorno. [b. 4^r-b. 5^v]

Narratione anonima

Dall'angolo destro erano accomodati arpicordi, organetti, flauti, tromboni, leuti e pifferi che nell'entrar della sala che ella fece, subito con quelli una doce, et soave melodia si sentì vagamente uscir fuori e percorrere le orecchie di ognuno [...]. Nell'altro angolo all'incontro del primo apparve una credenza ordinata a modo di triangolo perfetto [...]. Fra gli ultimi angoli nel fine della sala in mezo si scorgeva un tribunale molto bello; al quale si conveniva salire per sette scaglioni, e d'ogn'intorno era tutto ornato di finissimi tappeti, e di arazzi eccellentissimi, e d'altri addobbi sfogiatissimi [...]. [cc. 15^v-16^r]

Non vi era dunque alcun allestimento scenico e alcun palco per la rappresentazione. Ma sembrerebbe che il tribunale, il palchetto e la credenza servissero, fra le altre funzioni – rispettivamente, mostrare la corte; contenere i musicisti; mostrare le ricchezze della famiglia – anche a quella di delimitare, al momento opportuno, lo spazio teatrale: uno spazio ampio e pensato, evidentemente, al centro della sala. La *sala grande* si fa teatro; diviene luogo atto ad accogliere, come un momento d'attrazione fra gli altri, l'azione teatrale.

Semplice è il filo conduttore della *fabula*: ripropone il tema classico della ninfa smarrita, ossia Lucrezia d'Este, alle prese con le insidiose proposte di Venere e la fermezza di Diana, le quali cercano, con motivazioni diverse, di sviarla dal matrimonio. La prima invitando la Ninfa a godersi i piaceri della vita, la seconda incoraggiando la sua compagna a perseguire la via della castità. Ma alla fine sono i consigli di Giunone a convincere la Ninfa-Lucrezia ad unirsi al suo compagno, Annibale, nel sacro vincolo del matrimonio.

Una *fabula* semplice, che recupera il motivo del contrasto allegorico tra Castità, Amore e Matrimonio, e che per la struttura drammaturgica articolata che richiede rispetto a semplici sfilate o cortei, consente la fusione di strumenti e tecniche spettacolari diversi e ormai diffusi nello spettacolo conviviale contemporaneo. Danza, pantomima, testo drammatico, musica, apparati scenici concorrono al definirsi della rappresentazione, durante la quale si susseguono varie attrazioni: personaggi silvestri, fiere, ninfe, personaggi allegorici, giovani danzatori in abiti alla moresca, figure mitologiche evocanti il mondo classico e incarnanti simboli che rientravano in un immaginario ormai collaudato (e perciò immediato alla comprensione) e, come grande evento spettacolare, scenografie mobili.

Il Sabadino segue in prima persona l'intero spettacolo, seduto, come lui stesso riporta, «sopra il poggiolo facto in la sala per li sonatori: dove io me trovai per nove ore continue cum grande beatitudine»²². È singolare l'attenzione che egli rivolge ai diversi momenti performativi, scandendo i tempi e i ritmi che caratterizzarono la rappresentazione; indicando in successione le entrate delle scenografie mobili, dei personaggi e la loro distribuzione sulla scena; descrivendo scrupolosamente lo svolgimento delle azioni; registrando l'intervento della musica e delle coreografie all'interno della rappresentazione; e riportando, lui solo, i versi intonati dai protagonisti e composti dall'«herudito et humeno poeta Domenico Fusco Ariminense».

Dançata che ebbe questa fançuleta: subito al suono dele tube inla sala aparve uno homo peloso come silvano vestito cum irsuta barba et lunga: & Capilli horendi cum un troncho in mano: cum lo quale facendo far largo ala gente, fu portata artificiosamente una Torre de legno bene intesa: ballando: che non se vedea da chi fusse portata. Et poi posta de sotto la sala oposita a la Richa credentia: inlaquale Torre era la Dea Iunone cum due legiadri gioveni: Di quali uno presentava la persona del nobilissimo sponso. posata la Torre sença indusia venne uno palazzo ballando: che proprio pareva venisse non vedendosichel portasse: inloquale era Venus cum el faretrato Cupido: & cum due donne. Luna era grande cum due grande Ale: & di bruto viso: et questa era la Infamia. L'altra era de passionato aspecto: & vestita de vestimenta piena de infiniti occhii: et questa era la geloxia. Et eranli quatro Imperatori adcompagnati ciascuno da una bellissima donna. Et così decto palazzo se possò un poco presso la Torre. Di poi similmente ne venne una montagna de bosco circundata: nel cui corpo era a modo una speloncha: dove Diana cum Octo Nynphe dimorava: & danzando ando a diposare quasi a lato la Torre da laltro lato. Di poi venne un saxo anchora danzando: inloquale era una bella giovane cum octo a fogia moresca vestiti.
[cc. 34^v-35^v]

La danza assume già in questa prima scena un ruolo significativo, colto ed espresso dal cronista bolognese. L'efficacia descrittiva del Sabadino rende visibile la dinamica coreografica con la quale furono introdotti nello spazio rappresentativo, come «ballando», gli apparati scenici in apertura dello spettacolo allegorico, e consente l'immediata lettura del contenuto simbolico di cui questi edifici e i personaggi in essi presenti si facevano portatori: una Torre contenente la dea Giunone, simbolo nella mitologia classica dell'amore coniugale, insieme a due giovani, «di quali – esplicita il cronista – uno presentava la persona del nobilissimo sponso»; un Palazzo, il Palazzo della lussuria in cui regnava Venere con Cupido, sede non solo dei piaceri tra uomini e donne rappresentati dalle quattro coppie di dame e imperatori, ma anche rischioso terreno d'azione di Infamia (raffigurata «cum due grande Ale: & di bruto viso») e Gelosia («vestita de vestimenta piena

²² Ivi, c. 33^v.

de infiniti occhii»); quindi, in contrapposizione al Palazzo e simbolo della castità, una Montagna, dove Diana «cum octo nymphæ dimorava», tra cui una rappresentante, come spiegherà più avanti l'Arienti, «il nome della felicissima Lucretia»; e infine un Sasso dove stava una bella giovane «cum octo a fogia moresca vestiti». Uno spettacolo del cui parlare «per la venuta de li edifici forte la sala rimbombava»²³.

Uno spettacolo che sebbene doveva essere alquanto diffuso in occasioni di questo tipo, specie in ambito fiorentino, assume dei caratteri peculiari per la ricchezza e fastosità del risultato. L'ingresso in sala degli edifici mobili presenta, infatti, dei caratteri di affinità con i consueti carri trionfali di contenuto allegorico, propri della cultura cortigiana della festa di sala e dei cortei figuranti urbani. Di questi riprendono l'accezione allegorico-morale e recuperano i riferimenti mitologici, ma assumono all'interno della struttura scenica e drammaturgica anche nuovi significati e funzioni. L'entrata nella sala di questi edifici e il disporsi uno a fianco all'altro di fronte agli sposi e alla corte per tutta la durata della rappresentazione, permettendo ai diversi personaggi di entrare ed uscire secondo "copione", fanno di questi edifici, degli apparati scenici polifunzionali all'articolazione drammaturgica che la *fabula* richiedeva e alla solennità che l'evento festivo voleva assumere. Entrati, cioè, come se ballassero, nella sala e lasciati lì per tutto il corso della rappresentazione questi edifici sono usati in una plurima funzione di spettacoli itineranti, di immagini ricche di contenuto simbolico, di sfondo scenografico, e di luogo destinato all'azione scenica.

All'entrata coreografica delle scenografie mobili, segue senza indugio una parte recitata: seguono cioè i versi composti dal Fusco che l'Arienti provvede a riportare interponendo i componimenti in versi alla prosa della sua narrazione. Trascrive così le parole in rima (quattro terzine) con le quali Diana ordina ad una sua «electa» ninfa di rendere omaggio a «quel magno concistoro» offrendo, come simbolo del vizio dominato dalle virtù di Diana, una belva, impersonata da «uno vestito informa de ferocissimo Leone: che certo faceva acti: et salti da proprio leone per la sala». La ninfa inizia, così, il suo parlare:

Signor mi manda a voi la gran Diana,
Sol de le caste vera imperatrice;
Sendo affannata per la selva strana
In cercar colli piani et gran pendice,
Vedendo gente quivi più che humana,
Imperatrar vol quel che bramar si lice,
Che sença offesa qui prenda ristoro

²³ Ivi, c. 37^v.

Col faticato suo pudico choro.
Lei per non esser de tal gratia ingrata
Vi dona questa fera iniqua e rea:
Ella cum le sue man l'ha qui pigliata
Benché sia nata in la selva nemea.
Hor quanto sia prestante e presiata
Vedreti, e che forteça in lei si crea
Cognoscereti quanto ella è proterva
Se sua ferocità fra noi riserva. [c. 37^v]

Due strofe in ottava rima, con le quali la ninfa, prescelta, chiede al «tribunale» accoglienza per la «gran Diana» e il suo «pudicho choro»: due stanze di endecasillabi con rima alternata, cui fa seguito, poco più avanti, una terza ottava, con la quale la ninfa porta notizia alla casta dea della «grata acogliença» che riceverà in quel «loco tranquillo» da gente «più che humana» popolato. Nuovamente la scena è, poi, lasciata alla musica e alla danza:

Non hebbe più presto la Nympha finito il suo parlare: che sença indusia sei cantori posti sopra il pogiolo: dove io era incominciarono cantare suavemente una danza: che se chiamava la caccia. Et non si presto si senti la voce del canto che Diana cum le sue Nymphe vestite di seta: et cum legiadri veli: et cum Archi pharetre: et dardi: et cornitti al collo da chiamare li cani ala caccia uscirono dela nemorosa Montagna: danzando ala voce dei cantori molto prestantemente. Danzata questa caza al suono de instrumenti incominciarono a dançare una bassadança. [cc. 39^v-40^r]

La gioia di Diana e delle ninfe per aver ottenuto l'ospitalità dal tribunale si esprime nella danza, una «caccia», guidata dalla voce dei cantori e dal canto di Diana. Sembra che la caccia fosse un genere musicale e coreografico, che si prestasse a cantare e danzare l'amore e le piccole gioie quotidiane della vita e che avesse prevalentemente una struttura circolare²⁴. Sabadino, così come gli altri cronisti, non trascrive la partitura musicale eseguita per la caccia²⁵, né descrive la forma e la struttura di questa danza. È possibile, tuttavia, che anche in questo caso fosse stata adottata una soluzione circolare che permetteva alle ninfe di trovarsi in cerchio per la danza successiva: una «bassadança» al suono, questa volta, degli strumenti. Una bassadanza in cui «cum passi tardi et lenti» – come racconta l'Arienti – irrompe Cupido («bindato», «nudo» e «cum due ali d'oro»), che sferzando i suoi dardi contro le ninfe, colpisce una di loro, Lucrezia, e fa fuggire le altre. Non ci

²⁴ Cf. CATTIN (1975); FRATI (1892).

²⁵ Alberto Gallo ha ipotizzato che la caccia, intonata dai sei musicisti, possa essere la canzone intitolata *A la caza o Jamo a la caza*, che era alquanto diffusa al tempo (GALLO [1983, 267]).

troviamo di fronte alla semplice bassanza di corte, bensì alla sua rivisitazione in veste di “danza teatrale”, all’interno, cioè, di un progetto narrativo e drammatico che prevede nel suo realizzarsi il concorso e l’armonica unione di forme espressive diverse fra loro.

La danza, come la musica, non si pone solo a commento dell’azione scenica e verbale ma è essa stessa parte integrante della storia rappresentata, intervenendo nello sviluppo della narrazione e sancendo i momenti di maggiore intensità. Non è dunque casuale che ai successivi dialoghi poetici – sempre interposti dal cronista bolognese al suo racconto prosastico –, che vedono la ninfa Lucrezia divisa tra la sua titubante fede per Diana, le lusinghiere parole di Venere e i consigli di Giunone, sopraggiunga, ancora una volta, la danza ad agire ed esplicitare la scelta della Ninfa di affidarsi alle premure di Giunone, che «subito gratiosamente lacepto», facendola entrare dentro la Torre, dalla quale uscì insieme a Giunone e ad altri due giovani, uno dei quali, come esplicita il cronista, rappresentava il suo futuro consorte:

Di poi incontenenti de quella uscì fuori Junone cum dui gentili giovani: Liguoli presentavano il sposo mr. Hannibal: et La smarita Nympha la spona, ma. Lucretia: per che epsa Nympha consenti al consiglio de Junone al luoco maritale. Et dançarono egregiamente una dança chiamata vivolieta: & quella dançata, sença indusia del palajo uscì il Signore Cupido et ando avanti al tribunal: et a tutti li illustri astanti: laudando cum recordo de le sue forze il matrimonio di beati sponsi [...]. [cc. 42^v-43^r]

Così le coppie Lucrezia-Annibale e Giunone-giovane iniziano una nuova danza, chiamata ‘vivolieta’: una danza solenne, eseguita in onore dell’avvenuta unione tra i due sposi. Unione sancita anche dalle parole di Cupido che, uscito dal Palazzo di Venere, si rivolge al Tribunale e a tutti i presenti lodando, in dodici terzine e «cum sonante dire», la vittoria della sua impresa che rese Lucrezia sposa del giovane Annibale:

Victorioso in ciascaduna impresa
Sempre son stato, ben che hor m’habbia vincto
Lucretia: che è tra noi dal ciel discesa.
Questi che hano la fronte ‘l capo cinto
D’oro e di lauro sonno imperatori
Et ognhum di lor per me fu ad amar spinto.
E quelle dove han posto i loro amori
Sonno in par seco, e vengono sequendo
Li mei stendardi cum alegri cori.
Qualuncha è a me ribello io sempre offendo
E contr’ a’ mei nemici io fo vendecta,

Cum la mia força il ciel anchora ascendo.
La forma del gran Jove fu costrecta
Pigliar varie figure e modi et arte:
Tristo colui che lo mio colpo aspecta!
Ligar feci di ferro il fiero martedì
Insieme cum mia matre, ond'è che 'l celo
Tutto derise in ciascaduna parte.
Io non voglio hora racontare a pelo
Come di Daphne Phebo fu trastullo,
E come fu pastore al caldo e 'l zelo.
E non guardi nisun ch'io sia fanciullo:
El mio valore è più che altri non pensa,
Di senso meco ognuno è nudo e brullo.
Cum voi lo mio furor non si compensa
Però che concordia al piacer dispensa.
Poi che concordia al piacer dispensa.
Vedo una trurba tanto solacevole,
Che d'ogni crudeltà martire e noglia
Voglio esser privo per farmi piacevole.
Cum l'adamante casa Bentivoglia
Piacemi esser congiunto, e che Hanniballe
Sia de Lucretia risplendente zoglia.
Io non voltarò giamai le spalle:
sempre Hercule amarà lo gran ginepro:
congiungeransi insieme in monti e valle
Sença sentir d'affanno un picol vespro. [c. 43^v]

Fiero «de le sue forçe» e soddisfatto dell'avvenuta unione, di cui si prende evidentemente, tutti i meriti, prosegue Cupido nel ruolo di 'regista' e, voltate le spalle alla corte, sferza un suo 'amoroso' dardo verso il Palazzo, da cui uscirono i quattro imperatori con le loro dame, che accompagnati dal «canto di cantori» iniziarono a danzare «leggiadramente» una danza, dal nome «travasa mondo». Si tratta di un ballo eseguito dalle quattro coppie di danzatori («l'imperatori cum le loro dame») e che, stando alle indicazioni dell'Arienti («danzando suso et gioso incontro l'uno a l'altro»), dovevano fronteggiarsi, avvicinandosi e allontanandosi l'uno con l'altro, rimandando ad una formazione di tipo *corona gentile*.

Il termine con il quale il Sabadino indica questo ballo, 'travasamondo', come il precedente, 'vivolieta', non compare in nessuno dei trattati dei maestri del Quattrocento, né si è finora trovato

riferimento come danza popolare o cortigiana²⁶. Possiamo ipotizzare, tuttavia, che si trattasse di coreografie appositamente create per la rappresentazione e introdotte nella struttura drammaturgica a sancire l'unione nuziale fra la Ninfa e il Giovane, ossia fra i rampolli delle casate d'Este e Bentivoglio. Ma, più probabilmente, il mancato riferimento a tali danze nei documenti finora pervenuti trova una sua spiegazione nella facile discrepanza, cui sopra facevamo cenno, esistente tra pratica coreutica e teoria, tra la diffusione e trasmissione prevalentemente orali di differenti danze e la registrazione di balli nei trattati o nelle carte dei maestri coreografi.

La danza sembra prendere ormai interamente il posto del testo recitato. Si susseguono, infatti, una serie di balli che, per il loro carattere allegorico ed encomiastico, favoriscono un progressivo avvicinamento tra la rappresentazione allegorica e la corte, tra la finzione spettacolare e la realtà circostante. A proseguire questo vortice di balli interviene una danza «ala moresca»²⁷. Ed è ancora Cupido a curarne la regia scagliando ancora uno dei suoi dardi verso, questa volta, il Sasso:

Di poi epso Cupido fieramente saeto il saxo: del quale incontinenti al suono de uno tamburino: et altri dolci instrumenti uscì una giovane gentilmente vestita de habito vago cum uno fiore in mano: et una pomarança danzando ala moresca. Dietro alei venne: octo cum facie nere: chiome bianche et vestimente moresche de candida tela: de stelle de auro adorne: et haveano ale gambe cerchii de bellissimi sonagli: et ballarono ala moresca cum tanta legiadria intorno ala gentil giovane: quanto sia possibile adire. Di poi svegliati da più gagliardo suono de linstrumenti, danzarono: facendo acti: et gesti misurati: et atempo de tanta agilità: et dextreça: quanto per corpo umano credo se potesse fare che cirto faceano per meraviglia signar altrui. [cc. 43^v-44^r]

²⁶ È questa un'immagine ricorrente e diffusa come testimoniano le descrizioni di alcune coreografie create generalmente in occasione di festeggiamenti nuziali o la cospicua tradizione iconografica. Cf. CASTELLI – MINGARDI – PADOVAN (1987); BRAINARD (1981); MCGRATH (1977).

²⁷ Cf. il recente studio di FORREST (1999); BARRAND (1991); HEANEY (1985); FORREST (1984). Per una bibliografia delle fonti fra 1466 e 1750, cf. FORREST – HEANEY (1991).

Interpretata, in questo contesto, da una giovane donna con in mano un fiore ed una «pomarança», circondata da otto ballerini in abiti «ala moresca», la danza sembra assumere i toni di un rito propiziatorio dedicato alla giovane sposa, Lucrezia²⁸. Il frutto tenuto in mano dalla danzatrice, chiamato dal Sabadino, «pomarança», ma in altre occasioni nominato «malum citrinum», ossia mela cotogna²⁹, era il frutto sacro a Venere e chiaro simbolo della fertilità. Mentre la danza scelta – una moresca appunto – amplificava il senso erotico dell'allegoria.



Fig. 1. *Danza antica intorno a Venere*, Maestro di scuola fiorentina (1460-1470). Museo Se'rail, Istanbul. Riproduzione da B.N. Print Collector's Quarterly.

La moresca era, di fatto, una forma d'intrattenimento comune delle feste di corte nel tardo Medioevo e nel Rinascimento, anche per il suo contenuto erotico e sensuale. Era un tipo di ballo assai diffuso, nella sua varietà di adattamenti, fra le pratiche coreutiche del tempo, specie all'interno delle azioni coreografiche a sfondo mitologico ed allegorico, partecipando al processo di allegorizzazione presente nella creazione coreografica ed attivato in modo strettamente attinente alla specifica circostanza festiva: la celebrazione di un rito nuziale³⁰.

Il ritmo della rappresentazione acquista intensità parimenti all'incedere del suono degli strumenti e all'alternarsi delle danze. Prima, quella dei giovani del Consorzio dei Bechari, legati da tempo alla famiglia Bentivoglio e qui impegnati anch'essi in una moresca eseguita, a quanto riporta il racconto dell'Arienti, sotto dei cerchi di foglie tenuti in mano dai danzatori stessi:

²⁸ SPARTI (1992; 1999) in cui la studiosa sottolinea l'ampia diffusione di cui godevano le danze *ala moresca*, evidenziando la molteplicità di forme in cui veniva riproposta, tanto da renderne difficile qualsiasi classificazione; cf. anche SACHS (1965); PONTREMOLI – LA ROCCA (1987).

²⁹ Nella descrizione delle nozze Sforza-d'Este del 1455, riportata dall'oratore ducale Gabriele Paveri Fontana e, in particolare, nello spazio dedicato alla rappresentazione allegorica del 27 aprile, è riferito di una danza eseguita da una giovane donna che reca in mano un «malum citrinum», una mela cotogna, appunto, attributo di Venere, introdotto anche in questo caso come simbolo di fertilità e a sancire l'unione matrimoniale tra Tristano Sforza e Beatrice d'Este. Cf. MOTTA (1894, 66); PONTREMOLI – LA ROCCA (1987).

³⁰ Cf. PIRROTTA (1975 [1981²]).

[...] ne venne molte copie de giovani del Consorcio di bechari amicissimi per antiquo de la famiglia bentivoglia vestiti: et calciati de biamcha tela: et similmente il capo et il viso haveano coperti: e in pecto aveano Larma bentivoglia: et il ducal Diamante & sonagli ale gambe. Et haveano in mano archi a modo cerchij cinti de fronde de bussio: danzarono voltandose: et revoltandose sotto questi cerchij: che pareano quelli cum le proprie braça andasseno cum molta gentileça: che fu veramento uno bello: et dilectevole vedere. [cc. 44^r-44^v]



Fig. 2. *Scene di vita cortese*, di Girolamo Ristori (1455-1512).
Museo di Pittura Murale, Prato³¹.

Seguono, a conclusione della serata, i balli propriamente da sala che coinvolsero tutti i cortigiani presenti alle nozze. Qui l'irrealità della favola mitologica viene perfettamente a coincidere con la realtà presente e lo spettatore-cortigiano ne diviene l'attore:

Facto questo danzare se dançò per gentilhuomini cum le Magnifiche donne. Et per quella sera altro non se fece: se non pigliare nocturni riposi: spectando il giorno: di che homini; & donne furono adcompagnati ale loro habitatione cum gran pompa de funali di candida cera: Li quali fra le acese lumere poste per le strate tolevano la luce ale stelle: che se dimostravano per essere reserenato il cielo. [c. 44^v]

La cronaca dell'Arienti si presenta certamente un documento prezioso per gli storici della danza e del teatro rinascimentale: non solo per il riferimento esplicito alle danze, ma per aver memorizzato tali annotazioni insieme alla trascrizione dell'intero spettacolo allegorico, consentendo

³¹ Sezione di un graffito su intonaco a calce e carbonella strappato e riportato su masonite (cm 180 x 402,5), scoperto e recuperato nel Palazzo Vai a Prato (dietro un rimpallo del muro del giardino): è un rarissimo esempio di decorazione figurata quattrocentesca da esterni legata alla raffinata cultura umanistica dell'epoca del Magnifico. Sorprendente la coincidenza di segni di questo graffito con la descrizione della danza del Sabadino. Ringrazio Claudio Cerretelli, Direttore dei Musei Diocesani di Prato, e Maurizio Filiaggi del Museo di S. Domenico di Prato per aver messo a disposizione la fonte per l'illustrazione di Girolamo Ristori.

di raccogliere interessanti notizie sui nomi e le tipologie di balli e coreografie e di comprendere, così, i termini d'intervento della danza e il ruolo che essa assume all'interno della struttura narrativa e drammaturgica della favola mitologica. In molti casi la necessità di sintesi, spesso dichiarata dagli stessi cronisti, portava, invece, a delle scelte che tendevano a tralasciare o a fare rapidi accenni alle modalità esecutive, agli apparati scenici e alle inserzioni danzate e musicali, prediligendo il senso della storia rappresentata, ossia, in questo caso, la vittoria dell'amore coniugale di fronte alle insidie di Venere e agli ammonimenti di Diana:

Qui mille cose potriano esser conte
Chio lasso per non far longo sermone
Che mentre erammo amensa vene un monte
Altri edificii fatti con ragione
E qui Diana con le Nymphe prompte
Offerse al tribunal un gran leone
E credendo possarsi in loco fido
Non stetto che venne Cupido.
Onde ella a le sue Nimphe il traditore
Mostrò dicendo fugiti il nimico
Oimè questo è colui che è ditto amore
Zovene senza vista impudico
Fugite nimphe e salvate lhonore
Ivi ricordo il mio stato pudico
Fugite nimphe mie fugite al bosco
Che qualche gran pericol ci conosco
E fugite con l'altre una rimase
Spaventata: et ecco Vener bella
Che la conforta a sue dilette case
Infamia e Gelosia eran con ella
Che daffanni e pensier non eran rase
Vien poi di Iove la moglie e sorella
E lei marita a un giovane signore
Ripresentando il cognugale amore. [d. 2^a]

È ridotto a pochi versi il racconto della favola del Salimbeni. Egli evita di dilungarsi nella descrizione delle scenografie mobili, di cui però dice essere «edificii fatti con ragione»; tralascia di fare menzione alle coreografie e alle parti recitate che a queste si alternarono; e si limita a generali riferimenti a «soni e balli», ai quali tutti gli invitati presero parte al termine dello spettacolo. Mentre

sui conclusivi balli da sala offre qualche particolare in più, l'anonimo cronista della *Narratione* che, raccontata, anche qui, in poche righe la storia rappresentata, che «molto piacque à riguardanti, e li fu dilettevole assai», scrive di «una bella danza in giro» che gli stessi cortigiani eseguirono a coppie una dietro l'altra e a seguire danze a ritmo più sostenuto:

Fatto alquanto d'intervallo, venne l'ora del suono, e del ballo, e cominciossi una bella danza in giro, e di poi un poco più presto leggiadrame'te però si venne ad alternare l'uno e l'altro piede a tutto à tempo; onde che n'era maraviglia, e questi piaceri, e spessi durarono co' gran dilettevole buona pezza di notte: per il che tralascia'dosi si diede opera à ristorar il corpo: e così anche ogniuno lice'za di quei sig.ri che volessero andare alli alloggiamenti loro, e furono accompagnati da molte torze allumate fin alle stanze; dove volevano riposarsi. [cc. 24^f-25^v]

Le preziose informazioni trascritte dall'anonimo cronista, rappresentano un'eccezione rispetto ai dati riportati nei resoconti cronistici o diaristici sui balli da sala, normalmente assai più generici a causa probabilmente dell'ampia diffusione e consuetudine di tale costume e pratica, che era, forse, ritenuta materia propria dei trattatisti e dei maestri-coreografi del tempo. L'anonimo testimone usa, tuttavia, un termine in parte improprio nel definire, la rappresentazione appena conclusa, ossia il termine *intervallo*. Tale definizione corrisponde, probabilmente, alla diffusa prassi presso le corti del tempo di inserire durante il banchetto, il più delle volte tra una portata e l'altra o, in alcuni casi, fra un atto e l'altro di un testo comico, spettacoli e danze insieme a musica, canto e poesia, a mo' di intermezzi. La *fabula* rappresentata la sera del 29 gennaio del 1487 a Palazzo Bentivoglio si presenta, invece, come il risultato di un progetto articolato, pensato per essere eseguito a termine del lussuoso banchetto e dell'intera giornata di festa. Essa ci appare, dalle pagine dei resoconti cronistici, come un'armonica unione di canto, danza, musica, elaborata in relazione a riferimenti abilmente costruiti sulla base del repertorio figurativo e tematico mitologico.

Sunt haec frivola, nec inficior, sed curiositas nihil recusat et frivolis plerumque graviora pensitamus, scriveva il Beroaldo a introduzione del suo brevissimo racconto sullo spettacolo, suggerendo di trarre insegnamento dai valori più profondi che la *fabula* nasconde dietro l'apparente spettacolo frivolo. Uno spettacolo che rivela il senso più nascosto di quel *epigrammatici poetae carmen quod prius subobscurum ... erat*; il canto che narra la storia del giudizio di Paride a cui sembrava di assistere, secondo il Beroaldo, *quoniam Juno et Venus affuerunt* e che qui vede celebrarsi il trionfo dell'amore coniugale.

Il processo di allegorizzazione che la corte è solita attivare su questo genere di spettacoli di musica, canto e danza a sfondo mitologico, celebrando se stessa e i propri miti, è restituito nella descrizione del Beroaldo e amplificato dal recupero di un'immagine e di un episodio ben noto della mitologia classica. Assimilando, cioè, lo spettacolo nuziale al canto omerico e al tema mitico di

Paride, il cronista ufficiale si preoccupa di elevare il convito nuziale nell'ordine delle figurazioni mitologiche e di temi e motivi archeologici condivisi da larghi settori del sapere e dalla pratica cortigiana e sancisce l'unione fra i due giovani sposi e insieme la nuova alleanza tra la famiglia Bentivoglio e la corte Estense.

Il concorso delle pratiche di spettacolo che, nelle parole del Sabadino, si susseguirono e si alternarono in una struttura sostanzialmente organica passa qui in secondo piano rispetto alla volontà di congiungere attraverso la realtà illusoria dello spettacolo il ricordo del mondo antico con l'essenza della vita presente. L'attenzione del cronista ufficiale è posta su altri aspetti, comunque significativi per una lettura, il più possibile, completa dell'articolata composizione dell'evento festivo, ma che tralasciano particolari preziosi sulle pratiche coreutiche e teatrali create ed eseguite per l'occasione.

Ma chi fu l'artefice di tale creazione? Nessun cronista, neppure il Sabadino, ne fa menzione. Consultando però i documenti d'archivio è stato possibile ipotizzare con una certa sicurezza che l'inventore, il curatore e in parte l'esecutore delle coreografie e delle danze che si animarono durante la rappresentazione fu il ballerino e coreografo Lorenzo Lavagnolo, prima menzionato con un rapido accenno. Tra le carte dell'Archivio Gonzaga sono state, infatti, trovate tre missive spedite da Giovanni Bentivoglio a Francesco Gonzaga: la prima per invitare il marchese alle nozze del 1487, le altre per chiedere al marchese di mandare il Lavagnolo a Bologna e poter, così, usufruire dei suoi servigi. La prima richiesta risale al 4 dicembre 1486:

Ill.me Domine honor, haveria a caro che v ex.tia me compiacesse de Lorenzo balarino insino al tempo dele mie nozze, et però con la solita fidutia et fede, supplico a quella se degni mandarmelo più presto possibile et maxime n.o glie tornamido in tropo grande disconzo et incomodo, perché lo retenamo da epsa in complacentia grandissima, al quale sempre me offerisco e recomando [...] ³².

Ma sembra, però, non essere soddisfatta dal marchese di Mantova, che forse non voleva privarsi dell'opera del Lavagnolo. Giovanni Bentivoglio scrive, dunque, una nuova lettera di cordiale sollecito, datata 18 dicembre 1486:

Ill.ma D.ne d.ne mibi honor Per un altra mi lettera ho pregatola ex.tia v che avendo nui che grande bisogno de Lorenzo suo balarino, me ne voglia compiacere per queste mie nozze, et mandarmelo incontinenti, et perché o haveria pur caro de haverlo qui presente prego tecum la Ill.ma s.v. che me lo voglia mandare al più presto possibile perché lo retenamo in apiacer

³² Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, Corrispondenza estera, b. 1143 E-XXX-3. *Lettera di Giovanni Bentivoglio a Francesco Gonzaga* da Bologna del 4 dicembre 1486.

[lacuna] che epsa al quale sempre me offerisco et racomando, aspectando la lei optima risposta [...]³³.

Non sappiamo quando Lorenzo Lavagnolo arrivò a Bologna, ma risulta altamente credibile l'ipotesi della presenza del maestro a queste nozze. Insieme a lui, giunsero a Bologna altri professionisti 'stranieri'. La richiesta di intervento del Lavagnolo non fu, infatti, isolata. Il Bentivoglio volle circondarsi per l'occasione di altri uomini professionalmente referenziati ed esperti delle "cose" di spettacolo. Sappiamo, così, grazie questa volta all'*Ephitalamium* del Salimbeni, che intervennero nell'allestimento delle giornate festive bolognesi artisti attivi presso le maggiori corti italiane: l'artista e scultore di origine ferrarese, Francesco Francia, impegnato per l'occasione, secondo il ricordo del Salimbeni, «fra gli orafi nostri»³⁴; l'attore Ercole Albergati, meglio conosciuto presso l'*entourage* dei Gonzaga con l'appellativo di Zafrano³⁵, per queste nozze nei panni di scenografo, nonché sovrintendente e inventore delle decorazioni del salone e dei sette archi trionfali sotto i quali aveva sfilato il corteo; o ancora l'«ingegnere fiorentino» Francesco D'Angelo, meglio conosciuto come il Cecca, attivo invece presso la corte medicea, ricordato dal Vasari nelle sue *Vite* come 'ingegnoso' e 'industrioso' architetto e abile artificiere, e annoverato sempre dal Salimbeni come autore, per la festa bentivolesca, dei conclusivi fuochi d'artificio³⁶. Questi si unirono al lavoro dell'artigianato letterario locale, ricordato nominalmente unicamente dal Sabadino: un artigianato attivo, per l'occasione, nelle persone dei bolognesi, Lorenzo Rosso – autore dei versi recitati dalle Virtù personificate lungo i sette portali attraverso i quali passò il corteo –; Andrea Magnano – autore delle due ottave del contrasto tra Fortuna e Prudenza a introduzione della giostra –; e il riminese Domenico Fosco – principale autore, come abbiamo visto, dei versi recitati durante la rappresentazione allegorica.

La richiesta, da parte di Giovanni II, di questi specialisti delle arti e dello spettacolo per l'allestimento della festa nuziale, dipendeva direttamente dalla fama che questi avevano raggiunto nelle corti dell'Italia settentrionale, di cui rimane, talvolta, qualche preziosa traccia negli archivi. Ancora lettere di corrispondenza, reperite grazie a un lavoro di spoglio delle carte dell'archivio Gonzaga e dell'archivio Estense riportano, ad esempio, notizia della presenza del Lavagnolo, in

³³ Ivi, *Lettera di Giovanni Bentivoglio a Francesco Gonzaga* da Bologna del 18 dicembre 1486.

³⁴ Rinomato artista e pittore, il Francia fu attivo principalmente tra Firenze e Bologna. Tacciano i documenti della sua giovinezza. Mentre è ricordata, in più occasioni, l'amicizia che egli strinse con il Beroaldo. Sono state, inoltre, rintracciate le linee d'interesse e di scoperta da lui perseguite verso l'antico, cariche di quella tensione antiquaria che caratterizza in questi anni l'Umanesimo, in genere, e quello bolognese, in particolare, e che contribuirà non poco alla costruzione di quelle allegorie che ritroveremo in molte pagine, immagini e scene della produzione bolognese.

³⁵ Sullo Zafrano si veda la voce del *Dizionario biografico degli italiani*; D'ANCONA (1891); POVOLEDO (1975 [1981²]).

³⁶ Al Cecca, il Vasari ha dedicato una *Vita*: RAGGIANTI (1942-1945). Si veda anche la voce del *Dizionario biografico degli italiani*.

qualità di coreografo e danzatore, presso i principali centri italiani³⁷. Sappiamo così che si spostò da una corte all'altra su sollecito dei signori di Milano, Mantova, Ferrara, Urbino e Bologna, raggiungendo un prestigio probabilmente non inferiore a quella dei più noti maestri Domenico e Guglielmo Ebreo o dell'umanista Antonio Corazzano e contribuendo anch'egli alla diffusione del *ballo nobile* nelle corti italiane del tempo e di un repertorio coreutico assimilato fra le pratiche d'intrattenimento proprie dell'ambiente e della cultura cortigiana³⁸. Allo stesso modo la presenza a Bologna di uno Zafrana o del Cecca si lega alle rispettive attività e specializzazioni di uomini di spettacolo acquisite altrove: l'uno come attore eclettico, ricordato dalla fonti come *buffone del Marchese*, ma anche come regista, compositore di versi, scenografo³⁹; e come ingegnoso architetto e artificiere, l'altro, capace di creare sofisticate scenografie in occasione delle feste patronali della Firenze medicea.

La festa diviene luogo di convergenza e collaborazione fra letterati, ballerini, scenografi ed altri uomini di corte che, mettendo a disposizione le proprie abilità, condividono il momento festivo e la funzione del rappresentare. La loro presenza nelle diverse occasioni festive e rappresentative di vertice si traduce in un'attività di trasmissione e diffusione, in contesti differenti, di strumenti espressivi e di pratiche rappresentative, intorno alle quali viene costituendosi la loro notorietà e riconoscibilità pubblica.

La *fabula* mitologica allestita in occasione delle nozze Bentivoglio-d'Este dell' '87 si presenta come uno dei possibili risultati di sintesi dei modi e costumi propri della cortigianeria, che il coreografo-regista dello spettacolo doveva aver appreso nel suo peregrinare da una corte all'altra. Essa presenta, come abbiamo visto attraverso il racconto dell'*Hymeneo* ariantesco, un certo livello di elaborazione, che alterna parti coreografiche e musicali a parti recitate in versi. Il contrasto tra

³⁷ Le notizie che possediamo su Lorenzo Lavagnolo riguardano strettamente la sua attività professionale. I documenti d'archivio che riguardano Lorenzo Lavagnolo, in aggiunta alle due lettere spedite dal Bentivoglio, sono quattro missive e una nota di pagamento indirizzata al ballerino stesso: Milano, Archivio di Stato, Potenze Estere. *Lettera di Barbara Gonzaga a Bona di Savoia* da Mantova del 24 novembre 1479, scritta per presentare e raccomandare il Lavagnolo, presto passato dalle dipendenze dei Gonzaga alla corte di Milano; *Lettera di Federico Gonzaga alla duchessa Bona di Savoia* da Mantova del 13 giugno 1480 (*ibid.*), in cui il marchese Gonzaga comunica alla duchessa di Mantova la necessità di trattenere ancora per alcuni giorni il maestro di danza alla sua corte per le nozze della figlia di Federico Gonzaga con il duca di Ferrara (*ibid.*); *Lettera di Federico Gonzaga alla duchessa Bona di Savoia* da Mantova del 27 giugno 1480 (*ibid.*), con la quale Federico Gonzaga porge le sue scuse per il rinvio del rientro del Lavagnolo alla corte sforzesca; Modena, Archivio di Stato, Registro di spese dell'Archivio Estense, Conto generale, iii, 1485, c. cvijj: *Pagamento per una festa da ballo composta per Laurentio Lavignolo ballerino per i figli del duca*. Altre due lettere spedite tra le corti di Mantova e Urbino forniscono le ultime notizie sul conto del maestro, in questo periodo al servizio dei Montefeltro. La prima è datata 9 aprile 1488, scritta, da Urbino, da Elisabetta Gonzaga al fratello Francesco Gonzaga; l'altra lettera, inviata, da Gubbio, da Guidobaldo da Montefeltro a Francesco Gonzaga, è datata 29 aprile 1488. Cf. anche PONTREMOLI – LA ROCCA (1987); NORDERA (2001); MOTTA (1887, 64).

³⁸ Tuttavia la mancanza di una trascrizione sotto forma di trattato del suo operato, o di altro genere di personali annotazioni della propria attività artistica pratica e teorica, ha oscurata a lungo la figura di questo ballerino, coreografo e maestro di danza.

³⁹ Anche in questo caso una lettera di Giovanni Gonzaga a Isabella, datata 25 gennaio 1485, indica lo Zafrano come protagonista, insieme a tutta la sua famiglia, dello spettacolo teatrale organizzato in occasione del Carnevale di fronte all'intera corte. Cf. anche D'ANCONA (1891); FERRATO (1877); PIRROTTA (1975 [1981²]).

Giunone, Diana e Venere era un tema semplice, ma tale da contenere fattori spettacolari coinvolgenti; favorire l'apparizione di animali feroci e personaggi silvestri; prevedere l'alternarsi di contrasti verbali e azioni pantomimiche; consentire la sceneggiatura danzata della caccia, dell'amore come vincolo morale e come forza generatrice e inserire a cornice dell'intero spettacolo balli e danze. L'alternanza fra danze e componimenti poetici mostra il grado di complessità a cui perviene la fusione fra elemento verbale e coreografico nell'equilibrio della rappresentazione. In questo equilibrio la danza sembra assumere un ruolo determinante e polifunzionale all'articolazione della storia drammatizzata: esito di una consuetudine di moduli spettacolari e tecniche d'intrattenimento ormai collaudati; ma insieme risultato di nuove sperimentazioni e rielaborazioni aperte alla combinazione di differenti moduli spettacolari.

L'articolazione rappresentativa e la capacità di assorbire la letteratura accessoria di figurazioni allegoriche sono fattori di metamorfosi, aggregazioni e contaminazioni di statuto del testo recitativo immesso nella festa di corte. Il tema della mitologia antica che accompagna la serie degli episodi rappresentati lungo i cortei e durante o, come in questo caso, dopo il banchetto nuziale, è il risultato di una voluta evocazione del mondo classico all'interno di fattori che la elevano su un piano di acculturazione. Ed è nel circuito tra intrattenimento e celebrazione ufficiale che prendono senso le parole e le proposte degli umanisti e delle loro ricerche del mondo antico. Lo spettacolo all'antico, pensato e realizzato nelle corti quattrocentesche, è in termini dominanti la rappresentazione del mito attraverso la danza, la musica e gli allestimenti spettacolari: temi, motivi, moduli rappresentativi sono ripresi dal mondo e dall'immaginario classico, ma riproposti sotto nuova forma e in soluzioni disparate ed originali che coinvolgono, nei luoghi della festa, pratiche espressive legate alla danza, alla poesia, al canto monodico.

Francesca Bortoletti

Università di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo

Via Barberia, 4

40123 Bologna

francesca.bortoletti@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Milano, Archivio di Stato, Potenze Estere.

Lettera di Barbara Gonzaga a Bona di Savoia da Mantova del 24 novembre 1479.

Lettera di Federico Gonzaga alla duchessa Bona di Savoia da Mantova del 13 giugno 1480.

Lettera di Federico Gonzaga alla duchessa Bona di Savoia da Mantova del 27 giugno 1480.

Modena, Archivio di Stato, Registro spese dell'Archivio Estense, Conto generale, iii, 1485, c. cviiij

Pagamento per una festa da ballo composta per Laurentio Lavignolo ballerino per i figli del duca.

Sabadino degli Arienti, G. (1487) *Hymeneo*. cod. H.H.1.78. 1294. Bibl. Palatina. Fondo Parmense. Parma.

Beroaldo Bononiensis, P. (1500) *Nuptiae Bentivolorum*. In *Orationes Multifariae a Philippo Beroaldo*. Bologna. Per B. Hectoris.

Narratione (1487) particolare delle nozze della Ill.ma Principessa di Ferrara in Bologna còl Ill.mo Signor Annibale Bentivoglio nel MCCCCLXXXVII à di XXVIII di Gènaio.

Salimbeni, A.E. (1487) *Epithalamium pro nuptiali pompa magnifici D. Annibalis nati illustrissimi. principi D. Ioannis Bentivoli, Laurentio Medices viro Magnifico et in omni vitae colore tersissimo dicatum*. Bologna.

Naldi, N. (1487) *Nuptiae domini Hannibalis Bentivoli Illu. Principis filii. Naldi Naldii Florentini Car(men) nuptiale. Ad Illu. Principes Ioannem atq(ue) Han(n)ibalem Bentivolos*. Firenze. Francesco di Dino.

Ady, C.M. (1937) *The Bentivoglio of Bologna: a study in despotism*. London. H. Milford (trad. it. [1965] *I Bentivoglio*. A cura di L. Chiappino. Milano. Dall'Oglio ed.).

Ausili, P. (1997) *Il ruolo della danza nella società cortese del Rinascimento. Ricerca storica sulle feste, il repertorio coreografico e i maestri di ballo a Bologna nella società nella seconda metà del XV secolo*. Dissertazione Dottorale. Dipartimento di Musica e Spettacolo. Università di Bologna.

Bacchelli, F. (2004) Una prelazione miniata. In *IBC*. 2. 9-13.

Barrand, A.G. (1991) *Six fools and a dancer: the timeless way of the Morris*. Plainfield Northern. Harmony Publishing Company.

Basile, B. (1984) *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma. Bulzoni.

Bortoletti, F. (2002) An allegorical fabula for the Bentivoglio-D'Este marriage of 1487. In *Dance Chronicle*. 25. 321-42.

Bortoletti, F. (2007) Tra teoria e prassi: rassegna bibliografica sulla danza nel primo Rinascimento italiano. In Casini Ropa, E., Bortoletti, F. (a cura di) *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*. Macerata. Ephemeria. 125-50.

Brainard, I. (1981) *An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: la moresca*. In Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society. Berkeley. 1977. New York et al Kassel. Bärenreiter AMS. 715-29.

Castelli, P., Mingardi, M., Padovan, M. (1987) *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Pesaro. Gualtieri.

Cattin, G. (1975) Canti e canzoni a ballo nelle maccheronee di Teofilo Folengo. In *Rivista italiana di Musicologia*. 10. 180-215.

Cruciani, F. (1972) Per lo studio del teatro Rinascimentale: la festa. In *Biblioteca Teatrale*. 5. 1-16.

D'ancona, A. (1891) *Origini del teatro italiano*. Torino. Loescher.

Fazion, P. (1984) «Nuptiae Bentivolorum». La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo. In Basile, B., *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma. Bulzoni. 115-33.

Ferrato, P. (a cura di) (1877) *S. Aquilano Ciminelli. Rappresentazione allegorica data in Mantova nel 1495*. Napoli. Giannini.

Forrest, J. (1984) *Morris and Matachin: a study in comparative choreography*. Sheffield. CECTAL.

Forrest, J. (1999) *The History of Morris Dancing, 1438-1750*. Toronto. University of Toronto Press.

Forrest, J., Heaney, M. (1991) *Annals of Early Morris*. Sheffield. CECTAL & The Morris Ring.

Fрати, L. (1892) Un'egloga rusticale del 1508. In *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. 20. 186-204.

Fulin, R., et al. (a cura di) (1879-1903) *M. Sanudo. Diarii*. Trascrizione dall'autografo Marciano. Venezia. Dep. Veneta di Storia patria.

Gallo, A.F. (1983) La danza negli spettacoli conviviali del secondo Quattrocento. In Chiabò, M., Doglio, F. (a cura di) *Spettacoli conviviali dall'antichità alle corti italiane del '400*. Atti del VII convegno di Studi. Viterbo, maggio 27-30 1982. Viterbo. Tipolitografia Agnescotti. 261-67.

Garin, E. (1961) Note sull'insegnamento di Filippo Beroaldo il Vecchio. In *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*. Firenze. Sansoni. 364-67.

Ghirandacci, C. (1933) *Della Historia di Bologna, edita in Rerum Italicarum Scriptores*. Vol. XXXIII. Bologna. Zanichelli.

Heaney, M. (1985) A new theory of morris origins: a review article. In *Folklore*. 96. 29-37.

Longhi, R. (1956) *Officina ferrarese*. Firenze. Sansoni.

McGrath, R.L. (1977) The dance as a pictorial metaphor. In *Gazette des beaux arts*. 119. 81-92.

Motta, E. (1887) I musicisti alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi. In *Archivio Storico Lombardo*. 14. 29-64, 278-340, 514-61.

Motta, E. (1894) *Nozze principesche nel Quattrocento*. Milano. Fratelli Rivara.

Nadi, G. (1886) *Diario bolognese*. Edito a cura di C. Ricci, A. Bacchi. Bologna. Romagnoli dall'Acqua.

Nordera, M. (2001) *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna*. Dissertazione Dottorale. Istituto Universitario Europeo. Firenze.

Pirrotta, N. (1975 [1981²]) *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino. Einaudi.

Pontremoli, A., La Rocca, P. (1987) *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Milano. Vita e Pensiero.

Povoledo, E. (1975 [1981²]) Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589. In Pirrotta, N., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino. Einaudi.

Raimondi, E. (1972) *Politica e Commedia*. Bologna. Il Mulino.

Raimondi, E. (1987²) *Codro e l'Umanesimo a Bologna*. Bologna. il Mulino. (I ed. 1950. Bologna. Zuffi).

Rossi, V. (1895) *Un ballo a Firenze nel 1459*. Bergamo. Istituto italiano di Arti grafiche.

Sachs, C. (1965) *World History of the Dance*. New York. W.W. Norton.

Solmi, E. (1904) La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione. In *Archivio Storico Lombardo*. 1. 75-89.

Sparti, B. (1992) *Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. Oxford. Clarendon.

Sparti, B. (1996) Breaking down barriers in the study of Renaissance and Baroque dance. In *Dance Chronicle*. 19. 255-76.

Sparti, B. (1999) The Moresca and Mattacino in Italy – circa 1455-1630. Continents in Movement. In *The Meeting of Cultures in Dance History*. Atti del convegno internazionale, Lisbona. 187-99.

Raggianti, C.L. (a cura di) (1942-1945) G. Vasari. Vita del Cecca, ingegnere fiorentino. In Id., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Vol. I. Milano-Roma. Rizzoli. 443-4.

Zannoni, G. (1891) Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487. In *Atti della Reale Accademia dei Lincei, Rendiconti*. Ser. IV/7. 414-27.