

Il *Dialogo del ballo* di Rinaldo Corso Studio ed edizione

di Ylenia Zicola

Il *Dialogo del ballo*, composto da Rinaldo Corso (1525-82), autore anche di trattati di carattere poetico, grammaticale e giuridico¹, fu concluso nel 1554 a Correggio, come attesta il colophon della seconda edizione dell'opera stampata a Bologna, da Anselmo Giaccarello, nel 1557 («È finito il Dialogo del Ballo di Rinaldo Corso. In Correggio, il. 17. di Gennaio. 1554», a c. Eivv).

Lo scopo del *Dialogo*, che si svolge tra i due interlocutori Frigia e Cirneo, consiste nell'apologia della danza, di cui Cirneo difende l'onestà e loda le virtù educative. Frigia è invece contraria a tale opinione, ma al termine del dialogo si lascerà persuadere dal suo interlocutore.

L'operetta si apre con la dedica a Guidobaldo II Della Rovere (1514-1574) che fu Duca di Urbino dal 1538 alla morte. Risultano ancora incerti i motivi della dedica: secondo Francesco Foffano, «nel maggio del '56, forse per incarico dei suoi signori², andò [i.e. Corso] ad Urbino, e qui offriva al duca la terza edizione del suo *Dialogo del ballo*»³; stando invece a

¹ Per informazioni biografiche si può fare riferimento alle seguenti voci: Q. Bigi, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso e di Pietro Bisi da Correggio*, G. T. Vincenzi, Modena 1880; F. Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, in «Il Propugnatore», s. V, 1892, parte II, pp. 158-195; G. Tani, *Corso Rinaldo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Le maschere, Roma 1956, p. 1527; R. Finzi, *Un correggese del Rinascimento: Rinaldo Corso (1525-1582)*, Aedes Muratoriana, Modena 1959; G. Romei, voce Corso, Rinaldo, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1960-, vol. XXIX, pp. 687-90.

² Si intende la famiglia Gambara, nello specifico Girolamo, il figlio di Veronica Gambara e del conte Gilberto da Correggio; Girolamo, successivamente fu cardinale e principe con i suoi cugini del principato di Correggio.

³ Foffano, *Un letterato italiano*, cit., p. 163.

Quirino Bigi, «dicesi ancora che il Duca d’Urbino volesse dargli prova di alta stima nominandolo Podestà di Pesaro; e pare che allora scrivesse per ordine suo il *Dialogo del Ballo* infine del quale àvvi la dedica da lui fatta a quel Principe»⁴.

Il *Dialogo* appare interessante, oltre che per i riferimenti classici di cui è intriso, anche per le notizie sulle danze dell’epoca, nonché per le idee di estetica e poetica della danza; all’interno dell’opera si riconosce inoltre al ballo la vicinanza con altre arti, come musica, poesia e commedia. L’opera non rappresenta l’unica testimonianza degli interessi del Corso per gli spettacoli: egli compose anche il soggetto e la sceneggiatura di una giostra d’amore⁵. Come testimoniano le sue missive, preparò un allestimento di intermedi sui *Triumphi* di Petrarca⁶; compose infine due opere teatrali, *Gli honori della casa di Correggio*, recitati nel carnevale del 1554, e la tragedia *La Panthia*.

Il *Dialogo* non costituisce soltanto un manuale pratico sull’arte coreutica, come analoghe opere di ampia diffusione nei secoli XV e XVI, ma si inserisce anche nella polemica intorno alla liceità morale della danza, ravvivata dalle vicende culturali e religiose del tempo⁷. Per due secoli, infatti,

⁴ Bigi, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso*, cit., p. 8. Il riferimento non è del tutto corretto, in quanto la lettera di dedica apre l’operetta, a differenza di quanto affermato da Bigi. Si legge inoltre in nota 2, p. 8: «Nel 1556 era Rinaldo alla Corte dei Duchi di Urbino, e par certo che venisse nominato Podestà di Pesaro, perché in detta città pubblicò l’Operetta sua intorno al Ballo, e la dedicò al Duca con lettera segnata da Pesaro in data 27 maggio».

⁵ R. Corso, *Una giostra d’amore nel Cinquecento*, a cura di F. Foffano, in “Biblioteca delle scuole italiane”, II, 1900, pp. 3-15. Si legge nell’introduzione alle pp. 3-5: «Tra le feste a cui accennavo poc’anzi, tengono il primo posto le giostre, cioè i combattimenti a corpo a corpo di due o più cavalieri. Ma, come ne’ poemi cavallereschi la colta società del rinascimento alle armi volle, per così dire, intrecciati gli amori, così lo spettacolo del combattimento fu quasi nobilitato e reso più interessante col fingere che una cagione amorosa movesse i contendenti a pugnare l’uno contro l’altro. S’ebbero così delle giostre d’amore, di alcuna delle quali han dato notizia moderni ricercatori. [...] il documento che sto per pubblicare, e che è appunto una lettera nella quale l’autore del trattato sulle *Private rappacificazioni* propone il disegno di una giostra d’amore. [...] il Corso s’occupa in questa lettera de’ più minuti particolari, perfino delle vesti dei personaggi, e che il soggetto da lui ideato ci richiama alla mente i romanzi cavallereschi».

⁶ Si legge in A. Arcangeli, *Introduzione* a R. Corso, *Dialogo del ballo*, Amis, Verona 1987, nota 13, p. 12: «Lettera del 1558, senza destinatario, che si conserva alla biblioteca Trivulziana di Milano, codice Trivulziano 10, c. 14v». Foffano, nell’introduzione a Corso, *Una giostra d’amore nel Cinquecento*, cit., 1900, p. 4, a tal proposito afferma: «Infatti ho potuto esaminare nella Trivulziana una raccolta di lettere del Corso, dalle quali si possono trarre molte notizie riferentisi alla sua vita pubblica. Sono un’ottantina, scritte, tra il 1557 e il 1559, a coscui personaggi, e trattano quasi tutte di cose riguardanti gl’interessi dei suoi padroni».

⁷ Il dibattito morale e teologico sulla danza che ha luogo fra Cinque e Seicento si sviluppa, pur in forma episodica, a partire dal secolo XIII. Per riferimenti e approfondimenti

dalla prima metà del Duecento, la danza è stata al centro di un esame dettagliato da parte di scrittori ecclesiastici e laici. In Italia è nota un'attenzione per il tema nei predicatori attivi nella seconda metà del Quattrocento, la cui produzione si diffonde attraverso edizioni a stampa⁸. La tradizione omiletica sulla danza del tardo-medioevo e del Quattrocento trova una sua definizione nel 1525, quando viene data alle stampe quella che è probabilmente «la prima edizione tipografica di un pamphlet specifico sull'argomento, il sermone tedesco con cui il parroco Caspar Gruner mette in guardia i fedeli “contro i balli empi”»⁹, in cui si segnalano anche esempi di passi biblici su casi di danze pie che il cristiano deve saper distinguere da quelle peccaminose.

Allo stesso 1525 risale anche la *Summula peccatorum* di Tommaso de Vio (Roma, Silber; stampata assieme a *Ientacula Novi Testamenti*), nella quale l'autore, in un capitolo dedicato al ballo, elenca i casi in cui esso sia lecito o meno. La novità rispetto a quanto scritto dagli altri predicatori consiste nel considerare il pericolo del peccato non nel ballo stesso, espressione di atti di gioia, ma nelle passioni del danzatore, nel quale può insidiarsi il male. Per il tono e il contenuto, questo capitolo può considerarsi una difesa della danza, e tuttavia appare paradossale che sia stato inserito in un manuale destinato ai confessori. È indubbio che esso risponda al progetto di promozione, nel clero, della tolleranza nei confronti delle forme della sociabilità ludica, ma va sottolineato che fu promulgato ben prima del Concilio di Trento, in seguito al quale, come noto, la Chiesa cattolica spinge il clero verso una crescente campagna di riforma dei costumi. Il Concilio non si occupa direttamente di danza, ma al suo interno si attuano decreti di riforma, alcuni tra i quali ricordano il divieto per gli ecclesiastici di prendere parte alle danze, già valido in realtà nel Medioevo.

Nel dibattito morale sulla danza gli umanisti avevano assunto anche posizioni ostili. Per esempio, Petrarca, che tratta del ballo in uno dei dialoghi del *De remediis utriusque fortune* (I 24). Qui si sostiene che la passione umana la quale assale l'animo danzando è l'Allegrezza: mentre la Ragione prende le distanze dalla danza, l'Allegrezza sostiene di parteciparvi personalmente e con pieno divertimento. Petrarca sollecita l'uomo ad astenersi del tutto dalla pratica del ballo con parole che hanno avuto diffusione e

si rimanda ad A. Arcangeli, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza*, Fondazione Benetton studi ricerche-Viella, Treviso-Roma 2000.

⁸ Si segnalano a tal proposito: la *predica De coreis, quibus valde offenditur Deus benedictus* di Cherubino da Spoletto (1414-84), il sermone *De inepta leticia et lascivis choreis* di Michele Cercano (1427-84), pronunciato nella prima domenica di quaresima, quando era appena trascorso il carnevale, ed infine il sermone *De choreis* di Gabriele Barletta (morto dopo il 1480).

⁹ Arcangeli, *Davide o Salomè?*, cit., p. 103.

influenza nei secoli successivi. A Petrarca si aggiunga Simeon Zuccolo (*La pazzia del ballo*, 1549), il quale elabora un nuovo codice comportamentale che prende piede nell'élite rinascimentale.

Sarebbe però limitante presentare solo esempi di umanisti contrari alla danza. Senza menzionare i trattati di ballo, durante tutto il Quattro e Cinquecento si pubblicano molteplici testi in cui, come nel caso di Tomaso de Vio, la danza è difesa sistematicamente. Senza dubbio, la maggior parte delle pubblicazioni sull'argomento guarda al modello del *De saltatione* di Luciano di Samosata. Oltre al Corso, in area italiana è bene ricordare gli interventi quasi contemporanei di Teofilo Folengo e di Baldassarre Castiglione. Folengo, nell'*Orlandino* (1526), critica il pensiero moralistico dei "vecchi padri" che biasimano la pratica della danza, giudicandoli ipocriti e lunatici¹⁰. Castiglione, ne *Il Cortegiano* (1528), propone la danza tra le attività che un uomo di corte deve saper praticare, sottolineando però una netta distinzione tra le occasioni pubbliche e private. Il pensiero di Castiglione appare ambivalente in merito al discorso morale dell'arte, per quanto riguarda sia la danza sia la musica, poiché attraverso più opinioni espresse da voci differenti mette in guardia il cortigiano da alcune condotte, pur non ritenendo le suddette arti un oltraggio alla morale cristiana¹¹.

Negli anni successivi al Concilio di Trento prosegue il dibattito sulla danza da parte di teologi e scrittori di opere religiose. Si attestano numerosi elementi di continuità con la tradizione del cristianesimo tardo-medievale anche se non mancano aggiornamenti legati ai decreti tridentini. Nella maggior parte dei casi i teologi tendono a riproporre le indicazioni, diffuse già nel Medio Evo, relative ai casi nei quali danzare fosse lecito o no¹².

Per concludere, Giovanni Calvino interviene sulla questione della danza nei suoi sermoni; per esempio, commentando nel 1554 un passo del libro di Giobbe¹³, egli censura coloro che pensano esclusivamente a divertirsi e a ballare, come animali che hanno smarrito il cammino. Proprio a Ginevra, a partire dalle parole del riformatore, già dal 1546 vengono approvate dal Consiglio cittadino ordinanze che proibivano canzoni e danze dissolute o oltraggiose e che prevedevano la carcerazione per tre giorni di chiunque venisse sorpreso a praticarle.

¹⁰ T. Folengo, *Orlandino*, IV xxi 21, 1-8, xxii 22, 1-8, a cura di M. Chiesa, Antenore, Padova 1991, pp. 103-4.

¹¹ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, II, 11 (a cura di G. Carnazzi, introduzione di S. Battaglia, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000⁴).

¹² In ambiente controriformistico italiano è opportuno citare almeno l'*Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis* di Carlo Bascapé (1578-79), stampato nell'officina borromaea di Milano.

¹³ «Tenent tympanum et citharam, et gaudent ad sonitum organi» (*Job* 21,12).

Nel corso del XV secolo la danza assume un ruolo centrale nella vita di corte, al punto da essere consigliata come esercizio per allenare mente e corpo: è un requisito fondamentale di dame e cortigiani. Per acquisire una preparazione adeguata, i nobili assumono i maestri di danza i quali, fra l'altro, allestiscono le feste nei palazzi. È a questi maestri che si devono i primi testi sull'arte della danza, veri e propri trattati nei quali si descrive analiticamente l'esecuzione dei balli, con le annotazioni delle relative partiture musicali¹⁴.

La trattazione coreica nel Quattrocento è affidata, principalmente, a tre maestri: Domenico da Piacenza, autore del *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (ca. 1455), Antonio Cornazzano, con il *Libro dell'arte del danzare* (1455), e Guglielmo Ebreo da Pesaro (poi Giovanni Ambrosio, nome scelto dopo la conversione al cristianesimo), autore del *De practica seu arte tripudii*. Il passaggio dall'esclusiva pratica delle danze alla loro definizione teorica è stato generalmente concepito seguendo il modello usato nei trattati che avevano come oggetto forme d'arte, come per esempio il *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti, e come obiettivo la sua elevazione, da arte meccanica a scienza: è per tale motivo che la maggior parte dei trattati rinascimentali presenta un *incipit* teorico che precede la descrizione dell'esecuzione pratica.

È doveroso però sottolineare che la fruizione e la circolazione di detti trattati riguardano una nicchia limitata e di conseguenza questa forma di scrittura non può essere generalizzata agli usi della società del tempo nel suo insieme: la trasmissione delle danze continua a essere, infatti, di tipo orale ed emulativo, basata sull'osservazione e sull'imitazione¹⁵. I manuali di

¹⁴ Per riferimenti e approfondimenti si rimanda alle seguenti voci bibliografiche: A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo: teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987; *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, a cura di P. Castelli, M. Mingardi, M. Padovan, Coptip, Modena 1987; A. Arcangeli, *Passatempis rinascimentali: storia culturale del divertimento in Europa, secoli XV-XVII*, saggio introduttivo di P. Burke, Carocci, Roma 2004; S. Sinisi, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Carocci, Roma 2005, pp. 37-55; C. Sachs, *Storia della danza* (1966), trad. it., Net, Milano 2006, pp. 331-79; R. Ocozia, *La trascrizione in notazione moderna degli esempi musicali dei trattati di danza quattrocenteschi di tradizione italiana*, in "Schifanoia", XXXVIII-XXXIX, 2010, pp. 95-7; A. Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; A. Pontremoli, *Virtute et arte del danzare, contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Aracne, Roma 2011.

¹⁵ A tal proposito si legge in R. Corso, *Dialogo del Ballo*, A. Giaccarello, Bologna 1557, c. Civv: «FRIGIA. Or seguite se alcuno altro effetto, il qual sia buono, fa il ballo ne' giovinetti. CIRNEO. Quel che è miglior di tutti non v'ho ancora detto, per ciò che essercitan la memoria e imparano quanto all'animo e quanto al corpo di moderarsi, d'ubbidire ad una legge, di raffrenarsi nell'impeto e di riscaldarsi nella pigrizia. E perché di raro, o non mai

danza presentano specifiche funzioni, come il valore simbolico dell'opera, in quanto dono che l'autore offre al suo dedicatario, in forma di *captatio benevolentiae*; attraverso il trattato, inoltre, si afferma anche l'autorità del maestro, cui è attribuita l'invenzione delle danze descritte; infine, il testo ha la funzione di promemoria per coloro che hanno assimilato e appreso il sapere coreutico precedentemente grazie alla presenza di un insegnante, spesso il medesimo estensore del trattato. I manuali, redatti in volgare, hanno carattere descrittivo; nella maggior parte dei casi essi sono divisi in due sezioni: la prima teorico-pedagogica, in cui si esalta l'arte della danza descrivendone i nobili principi e i benefici che arreca a chi la pratica, e ammonendo il lettore ad attenersi a comportamenti leciti e appropriati al proprio status sociale; la seconda, in cui vengono illustrate le coreografie e in cui si riporta anche l'accompagnamento strumentale. Questa forma particolare di danza descritta e tramandata attraverso i trattati prende il nome di Ballo Nobile, su definizione risalente al Settecento.

Per quanto concerne il ruolo sociale dei maestri di danza, non si hanno notizie precise, ma è molto probabile che nei secoli scorsi esso sia stato sovrastimato, sulla base, soprattutto, delle stesse parole degli autori dei trattati. È possibile che l'elogio della loro dignità presente negli scritti sia da intendere come la rivendicazione del diritto a uno *status* più elevato piuttosto che una descrizione effettiva del loro ruolo. Barbara Sparti, studiosa di danza rinascimentale e coreografa, ha fatto notare come fosse assai limitato il prestigio di cui godevano questi maestri, sottolineando che innanzitutto esistono scarsissimi riferimenti al ballo nelle cronache quattrocentesche, e inoltre che i maestri di danza sono assenti dal personale permanente delle corti, ed evidenziando, infine, la forte ostilità dei padri della pedagogia umanistica verso il ballo:

uno dei segnali più esplicativi delle difficoltà con cui i maestri cercavano di ritagliarsi uno spazio socialmente più gratificante e garantito è l'insistenza con cui mostrano di reclamizzare la propria perizia, difendendola dalla concorrenza di ballerini non qualificati, o dal rischio di uno svilimento dell'arte al servizio di scopi impropri¹⁶.

È possibile associare questa osservazione all'affermazione di Frigia «Par pur che questi, che al nostro tempo insegnan di ballare, sien genti basse e di poca scienza» (par. 21, c. Eiir).

Come detto in precedenza, il *Dialogo* di Corso non rientra tra i manuali pratici illustrati, in quanto ospita solo riferimenti alle danze contemporanee e descrizioni di feste di corte. Presenta, infine, una conclusione per lo più moralizzante e volta a dimostrare la nobiltà di tale arte contro

adviene che un giovane solo s'esserciti nel ballo, ne segue l'emulazione, la quale in tutte le cose è acutissimo e potentissimo sprone alla virtù».

¹⁶ Arcangeli, *Davide o Salomé*, cit., p. 38.

le critiche diffuse negli anni della composizione e interpretate da Frigia.

L'operetta viene composta in risposta alla già citata opera *La pazzia del ballo* di Zuccolo (1549) e ad imitazione del *De saltatione* di Luciano di Samosata. Come afferma Arcangeli

la disponibilità del testo luciano non doveva costituire un problema a quella data: l'*editio princeps* uscì a Firenze nel 1496; a Venezia seguirono la prima Aldina nel 1503, la seconda nel 1522, la Giuntina nel 1535. Le traduzioni latine dei dialoghi a cura di Erasmo, Tommaso Moro ed altri conobbero decine di edizioni già nei primi decenni del Cinquecento¹⁷.

Il *De saltatione*, nonostante sia stato composto in forma dialogica (i due interlocutori sono Cratone e Licino), risulta più vicino a un monologo, dal momento che Cratone pronuncia solo sei battute, facendosi convincere sin troppo facilmente e senza obiezioni sulla validità della danza: Cratone diviene quasi un pretesto per riunire i luoghi comuni della critica con l'ardente difesa su quest'arte. Il dialogo si può dividere in una introduzione e due parti principali: la prima (par. 7-34) tratta della danza presso i popoli antichi, la seconda (par. 35-67) invece si addentra nella specifica descrizione del pantomimo. Luciano, attraverso le parole di Licino, si pone l'obiettivo di elogiare lo spettacolo pantomimico¹⁸, attraverso la descrizione dell'origine nobile della danza, le cui qualità si riversano nella pantomima, figlia della danza antica. Nell'operetta l'autore greco propone una rassegna di miti antichi basandosi sulla tradizione omerica e sull'autorità di Esiodo, Socrate e Platone; fornisce anche le qualità del perfetto pantomimo – ovvero memoria, chiarezza e capacità interpretativa –, che deve essere colto, conoscere la mitologia classica, ed essere dotato fisicamente, secondo un modello che guarda alle statue dello scultore Policlet. Luciano si serve nel dialogo di numerosi miti, ma anche delle *Leggi* e della

¹⁷ Arcangeli, *Introduzione a Corso, Dialogo del ballo*, cit., p. 13.

¹⁸ Scrive a tal proposito A. Ademollo, *Gli spettacoli dell'antica Roma, descrizione istorica*, a spese dell'autore, V. Batelli e figli, Firenze 1837, pp. 79-81: «Pantomimi si dicevano i ballerini imitatori di ogni cosa, perché la loro arte consisteva nel dipingere al naturale colle mosse e l'attitudini del corpo tutte le azioni degli uomini. Quest'arte si crede nata piuttosto in Roma che in Grecia, e che anzi questa l'apprendesse dai Romani. Perfezionarono la Pantomima sotto Augusto i celebri Pilade e Batillo, e di essa narransi cose meravigliose. La Pantomima fu presso i Romani lo spettacolo teatrale il più usitato, ed il più a genio. Augusto nelle feste della Edilità di Marcello, che consisterono in spettacoli teatrali, fece danzarvi alcuni cavalieri, ed alcune illustri dame. Nerone danzava con la nobiltà romana sul teatro nelle feste Giovinali. Luciano nel 156 a.C. fa menzione di un Pantomimo, che da sé solo rappresentava con i gesti un'azione, la quale supponeva molti personaggi, ed agiva in modo tanto espressivo, che Demetrio filosofo, l'unico che lo disprezzasse senza averlo veduto, essendosi lasciato condurre al teatro, restò talmente sorpreso che gridò: "Io non ti veggo soltanto, ma l'intendo, tu parli con le mani"».

Repubblica di Platone, di Aristotele, dei testi omerici e di poeti classici. Il dialogo si conclude con la richiesta, da parte di Cratone, di avere un posto a teatro anche per sé: «Licinio, io ormai ti obbedisco e tengo ben aperti occhi e orecchi. Ricordati, amico mio, di riservarmi un posto vicino al tuo quando andrai a teatro, perché tu non sia il solo a ritornare più saggio»¹⁹.

Il *Dialogo del ballo* riprende sistematicamente gli esempi offerti da Luciano: sono infatti tratti dal *De saltatione* i riferimenti agli Etiopi, al dio egizio Proteo, alla danza di Marte, alle danze antiche, agli esempi di Demetrio il Cinico e del pantomimo di Nerone, alla lode della danza per i suoi aspetti salutari rivolti a chi la pratica,

i motivi della danza originata dal dio Eros primigenio e del moto circolare dei cieli; di Giove che si salva con un salto, di Cibele, ed il riferimento omerico a Merione; l'accenno a Pirro, gli esempi della Tessaglia, degli Spartani, degli Etiopi, degli Indiani, di Delo e ancora i casi di Orfeo e Museo, degli Egizi, di Proteo²⁰,

come anche il richiamo a Calcante e gli episodi sul Pantomimo.

Tuttavia si registrano tra i due dialoghi alcune differenze: per esempio l'introduzione, nell'opera di Corso, di un personaggio femminile che interagisce attivamente e che permette di sovrapporre all'opera di persuasione la trama del corteggiamento, o il riferimento a Demetrio che il Corso riporta in maniera imprecisa. Cirneo ricorda l'episodio di Demetrio e Pantomimo descrivendo il filosofo cinico come un gran saltatore ai tempi di Nerone, il quale però quando danzava non proponeva un soggetto da rappresentare. Quando Demetrio giunse a Roma, venne chiesto a Pantomimo, famoso ballerino, di esibirsi davanti a lui. Il filosofo, rimasto piacevolmente colpito dalla bravura e dalle capacità comunicative del ballerino, gli disse: «Io non solamente, oh Pantomimo, ti veggio, ma insieme t'odo, perché mi pari di parlar colle mani!»²¹; Luciano invece descrive Demetrio come l'unico che lo disprezzasse senza averlo effettivamente visto esibirsi. L'accenno al pantomimo porta il Corso a distinguere le due forme fondamentali dell'arte coreutica: la danza definita pura «che niuna cosa rappresentava, se non salti, e balli, imitatori solamente del suono»²², ma ritenuta ugualmente lodabile, e la danza pantomimica, ritenuta invece perfetta.

La pazzia del ballo è invece un pamphlet di dodici capitoli in cui si esaminano differenti opinioni sull'origine della danza, sottolineandone il

¹⁹ Luciano, *La danza*, a cura di S. Beta, trad. di M. Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 109.

²⁰ Arcangeli, *Introduzione a Corso, Dialogo del ballo*, cit., p. 16.

²¹ Corso, *Dialogo del Ballo*, cit., par. 20, c. Eir. La fonte del Corso è Luciano *De saltatione*, 63-64.

²² Ivi, cit., c. Divv.

carattere negativo, profano e “dionisiaco”: oltre a citare miti e vicende di cui è traccia anche in Corso, Zuccolo aggiunge che

alcuni altri Catolici s’hanno imaginato di dire, che ’l Diavolo sia stato inventore del ballo, e a dir ciò si sono mossi vedendo, che per via del ballo si commettono stupri, adulteri, e molt’altri peccati ne cuori de gli uomini da esso Dimonio semi-nati²³,

per sottolineare fin da subito il carattere demoniaco della danza. I balli erano propri delle divinità alle quali si offrivano i sacrifici danzando: gli uomini, essendo corruttibili, soddisfacevano tali divinità praticando giochi, spettacoli e spassi vari, offendendo in tal modo il vero Dio. Emerge in questo pamphlet la religiosità cattolica di Zuccolo, il quale condanna ogni forma di danza che possa assimilarsi ad un’adorazione antica. Per dimostrare come il ballo sia assimilabile alla pazzia, Zuccolo presenta alcuni esempi: nel capitolo I racconta di come gli animali,

quando vedono apparecchiarsi il cibo, sembrino ballare per l’allegrezza naturale, definita causa del ballare si può dire, e affermare che l’allegrezza naturale sia causa del ballare [...] E questa si può chiamare naturale, o sobria allegrezza. La quale non solamente ne i fanciulli, o giovani, per il calore del sangue, o vivacità diserti naturalmente abonda: ma ne i vecchi ancora alle volte si dimostra²⁴.

Zuccolo si domanda, ancora, «qual fu la causa che mosse e costrinse colui, essendo egli col corpo e con la mente ocioso e cheto, a scuotersi tutto da capo a piedi in un momento a guisa d’un pazzo e d’uno inspiritato»²⁵.

Individua così tre cause:

cominciando dalla prima causa, ragionevolmente si può dire o affermare, che l’allegrezza naturale sia causa del ballare²⁶, la seconda causa che muove e incita gli uomini e le donne non solamente a ballare ma a far molte altre pazzie ancora è un’altra leggerezza o allegrezza: la quale nasce dal vino²⁷.

Infine, la terza causa è la musica. Inoltre, condannando il ballo praticato

²³ S. Zuccolo, *La pazzia del ballo*, riproduzione anastatica dell’ed. Iacomo Fabriano, Padova 1549, Forni, Bologna 1969, c. Biiv. Questi i criteri adottati per la presente trascrizione: introduzione della punteggiatura e delle maiuscole secondo l’uso moderno; distinzione *u/v*; riduzione dei grafemi [-]ij a [-]î; [-]ti[-] + *voc.* a [-]zi[-]; normalizzazione di *et*, & in *e*; eliminazione dell’*h* etimologica e psuedotimologica; scioglimento delle abbreviazioni; eliminazione della *scriptio continua*.

²⁴ Ivi, cc. Biiv e Cir.

²⁵ Ivi, c. Biiv.

²⁶ Ivi, c. Biiv.

²⁷ Ivi, c. Civr.

nei giorni festivi, Zuccolo accusa i sacerdoti che danzano di comportarsi come i sacerdoti pagani:

anzi io reputo, che questa mala usanza di ballare le feste per onorar tai giorni in se tenghi non so che del pagano, o villano insieme. [...] Ma parmi dirollo, o tacio? ch'alcuni preti ancora, o altri nostri religiosi di poca modestia e osservanza imitar sogliono quei Sacerdoti antichi de pagani [...] ballando, e saltando per troppa allegrezza, massimamente quando celebrano la loro prima messa²⁸.

Nell'opera di Zuccolo si legge anche un'invettiva contro il carnevale:

non si vede chiaro, che in questi grassi, vinosi, e golosi giorni di Carnevale la prudenza, la temperanza, l'astinenza, la pudicizia, la castità, l'onestà, o tutte l'altre virtù sempre, e in ogni luogo a tutti gli uomini, e a tutte le donne appartenenti si sbandiscono, e confinano nella erbosa quadragesima? Non si vede ancora, che in questi giorni del lussurioso balordo, e igordo porco di Carnevale la favola di Circe ne gli uomini ebriacchi in tutto si verifica? Peròche sicome quella rea femina con sue certe bevande faceva gli uomini pazzi, e ebbriacchi scordare di se medesmi, e perdere la lor natura umana in varie bestie trasformandoli²⁹, così ancora veggiamo a gli uomini, e alle donne pazze avenire nei lussuriosi giorni di Carnevale, con ciò sia che per il troppo mangiare, t bere altri diventano orsi libidinosi, altri fieri leoni³⁰.

Si osservi come il Corso ambienti il suo *Dialogo* nei giorni appena successivi al Carnevale e come egli recuperi ampiamente le proposte di Zuccolo, proponendole come antitesi alle opinioni di Cirneo nelle parole di Frigia: i due testi sembrano, dunque, dialogare tra loro.

La più importante fra le fonti che Corso dimostra di conoscere è Platone, anche se forse di seconda mano: nello specifico, nel testo sono men-

²⁸ Ivi, cc. *Civ* e *Ciir*. Si potrebbe collegare questa invettiva al seguente avvenimento accaduto (ai tempi del Concilio di Trento), che vede come protagonisti proprio alcuni ecclesiastici: «Piuttosto che le sedute ufficiali, è un episodio di cronaca di vita quotidiana ai tempi del Concilio a fornire ad alcuni dei suoi protagonisti l'occasione di esprimere un parere sulla materia. L'ospite dell'assise, il principe vescovo di Trento cardinale Cristoforo Madruzzo, non mancava nel corso del Concilio di utilizzare il castello come corte principesca, organizzandovi feste e ricevimenti. Il 3 marzo 1546 alcuni prelati conciliari partecipano ad una festa nuziale, e il Madruzzo stesso apre le danze. Il giorno dopo il caso genera discussioni: il vescovo di Trento si giustifica facendo appello agli usi locali. I tre legati pontifici prendono posizioni diverse. Mentre il Cervini disapprova l'accaduto, il cardinale Del Monte precisa che non ci trova niente di male e non ha preso parte al ballo solo perché stava poco bene; e il cardinal Pole aggiunge che dalle sue parti, in Inghilterra, è costume non solo che i sacerdoti ballino alle nozze, ma perfino che nel farlo bacino la propria partner» (Arcangeli, *Davide o Salomé?*, cit., pp. 119-20).

²⁹ Cf. Omero, *Odissea*, X.

³⁰ Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Diir.

zionati alcuni passi con cui si apre il libro II delle *Leggi*. Per il resto, la cultura classica dell'autore che emerge dal testo del *Dialogo* comprende menzioni di altri poeti antichi, come Pindaro o Omero, o idee classiche e riprese dalla cultura rinascimentale, come per esempio il concetto secondo cui il ballo non sarebbe una forma di pazzia, ma furore sacro. Certo è che Corso dovette avere una buona conoscenza sia della cultura classica sia di quella contemporanea, grazie anche all'ambiente stimolante in cui viveva³¹.

Venendo più specificatamente al *Dialogo*, esso è stato letto per lo più attraverso l'anastatica dell'*editio princeps* del 1555 oppure mediante la sua trascrizione moderna³², nonostante esistano due differenti edizioni: la *princeps*, per l'appunto, pubblicata a Venezia nel 1555 per Sigismondo Bordogna, la seconda stampata nel 1557 a Bologna, per l'editore Anselmo Giaccarello. Il presente lavoro nasce da nuove acquisizioni relative al testo: sulla base della collazione di entrambe le edizioni note è emerso che la seconda, pubblicata vivente l'autore, risulta essere ampliata e priva di corrucciate: restituisce, insomma, l'ultima volontà del Corso e per questo motivo è stata scelta come testo base della trascrizione che qui si propone.

Si aggiunga che, secondo alcune fonti, esisterebbe un'edizione del 1554 data per smarrita da molti studiosi e considerata come un caso di “fantasma” bibliografico. Stando a quanto riportato da Foffano³³, e come noto in altri casi di edizioni coeve,

è abbastanza chiaro che l'errore nasce dall'aver scambiato l'espressione “nuovamente posto in luce” per un'equivalente di “di nuovo, una seconda volta”, anziché “*ex novo*, per la prima volta”: tale, com'è noto, è la sua valenza nei frontespizi cinquecenteschi³⁴.

³¹ «Correggio, durante la fanciullezza di Rinaldo, iniziava una gloriosa tradizione letteraria ed artistica, che poche città italiane, fatta ragione della sua piccolezza, possono vantare. Era morto da pochi anni Nicolò, valoroso capitano e buon poeta; scienziati correggesi erano chiamati ad insegnare nelle vicine università di Bologna e Ferrara, mentre Antonio Allegri arricchiva di preziosi capolavori chiese e gallerie di Parma e di Modena, letterati di gran fama, quali il Bembo, l'Ariosto, il Molza, il Mauro, il Cappello, onoravano di visite o di lettere Veronica Gambara, e la virtuosa gentildonna, non ultima tra le poetesse d'Italia, raccoglieva nel suo palazzo poeti, dotti, scienziati, artisti, a conversare di letteratura, di filosofia, di scienza. Tanto fervore di studi dovette certamente avere un grande influsso su l'animo del giovinetto Rinaldo, che alla professione paterna preferì quella delle lettere, e si diede con ardore allo studio di esse» (Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, cit., p. 160).

³² Le edizioni moderne note sono: *Dialogo del ballo*, a cura di A. Arcangeli, Amis, Verona 1987; *Dialogo del Ballo*, a cura di Ü. von Frauke Frey, Fagis, Freiburg 2006.

³³ Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, cit., p. 187.

³⁴ Arcangeli, *Introduzione a Corso, Dialogo del Ballo*, cit., nota 12, p. 10. Il riferimento bibliografico di Arcangeli non è del tutto perspicuo in quanto Foffano, nella sede in questione, si limita a ricordare le informazioni dispensate nel *colophon* dell'edizione del 1557.

Testo

|Aiir|

All'illusterrissimo Principe il primo genito d'Urbino

Dopo i dolci trattenimenti de' balli, a cui han dato costà su materia la benigna natura, la singolar dilezione verso i suoi popoli, e la splendida liberalità de' vostri magnanimi genitori, forse non vi dispiacerà, Signore Illusterrissimo, l'intender le lodi del ballo già da me nella patria, e infra gli agi domestici descritte. Forse ancor v'accenderete a seguirlo con tanto più prontezza letto che |Aiiv| n'avrete queste poche carte, le quali io con me stesso riverentemente vi dedico. Dio sia quello che 'n tutte l'azion vostre continuamente vi favorisca.

Di Pesaro, il xxvii maggio MDLVI

Umiliss. ser.

Rinaldo Corso.

|Aiiir|

Dialogo del Ballo di Rinaldo Corso

Frigia e Cirneo

[r] FRIGIA. Io sono di parer contrario al vostro. Voi vi lamentate che passa il carnovale, e io n'ho consolazione.

CIRNEO. S'io me n'atristo, Signora, fo quel che molti fanno, e son certo che avrei la maggior parte de gli uomini dalla mia. Ma voi credo che siate sola nella vostra opinione, e non penso che avete pure una donna dalla vostra, se non forse qualche stranguglion³⁵ di vecchia, avanzata alla morte.

FRIGIA. Io son pur giovane, come vedete.

CIRNEO. E bella vi veggio.

FRIGIA. Non disputiamo sopra di questo, da che non fa al nostro proposito.

³⁵ *Stranguglione*, «disgustoso, in rovina, tumefatto» (*Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da S. Battaglia, UTET, Torino 1961-2008 [d'ora in poi *GDLI*], vol. XX, p. 283); si legga G. Boccaccio, *Decameron*, V, 10, 20: «[...] e peggio ché noi siamo messe in canzone e dicono: "Alle giovani i buon bocconi e alle vecchie gli stranguglioni", e altre lor cose assai ancora dicono». Modo di dire proverbiale, per *stranguglioni* si intendeva «grossi bocconi che strozzano; in senso proprio è un rigonfiamento che soffoca il cavallo» (ed. a cura di G. Alfano, M. Fiorilla, A. Quondam, Rizzoli, Milano 2013).

CIRNEO. Anzi fa, per che le donne belle sono fatte per li spassi, gli spassi per le donne belle. Per le brutte fu truovato il cucire, e 'l dire la corona³⁶.
 FRIGIA. Guai dunque alle belle, se non posson dir la corona. |Aiiiv|
 CIRNEO. Elle in altro modo s'acquistano il Cielo³⁷ tirando l'anime a Dio per la scala della loro beltà.

FRIGIA. Cirneo, noi entriamo troppo a dentro. Noi ci scostiamo troppo.
 CIRNEO. Or ripigliate le prime parole.

[2] FRIGIA. Io sono (dicea) pur giovane, e non nego, che lo spettacolo d'una giostra, che si faccia, o d'una commedia, che si reciti, non mi piaccia assai. Anzi l'uno, e l'altro mi piace assai. Ma quella pazzia del ballare non so già come voi ve la possiate difendere.

CIRNEO. Voi la chiamate pazzia, e mi domandate come io la possa difendere. E io domando a voi, che cosa ha la commedia, o la giostra, che non sia parimente nel ballo³⁸, e di vantaggio?

FRIGIA. Or sì, ch'io m'accorgo della mia semplicità, la qual credeva che voi parlaste da senno³⁹, e or conosco che scherzate.

CIRNEO. Confermatevi pur nella prima opinione, che io vi parlo del miglior senno, ch'io abbia.

FRIGIA. Or, come volete farmi vedere, che 'l ballo abbia in sé, non dico tutte le parti, ma una sola di quelle, che ha la commedia, e la giostra? Dove s'arman le persone nel ballo? Dove sono i cavalli, e le lancie? Dove i recitanti? Dove si riprendano i vizî? Qual virtù del ballo muove a riso? La scena, dov'è? E quel che importa più di tutto, che sembian|Aiv|za può avere il prendersi per mano amichevolmente uno uomo, e una donna coll'andarsi i cavalieri l'un contra l'altro a ferire?

CIRNEO. Piacciavi, signora, d'ascoltar la mia ragione, se avete detto la vostra, la qual certo ha raccolto ciò che 'n questa materia si può dire.

FRIGIA. Dite.

CIRNEO. Conosco, però, che voi mirate solo all'usanze de' nostri tempi, e del paese nostro. Il che non nuoce, che non si possa prima di queste, poi

³⁶ *Dire la corona*: recitare il rosario (*GDLI*, vol. III, p. 798, con esempi da Machiavelli e Sassetti).

³⁷ *Cielo*: Paradiso.

³⁸ Luciano, *La danza*, cit., par. 26-31: «Quando lodi la tragedia e la commedia, mi sembra che tu dimentichi che l'una e l'altra comprendono una forma particolare di danza, ovvero l'emmeleia tragica, il cordace comico e, terza, la sicinnide. Poiché all'inizio hai preferito alla pantomima la tragedia e la commedia, i flautisti ciclici e il canto accompagnato dalla cetra in quanto attività degne di partecipare alle gare e quindi eccellenti, ebbene confrontiamo ora ciascuno di questi spettacoli con la pantomima. [...] Gli argomenti della pantomima sono comuni a quelli della tragedia e si distinguono soltanto perché sono più vari, più densi di insegnamenti ed hanno mille varianti».

³⁹ *Parlare da senno*: parlare sensatamente.

dell'altre ancora, secondo che verrà bene, ragionare. Adunque io presuppongo prima d'ogni altra cosa, che tutti i giuochi publici, che si fanno, sono stati truovati per l'unione, e per l'allegrezza de' populi.

FRIGIA. Ve 'l concedo, e ne riesce l'effetto, quanto all'unione, ma quanto all'allegrezza, io per me reputo l'allegrezza del ballo molto sciocca, e senza sale.

[3] CIRNEO. Anzi, quattro soavissime cose abbiamo noi da Dio, il sonno, l'amore, il canto e 'l ballo. Così scrive Omero⁴⁰. E Platon dice, che gli dii, mossi a compassione della vita nostra, la qual non è altro, che fatica, ci diedero il ballo, come per ampio ristoro; né pur cel diedero, ma sceseno essi prima ad essercitarlo fra noi, con questi furono le Muse, Apollo e Bacco. Le Muse portandoci l'allegrezza dell'anilAivvimo. Apollo la giocondità dell'armonia. Bacco il muover leggiadramente i piedi⁴¹.

FRIGIA. Tutte son favole, ove intervengon questi dii.

CIRNEO. Favolosa è la scorza⁴², ma quel di dentro è pien di misterio, e, non ostante che voi stimiate così, io vi dico che dall'allegrezza, che gli altri prendon generalmente del ballo, ne segue l'unione. Che, essendo egli di volontà, niuno vi si ridurrebbe, se non diletasse.

FRIGIA. Riduconsi molti amanti a i balli per veder l'amate loro. Ma questa non so, s'io me la chiami onesta allegrezza. E se pur è, non è per virtù del ballo, ma dell'amore.

CIRNEO. Signora, o bisogna che voi mi concediate in questa parte che 'l ballo sia pari alla giostra, e alla commedia, o io impugnerò le vostre ragioni colle vostre arme medesime. Per che chi va ancora alla giostra,

⁴⁰ Omero, *Iliade*, XIII, vv. 636-39: «"Di tutto v'è sazietà, e di sonno e d'amore, / e di canzoni soavi e di danze eleganti, / ma di queste piuttosto vorrebbe uno impinzarsi, / che di guerra... Invece i Teucri non sono mai sazi di lotta"» (trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950). Luciano, *La danza*, cit., par. 23: «Omero infatti, annoverando tra le cose più belle e più dolci il sonno, l'amore, il canto e la danza, chiamò perfetta solo quest'ultima, pur attribuendo diletti, sì! per Giove!, anche al canto».

⁴¹ Platone, *Leggi*, II, 653d: «Ma gli Dei hanno avuto compassione di quest'umano genere, cui tanto affanno riserva natura; stabilirono quindi, in onor degli Dei, sacre feste con perpetuo ritmo nel tempo ritornanti. E intanto gli uomini avrebbero avuto un istante di pace nel lungo affanno. Così gli Dei dettero le Muse e, guidatore e capo delle Muse, Apollo e così pure Dioniso. E questi furono compagni, in festa e in gioia, agli uomini». Luciano, con un riferimento ad Esiodo, riporta un episodio in cui le Muse danzano («All'inizio del suo canto epico Esiodo formulò la più grande lode nei riguardi delle Muse, non per sentito dire, ma per averle viste danzare al sorgere del sole con i propri occhi: "danzano con passo leggero intorno alla fonte violacea" muovendosi in cerchio intorno all'altare del padre», Luciano, *La danza*, cit., par. 24). Esiodo, *Teogonia*, vv. 3-4.

⁴² Arcangeli, *Introduzione a Corso, Dialogo del ballo*, cit., pag. 17, nota 29: «Quanto all'idea del mito come "scorza" entro cui è simbolicamente racchiusa l'encyclopedia del sapere, ebbe larga circolazione europea nella seconda metà del Cinquecento».

e alla commedia, vi va bene e spesso tirato dall'affetto, che ad alcuna persona porta.

FRIGIA. È vero. Ma non mancan de gli altri spassi appresso a quello, sì come è il veder bella pompa di livree⁴³, il veder far be' colpi, il veder nel tempo della pace una imagine della guerra, e il veder finalmente premiate le virtù, le quali cose accadono nella giostra. E in una commedia mille temuti dolori si veggion *[Bir]* rivoltare in insperata letizia.

CIRNEO. Signora, voi m'avete già conceduto due de' miei presupposti.

FRIGIA. Uno ve n'ho conceduto, e assai di largo, quanto mi pare.

CIRNEO. Son due, signora mia. Prima, che le persone s'uniscon ne' balli.

FRIGIA. Questo si vede chiaro.

CIRNEO. Poi, ch'elle ne prendono allegrezza.

FRIGIA. Questo non v'ho ancor pienamente conceduto, se altro non mi dimostrate.

[4] CIRNEO. Ben, io vo' seguir prima in farvi conoscere che più perfetta è l'unione assai, che si fa nel ballo, di quella che si fa nelle comedie, e nelle giostre. Poi vi mostrerò ancora, piacendo a Dio, quanto sia per se stesso dilettevole il ballo. Ne' spettacoli delle giostre i cavalieri l'uno contra l'altro corrono uomo con uomo, e gli altri del populo pasconsi di veder ritirate tutte le donne su un palco, o ad una finestra. Né questa può chiamarsi union perfetta, essendo l'uomo senza la donna sol la metà di se stesso. Nel ballo congiungesi la destra dell'uomo alla sinistra della donna, e così rappresentasi l'union perfetta della natura umana, e è lecito che l'una parte goda dell'altra, col veder, col toccare, e col parlare, quanto l'onestà comporta.

[Biv] FRIGIA. Volesse Dio, che si stesse a questi termini; ma quanti molte volte n'escono con atti, e ragionamenti disonesti?

CIRNEO. Niuna cosa è tanto santa in sé che la malizia d'altrui non possa farla parer rea; sì come advien della scrittura sacra, la qual non potrebbe esser più diritta, né più giusta di quel che sia, e non dimeno i malvagi eretici dichiarandola con false opinioni la torcono a lor danno. Non fu dunque intenzione mai di chi truovò il ballo (sì come io spero di dover meglio chiarir di sotto) che egli s'avesse ad usare men che onestamente, ma è stata corruttella de gli uomini. Tuttavia, posto che 'l ballo abbia tale imperfezione, non l'ha ancor la commedia? Certo io veggio che di bruttissimi atti, e di sporchissime parole sono oggi sparse per le comedie. Benché io ne 'ncolpo la libertà più tosto de' comici moderni, che le qualità della commedia, le quali in sé giovano, e dilettano onestamente, ogni volta che a tempo, e con ragione s'usino⁴⁴.

⁴³ *Livrea*: «sopravveste, particolarmente elegante, indossata in occasione di feste e ceremonie» (*GDLI*, vol. IX, p. 171).

⁴⁴ Si può confrontare con la critica di Licino rivolta ai pantomimi che non sono in grado

FRIGIA. Ha pure il ballo quella pestifera commodità di comminciar pratiche, e dare ordini, che spesse volte riescono a malissimi effetti.

CIRNEO. Se la donna è savia e casta, niuna prattica, niuno ordine la corrompe. S'ella è sciocca e impudica, molto è meglio dar gli ordini se l'Biirlgreti con l'amante solo, che fidarsi di roffiane, le quai la mettano ogni giorno a taglia⁴⁵, e bastino a rovinarla un dì solo, che 'l marito se la veggia andar per casa, o in altra maniera ne sia fatto advisato. Oltra che, mentre dura l'occasione del ballo, ella trattien gl'innamorati, e gli pasce di quella libertà sola, che hanno di vedersi, e di parlarsi pubblicamente, dove a gli altri tempi per condursi ad una tal commodità, cercan mille vie nascoste, e da quelle nascon tutti i mali.

FRIGIA. Pian piano voi mi farete parere il nero bianco⁴⁶.

CIRNEO. Anzi io vi scuopro la chiarezza della luce. E sì come v'ho dimostrato l'union che si fa nel ballo esser perfetta e onesta, così v'aggiungo il sollazzo del ballo esser vario e pieno a par di quel della commedia e della giostra, e forse più. Imperò che se nella commedia, e nella giostra si suona, questa dolcezza è tanto propria del ballo, che chi fosse veduto ballar senza suono, o almen senza canto in quella vece, sarebbe reputato pazzo pubblico, perché la ragion del ballo è governarsi col suono⁴⁷. E non la giostra, né la commedia, ma sì bene il ballo è quello, che secondo il giudicio del divino Omero⁴⁸ fa esser soavissima, e perfetta la musica.

di interpretare bene il loro personaggio e la difesa della pantomima; Luciano, *La Danza*, cit., par. 80: «Penso che non si debba condannare la pantomima a causa di questo genere di interpreti e tanto meno odiare il fatto che sia praticata. Si deve invece pensare che questi pantomimi sono ignoranti, come in effetti sono, e si devono lodare coloro che rappresentano ogni azione nel modo più appropriato secondo le regole e il ritmo dell'arte».

⁴⁵ *Mettere a taglia*: ricompensa promessa per la cattura di un criminale, per l'uccisione di un nemico, o per la fornitura di indizi utili a risolvere un delitto o a rintracciare il colpevole (*GDLI*, vol. XX, p. 668).

⁴⁶ *Far parere il bianco nero*: espressione figurata che indica due posizioni contrapposte, inconciliabili (*GDLI*, vol. II, p. 209).

⁴⁷ Luciano, *La danza*, cit., par. 23, «Il canto unito alla danza è veramente piacevole, il più bel dono degli dei».

⁴⁸ Omero, *Iliade*, XIII, vv. 730 ss., cit., «A uno infatti il dio dà la forza guerriera, / a un altro la danza, a un altro il canto e la cetra, / a un altro Zeus vasta voce ispira in cuore un consiglio / eletto, e da questo molti uomini colgono frutto, / molti ne può salvare, ed egli lo sa più degli altri»; Omero, *Odissea*, I, 421: «Essi alla danza tornando e all'amabile canto» (trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963); ivi, I, 152: «musica e danza: essi sono ornamento al banchetto». Luciano, *La danza*, cit., nota 40: «Siamo sempre nell'*Iliade* (13.730-1): il personaggio che parla, rivolto a Ettore, è il troiano Polidamante. [...] nel citare il verso, Luciano, secondo un procedimento tutt'altro che frequente nei suoi scritti, lo contamina con un altro esametro omerico (*Odissea* 1.421) tolto da un contesto differente e più precisamente dalla scena che si svolge a Itaca, tra i Proci e Telemaco, all'inizio del poema. Il canto e la danza sono accostate da Omero anche in *Odissea* 1.152 e definite gli "ornamenti del banchetto"».

FRIGIA. Gran testimonio mi date.

[5] |Biiv|CIRNEO. Se nella giostra ancora, e nelle comedie si fan livree e abiti nuovi, li quali mostrino, e la splendidezza, e gli affetti dello amante, questo medesimo può farsi nel ballo con loda non minore.

FRIGIA. Non si può già comparire a cavallo, né con tanto numero di scudieri, come si fa nella giostra.

CIRNEO. Questo non leva l'effetto delle cose da me proposte, che 'n somma comparendo a piedi e solo su una festa si può far così bella spesa, come venendo armato e a cavallo e con molti servidori seco. E si può sotto i panni della maschera dimostrar molto bene alla sua donna il secreto del core.

FRIGIA. Così è.

CIRNEO. E quante invenzioni di mascherate si fan tutto 'l dì, nelle quali un solo e principale vestirà tutti gli altri, ora a frate, ora a peregrino, ora a cacciatore ora in altri varî modi con nobilissima spesa?

FRIGIA. Noi vedemmo quella a Turco che fece il signor nostro l'altr'ieri, molto gentile.

CIRNEO. E quella che la signora, sua moglie, ha poi fatto rappresentando l'antiche reine dell'Oriente.

[6] FRIGIA. Ma le persone non vengon già a ferirsi nel ballo, come si fa nella giostra. |Biiir|

CIRNEO. Ben si corrono all'incontro quando spiccati l'uomo e la donna che ballano, vengon l'uno ver l'altro saltando, e or s'accostano, or sene van lontani, e con giri spessi e piacevoli si ritornan da capo vicini, imitando con dotti piedi il suono.

FRIGIA. Molto bene avete tirato questa. Ma assai ci resta in che si può conoscer nel ballo la leggiadria del portar la lancia?

CIRNEO. Questo nel ballo che si fa col torchio⁴⁹ si conosce, quando dentro ad un bel cerchio si passeggiava tre e quattro volte in cospetto di tutta la brigata solo, poi s'accompagna con una donna, sì come fu l'usanza vecchia, o con due o con tre ancora, sì come oggi si fa.

[7] FRIGIA. Mi spiace pure quel, che questo anno s'è messo in uso, quando io mi veggio condur per mano fino all'estremo del cerchio, poi lasciarmi quivi fin ché un'altra donna vi sia condutta. Che debb'io fare in tanto, stando ivi in piedi senza né ballare, né avere il torchio, né essere accompagnata?

CIRNEO. Avete ragion, per Dio. E quanto a me, io mi son guardato sempre d'offender né voi né altra donna in cotal modo, ch'io la chiamo offesa.

FRIGIA. Assai più tolerabile è l'atto di quelli che due uomini chiamano e due donne e se gli |Biiv| fan per mano seguire appresso in due coppie, come si fa ne' balli ordinari.

⁴⁹ *Torchio*: «cero formato da una sola grossa candela» (GDLI, vol. XXI, p. 41).

CIRNEO. Questo è un farsi lor servidore, portandogli il lume avanti. Né dee esser se non lodato chi 'l fa per cortesia, chi ancora il fa per compiace-re un amico di dargli la sua donna per mano non è degno di biasmo. Con ciò sia cosa che questo è onestissimo spasso, e dove niente può occorrere, che non sia veduto da mille occhi, tutti volti in color che ballano, con l'aggiunta d'un più vicino lume. Però vedete che fin le vedove e i sacerdoti vanno al ballo del torchio⁵⁰.

FRIGIA. Villania fa qualunque persona se ne ritira.

CIRNEO. Questo chiamare ancora più d'uno, e 'n varî modi, nasce sovente da capriccio. Pure io ho veduto così emendare una volta gentilissima-mente uno errore. Entrò uno in mezzo, qual si credette essere invitato, ma la donna invitava uno che appresso di lui sedeva. Ella non reputando one-sto di dar ripulsa così publica a colui che s'era già mosso, porsegli la mano, e girando due volte gli diede il torchio, poi s' apprese al primo chiamato.

FRIGIA. Benissimo certo salvò colui dalla vergogna e non restò d'adempire il suo desiderio.

CIRNEO. Credo io non dimeno, che tale usanza sia stata truovata prin-ci-palmente per dissimulare *|Bivr|* a qual persona voglia colui che ha il tor-chio far più favore.

FRIGIA. Può accader ancor di leggiero (perché voi uomini poche volte vi contentate d'una donna sola), che mostrando a molte d'amarle e non volendo in una occasion tale scoprir l'inganno vostro, avete truovato di chiamar l'una e l'altra per mantenerle amendue con quella falsa credenza.

CIRNEO. Voi, come fan l'altre donne, cercate pur di punger gli uomini. Ma perché non può esser similmente, che dilettandovi voi donne d'aver molti amanti (come la multitudine loro sia testimonio della vostra bellezza) per non perder l'uno col chiamar l'altro al favore del torchio, abbiate imaginato questa via di chiamarli amendue insieme?

FRIGIA. Con voi, Cirneo, non si può avanzare. Ma se ben si chiamano amendue, bisogna però venire al chiarirsi e dare all'uno la mano, all'altro la face⁵¹.

CIRNEO. Così si parte il favore.

FRIGIA. Voi quale stimate più?

CIRNEO. La mano ho sempre stimato più, e mi struggo di dolcezza nel ricordarmi d'aver toccò due volte quella mano, che più della vita m'è cara, essendoci stato invitato da lei. Il che mi raddoppia la dolcezza. Godasi chi *|Bivv|* vuole di toccar la cera⁵². T'appresentano il fuoco i nemici, ma ti porge la mano chi pensa di doverti soccorrere.

⁵⁰ Cfr. Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Diir.

⁵¹ *Face*: torcia.

⁵² *Cera*: torchio (vd. *supra*).

FRIGIA. Buona e bella ragione m'avete detto. Ma perché non è degno di considerazione il lume, col qual puoi eleggerti di toccare qual man ti piace, là dove essendo dato ad altri t'abbatti a mano spesse volte brutta ed odiata?

CIRNEO. Ecco che pur voi ricadete ne' miei argomenti, perché non per altro lodate il lume se non per giungnere al toccar la mano. Adunque, mentre noi parliamo del favore che ci vien fatto, non è il meglio a bel principio esser preso dall'amata mano, che riceverne il lume? Delle man non amate è soperchio⁵³ disputare, o porgano il lume o se stesse.

FRIGIA. Così è. Ma poi che tal ballo ha il nome dal torchio, perché non dee esser di più onore stimato il conseguir quello che dà il nome al ballo?

CIRNEO. Acuta ma debil ragione è questa, imperoché sempre egli è il ballo del torchio, mentre con esso in mano qualche persona balla.

FRIGIA. Non si potrebbe egli interpretare ancora che quando all'amata l'amante dà il torchio, sia proprio un dirle: «Prendi ancor tu parte del fuoco?». |Cir|

CIRNEO. Questa è gentil ragione e qualor si desse con tal significato, sarebbe da aver molto caro. Ma io (non so se per conoscere il poco merito mio) mai non mi sono creduto sì felice. Né mai è stato bisogno alla mia fredda nemica offerirmi parte di quello, che tutto era in me solo. Doveva io questo far con lei, se altro desiderio di più apparente dolcezza non m'avesse velato gli occhi. E o mi valesse come per innanzi il farei. Questo (come ben suonan le vostre parole) è affetto d'amante, non d'amata.

FRIGIA. D'amata che riami, può essere. Or, quanto alla giostra, io m'arrendo già, se non ch'io non veggio qual premio acquisti il saltatore, sì come fa il cavalier che giostra.

[8] CIRNEO. Il maggior premio che dar si possa è la lode de' buoni e intendenti. Ché a tali uomini a punto s'appartiene il giudicare il ballo, come dirò di sotto. E così fatto premio a chi leggiadramente salta, vien dato senza dubbio. E stassi ciascuno a riguardarlo pien di maraviglia. Né 'l pregio della collana o della spada che al cavaliere si dà il quale ha ben giostrato è però da stimare per altro, se non in quanto egli è testimonio della prodezza del cavaliere. E se pur è da stimare cosa alcuna di più, certo il poter sedersi fra belle donne e esser da loro con allegrezza ricevuto e festeggiato, avanza la grandezza di qual premio maggior si dia. E dirò questo per vera pruova, che quando a me è toccato per ben piccolo spazio essere a lato alla mia donna, o sedermi là dove ella sia stata assisa, m'è paruto essere alla mensa di Giove e qui vi pascermi d'immortal nettare e ambrosia.

⁵³ *Soperchio*: soverchio.

FRIGIA. Ogni volta voi mi scoprirete più vive e più belle ragioni. Ma come simigliate alla commedia il ballo?

[9] CIRNEO. Già della musica e del vestir v'ho detto. L'apparato è chiaro. Che chi fa ballo in casa sua sforzasi di metter fuori ciò che ha di bello per ornamento della casa e se non n'ha, ne piglia in prestanza da parenti e amici. Ma considerando più minutamente voi vedete che sì come la commedia commincia queta poi si intrica, e nel fin di nuovo si racqueta, così nel principio del ballo si fa il passamezzo⁵⁴, ch'è una volta⁵⁵ piacevole e mezza tra 'l temperato e 'l furente. Poi s'entra nel caldo del saltare alla gagliarda⁵⁶ e spiccasì ogni coppia, l'uomo dalla donna. Al fine raggiungonsi come prima e fanno la volta corrente e così chiudono il ballo. Nelle prime scene egli si mette in aia⁵⁷ tutto 'l soggetto della commedia. Nel passamezzo s'apl*Ciir*! piglian tutti quelli che nel ballo hanno a essere. Poi gl'intervalli giusti tra l'una volta e l'altra non vi fanno veder gli atti distinti?

FRIGIA. Oh come sentendovi mi pare esser presente ad una commedia?

CIRNEO. Io per me credo (ancor che sia nuovo parere) che 'l ballo perfetto così debba esser contento di cinque intervalli⁵⁸, come la commedia di cinque atti. Ma che però non n'abbia meno.

FRIGIA. Lodo anch'io questo vostro parere, benché mai non l'abbia veduto servare.

CIRNEO. Forse si serverà da qui innanzi, quando sarà stato inteso. Perché in fatti (s'io non erro) questa è misurata e convenevole grandezza d'ogni ballo. Né parmi ch'ella possa esser ripresa, come lunga di soperchio, né come corta troppo.

FRIGIA. Vi prometto certo che mai più non chiamerò il ballo pazzia⁵⁹.

⁵⁴ *Passamezzo*: danza italo-francese in tempo binario nata verso la metà del XVI secolo e diffusasi nei sec. successivi anche in Germania e in Inghilterra; si può considerare una varietà antica della pavana (*GDLI*, vol. XII, p. 737).

⁵⁵ *Volta*: danza rapida diffusasi nell'Europa occidentale nel XVI e nel XVII secolo (*GDLI*, vol. XXI, p. 1001).

⁵⁶ *Gagliarda*: antica danza popolare saltata e molto movimentata, di ritmo ternario, diffusasi soprattutto in Francia e in Italia nel secolo XV; «*ballare alla gagliarda*»: danzare seguendo il passo di questa danza» (*GDLI*, vol. VI, p. 527).

⁵⁷ *Mettere in aia*: «cimentarsi, venire alla prova» (*GDLI*, vol. I, p. 275).

⁵⁸ Luciano, *La danza*, cit., par. 66: «A questo proposito voglio ora parlarti di un altro straniero che, avendo visto cinque maschere già predisposte – altrettante erano le parti dello spettacolo». S. Beta nella nota 126 sottolinea che tale ripartizione in cinque atti non compare nelle tragedie e nelle commedie del quinto secolo, ma si avrà in seguito alla perdita di importanza del coro a partire dalle commedie di Menandro.

⁵⁹ Come sostiene Arcangeli, *Introduzione* R. Corso, *Dialogo del ballo*, cit., p. 17, nota 29, definire la danza come furore sacro e non come pazzia può riferirsi «al motivo platonico della poesia come delirio sacro».

[10] CIRNEO. Furore è egli, ma non pazzia. E così poeta chi balla bene, come chi fa ben versi. Onde tal furore merta il nome di sacro.

FRIGIA. Oh, sì che questa mi par nuovissima cosa.

CIRNEO. Già ve l'ho dimostrato in buona parte co' gli esempi, ma ancor mi sforzerò di dimostrarvel meglio con le ragioni. La poesia non è altro che imitazione, ché se voi leggete *[Civ]* una tragedia, overo un libro eroico, o lirico ancora, o veramente una commedia, o satira (ché a questi cinque generi si riducon quasi tutti i poemi), voi trovarete che 'l poeta sempre imita, cioè finge le azion de gli uomini, e quando di quella, quando di questa vi pon l'esempio innanzi, quando un uomo, quando un altro vi rappresenta.

FRIGIA. Questo è chiaro.

CIRNEO. Or, così advien nel ballo. Con ciò sia cosa che tutto quello che si può con la voce o con la penna imitare, è possibile ancor che s'imiti co i muovimenti del corpo fatti secondo la proporzion del tempo, e questa è l'arte del ballare, nella qual vedete che col muovere e col fermare or presti or tardi i piedi e talor le mani, e alle volte tutta la persona, egli si viene a partire e a misurare il tempo con grandissimo diletto di chi sta a vedere. E aggiuntovi il suono, ne segue quella doppia e soave armonia, che Omero⁶⁰ disse esser perfetta, come io dianzi vi toccai.

FRIGIA. Cotesta imitazione io non so a quale azion di quali uomini voi ve l'applichiate, se non forse a se stessa, overo a gli atti di qual*[Cir]* che pazzo o ubbriaco.

[11] CIRNEO. A questo mi serbo di dovervi rispondere più a basso. In tanto, acciò che voi vi dispogniate ad udirmi con maggiore attenzione. Ditemi, onde stimate ch'ella avesse principio?

FRIGIA. Già il potete conoscere da quel che v'ho detto. Per accidente l'ho più tosto, che per cosa naturale, e credo che da qualche scemo di cervello o ebbro incominciosse. E di sopra, non dicate voi che gli antichi diedero a Bacco il titolo d'aver truovato il ballo? Ecco che voi medesimo v'avete dato la sentenzia contra⁶¹.

CIRNEO. Signora mia, egli è il vero che parte degli antichi (sì come io dissi) attribuiron cotesta invenzione a Bacco, ma se vi ricorda bene della ragion con cui io dissi, che gli era stata attribuita, ciò non fu per dire che fosse arte da persona ubbriaca, ma per dimostrare ch'era cosa divina e dataci da gli propri dì per ristoro delle continue fatiche, nelle quali viviamo, e essercitata da lor medesimi fra noi. E tornivi a mente che a Bacco gli an-

⁶⁰ Si veda nota 46.

⁶¹ Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Civr: «La seconda causa che muove, e incita gli uomini e le donne non solamente a ballare ma a far molte altre pazzie ancora è un'altra leggerezza o allegrezza: la quale nasce dal vino».

tichi accompagnaron le Muse e Apollo, modestissimi e temperatissimi dii nell'introdurre fra noi questa arte. Onde advenne che Apollo da Pindaro e Omero per nome d'onore fu chiamato saltatore. |Ciiiv|

FRIGIA. Dentro da queste foglie qualche buon frutto si nasconde.

CIRNEO. Il frutto è che que' savi estimarono il ballo esser un'armonia dell'animo e del corpo ben composti insieme, né concedettero che atto alcuno men che onesto ci si potesse mescolare, e non volsero che altri ad esser giudice sopra il ballo s'eleggesse, eccetto chi fosse forte e prudente, la qual cosa v'accennai di sopra. Anzi, quel che vi parrà maraviglia, negarono che alcun fanciullo potesse a grado di virtù pervenire senza prima saper ballare⁶².

[12] FRIGIA. Ben dunque l'intendono quelle madri che a' lor figliuoli e figliuole fanlo insegnar da piccolo. Ma non v'incresta per Dio l'aprirmi alquanto meglio questo misterio dell'antichità, ch'io vi prometto che m'avete fatto tutta attenta. E per me non arrivo a sì alto secreto.

CIRNEO. I fanciulli tutti son vaghi naturalmente d'imitare e veggiamo i bambini sì tosto come egli hanno in libertà le mani e sanno un poco scior la lingua⁶³, parere scimie in voler fare e dire ciò che veggion fare o senton dire ad altrui.

FRIGIA. N'è nato il proverbio ch'essi sono i più dolci buffoncini del mondo⁶⁴. |Civr|

CIRNEO. La natura sempre val più che l'arte. Ma oltra ciò egli sono inquieti ancora, e mai né col capo, né colla voce, né colle mani, né co' piedi stan fermi. Chi corre, chi salta, chi ride, chi si getta per terra, chi in un modo chi in un altro travaglia. E sì come gli spaventa ogni leggiero dolore, così gli tira a sé ogni piccola allegrezza.

FRIGIA. Non v'affaticate in pruovarmelo.

CIRNEO. Ora, essendo egli dunque tali e essendo (quel che non han le bestie) capaci d'intender la misura del tempo e l'armonia, è bene l'esserci targli nel ballo, prima perché essi vengon ad esser tirati alla virtù per una

⁶² Luciano, *La danza*, cit., par. 71: «Delle varie attività artistiche alcune assicurano l'utile, altre il dilettevole; solo la pantomima li comprende entrambi e in essa l'utile è molto più vantaggioso poiché si realizza attraverso il dilettevole. In effetti non ci piace vedere i giovani che si prendono a pugni, grondanti di sangue, o altri che lottano nella polvere; la danza invece ce li mostra in situazioni meno pericolose, più armoniose e piacevoli».

⁶³ *Sciorre la lingua*: «tirare fuori la lingua» (GDLI, vol. XVIII, p. 77).

⁶⁴ Si può mettere in relazione questa espressione con un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio, lette nel volgarizzamento del 1554 di Giovanni Andrea dell'Anguillara, Libro XIII cclxxxvi 286,1-8: «Fatta la madre lor de l'alma priva, / E visti, e presi i suoi teneri figli, / dissi, vò serbar questi à la mia diva, / E pregar lei, che in don da me gli pigli. / La loro età tant'oltre non arriva, / Che nuocano ò co' denti, ò con gli artigli. / Ne di scherzar si veggan mai satolli, / tanto son dolci, buffoncini, e folli».

via che lor diletta, poi perché sì fatto essercizio è utile alla sanità del corpo; mentre che 'l fanciullo cresce e di mal cibo si riempie. Oltra ciò, perché il ballo forma e aiuta la disposizion delle membra e accommoda la persona a tutte le cose⁶⁵. E se oggi si facesson, come già, dei balli armati, l'uomo ancora ne acquistarebbe ardire.

[13] FRIGIA. Le moresche⁶⁶ per aventura potrebon chiamarsi al nostro tempo balli armati.

CIRNEO. Se ciò m'occorrea, quando voi difendendo la giostra m'opponeste, che nel ballo non s'arman le persone, io ero vincitore a fatto.

FRIGIA. Vostro danno. |Civv|

CIRNEO. Allor fu mio, ma or sarà vostro, poiché avete supplito dov'io mancato aveva, contra voi stessa.

FRIGIA. Eccovi, s'io son buona che dò l'arme a' miei nemici, colle quai mi feriscano.

CIRNEO. Credo io più tosto che voi m'abbiate aitato acciò ch'io solo non riportassi l'onore di tutta questa vittoria. E per darmi a vedere che voi sete quella che sola potete vincer voi stessa, non altri. Ma io me 'l sapeva senza questo testimonio.

[14] FRIGIA. Or seguite se alcuno altro effetto, il qual sia buono, fa il ballo ne' giovinetti.

CIRNEO. Quel che è miglior di tutti non v'ho ancora detto, per ciò che essercitan la memoria e imparano quanto all'animo e quanto al corpo di moderarsi, d'ubbidire ad una legge, di raffrenarsi nell'impeto e di riscaldarsi nella pigrizia. E perché di raro, o non mai avviene che un giovane solo s'esserciti nel ballo, ne segue l'emulazione, la quale in tutte le cose è acutissimo e potentissimo sprone alla virtù.

FRIGIA. Oh, come: dite il vero? Quanti per questo stimolo sono saliti in alto grado, li quali altramente sarebbono stati vili e deppressi?

CIRNEO. E quando pur non abbian compagni da concorrer seco, il maestro mai non gli manca, il quale si sforzan d'imitare, d'aggagliare di |Dir| vincere e talor vien lor fatto.

FRIGIA. Soviemmi qui di quel verso che il Possevino nostro allega nel suo libro dell'onore. «Molti scolar de' maestri son migliori»⁶⁷.

⁶⁵ Luciano, *La danza*, cit., par. 71: «Se è vero che i movimenti vigorosi dell'arte della danza, le piroette, le evoluzioni circolari, i salti e le posizioni supine sono divertenti per gli spettatori, è vero che sono molto salutari per coloro che li eseguono. Infatti, a mio parere la danza è il più bello e il più aggraziato degli esercizi ginnici, poiché ammorbidisce il corpo, lo piega, lo alleggerisce, lo educa a essere duttile alle trasformazioni, procurandogli anche non poca forza».

⁶⁶ *Moresca*: danza di origine araba (GDLI, vol. X, p. 899).

⁶⁷ G. B. Possevino, *Dialogo dell'onore*, a cura di A. Possevino, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, Venezia 1553, p. 58: «Nella Philosophia poi egli dee udir patientemente quel verso, intendendo d'Aristotele, /Molti scolar de' maestri son migliori».

CIRNEO. Voi m'avete rinfrescato una gran piaga ricordandomi il nome d'uno sì caro e sì degno amico, e sì tosto morto. Pur da che a Dio così piace, né in mezzo a i risi convengon le lagrime. Seguitiamo il nostro ragionamento.

FRIGIA. V'ascolto.

[15] CIRNEO. Divina cosa dunque è il ballo, il qual ne conduce alla virtù e non è comune alle bestie, ma proprio dell'uomo. Tanto che disse alcuno il ballo essere una concorde bellezza dell'anima e del corpo⁶⁸.

FRIGIA. Io ho pur veduto de gli orsi e delle scimie ballare. Il che par contra la vostra conclusione che il ballo sia proprio dell'uomo.

CIRNEO. Egli si legge ancora che in India gli elefanti s'avezzavano a saltar con ragione; e che i Sibariti, popoli di Calabria, insegnarono a i lor cavalli già di rizzarsi a suon di tromba e muovere i pie' dinanzi con misura secondo il tempo del suono. Ma queste son cose e rare e sforzate e non n'è cagion la virtù natural delle bestie (ancor che l'una sia più disposta all'imparare dell'altra), ma la industria nostra, la qual vince tutte le cose insupel

Div

rabili e mena presi i leoni e le tigri e informa d'accenti umani gli uccelli. Ora, tornando a quelli che dissono Bacco averci insegnato il ballo, è da advertire che essi però non diedero a lui il nome d'averlo truovato, anzi conclusero che, nella prima creazione del tutto, quando (sì come scrive Dante)

l'amor divino
mosse da prima quelle cose belle⁶⁹,

esso apparve con quell'antico amore e considerarono che i muovimenti delle stelle erranti e 'l continuo girar de' Cieli, li quali seco traggon le fisse, accompagnati da quel tanto e sì dolce suono, che noi per l'angustia e debolezza de' nostri sensi, caper non possiamo, fosse un numeroso ballo e

⁶⁸ Luciano, *La danza*, cit., par. 69-70: «Inoltre, se gli altri spettacoli sono espressioni dell'una o dell'altra parte dell'uomo, alcuni della mente, altri del corpo, nella danza le due parti sono compenetrati. Infatti, gli spettacoli dei pantomimi comprendono la rappresentazione del pensiero e l'attività dell'esercizio fisico; ma ciò che più importa è la conoscenza delle azioni e il fatto che non ci sia niente al di fuori dei limiti della ragione. [...] Se è vero quello che dice Platone dell'anima, il pantomimo mostra bene le sue tre parti: quella irascibile quando interpreta un furioso, la concupiscente quando rappresenta gli amanti, la razionale quando modera ognuna delle passioni, quest'ultima è presente in tutte le parti della pantomima come il tatto nei sensi».

⁶⁹ Dante, *Inf.*, I 39-40. «Il sole sorgeva nel segno dell'Ariete. Era opinione comune che al momento della creazione, quando Dio mosse primamente gli astri del cielo, il sole occupasse appunto quel segno dello Zodiaco, in cui esso si trova all'inizio della primavera» (Sapegno).

pien di ragione⁷⁰. Vedete da quanto alto, da quanto antico e quanto nobile principio trasson quest'arte, la qual voi poco fa pazzia e cosa nata a caso e per imperfezione credeste.

FRIGIA. Ora io discaccio ben quella opinione.

[16] CIRNEO. Se fosse vero quel che alcuni altri dissono, ch'ella si fosse ritruovata in Siracusa di Ciciglia sotto la tirannide di Ierone⁷¹, forse potreste dire che egli fosse stato accidente il ritruovarla, ma pazzia non già mai, anzi necessità, ché avendo costui appresso l'altre sue scelerataggini vietato per legge che i citta[Dii]dini si parlassono insieme, advenne che essi furon costretti ad esporsi i lor bisogni co' cenni. Ma tal credenza non mi piace, sì come né quella ancora che si dia il nome d'aver truovato il ballo ad Androne di Catanea, pur cicigliano, atteso quel che già se n'è detto e quel ch'a mano a mano io son per aggiungnerve. Voi sapete che i poeti finsero Saturno essersi messo a divorare i propri figliuoli. Non dimeno dissero che Giove da questa rabbia si salvò con un salto.

FRIGIA. Io so che per Saturno i poeti intendono il tempo e gli attribuiscono d'aver divorato i propri figliuoli per ciò che il tempo consuma ogni cosa, e che essendo immortale iddio significato per Giove egli è senza dubbio sicuro da i morsi della lunga età. Ma che per salvarsi egli prendesse un salto mai più nol sentì dire.

CIRNEO. Voi lo sentite adesso. E da questo salto cavano il ballo, fingendo che Rea, moglie di Saturno e madre di tutti gli dii, detta per altro nome Cibelle, introducesse una foggia di ballare tra quei di Frigia e di Creti, alla qual diede il nome di Salvatrice in memoria del salvato Giove con un salto. E ordinò che questo ballo si facesse da genti armate di corazza e con spade e rotelle. Al che mi [Dii] par che s'assimiglino le moresche nostre, che voi di sopra ricordaste.

FRIGIA. Così pare ancora a me.

CIRNEO. Or mirate quanto avanti fu il regno di Saturno alla tirannia di Ierone, e a' tempi del Catanese. Venne poi questa arte in tanto prezzo nell'isola di Creti, che quanto alcuno era più nobile, tanto studiava d'esserci più eccellente. Là onde Omero in tutte le sue cose giudiciosissimo, a Merione, il quale era l'uno de' due capitani cretensi nella guerra di Troia, diede il titolo di saltatore⁷².

⁷⁰ La danza degli astri è citata da Luciano, *La danza*, cit., par. 7: «per esempio il movimento circolare degli astri, l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse, l'euritmico rapporto e la regolata armonia che li governa sono la prova dell'esistenza primigenia della danza». Un accenno alle danze degli astri si legge anche in Euripide (*Ione ed Elettra*) e in Plutarco (*Il tramonto degli oracoli*).

⁷¹ Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Biir.

⁷² *Iliade*, Libro XVI, vv. 617-8, cit., «Bada, Merione, anche se un danzatore tu sei, / l'asta mia ti fermava per sempre, se ti colpiva». Cfr. Luciano, *La danza*, cit., par. 8, fonte per il Corso per i parr. 16-17.

[17] FRIGIA. Strano titolo mi par questo in un soldato. E mi soviene quel che del Liviano ho sentito raccontare, al quale essendo andato un mantovano per toccar da lui stipendio, ebbe ripulsa con tai parole: «Sai tu ballare?», quasi volesse inferire. «Non puoi esser buon soldato s'hai dato opra al ballare, come per lo più fanno i Mantovani».

CIRNEO. Il Liviano, signora, era forse più dotto nel maneggiar l'arme che i libri (benché di letere ancora io l'abbia sentito lodare); o per avventura avea qualche odio particolare contra i Mantovani, o diciamo, per non affermare né quel né questo, che 'l suo umore non si confacea col ballo. Che ben può essere buon soldato alcuno senza saper ballare, ma se ancor l'Diirì sa ballare, perché non può esser buon soldato? Pirro d'Achille, quel sì magnanimo e valoroso capitano, la cui memoria non dubito che appreso del Liviano non fosse in somma riverenza, tanto fu singolare in questa arte che, consideratoci alcune cose ve l'aggiunse, e formò de i balli che dal suo nome furon chiamati Pirricchî⁷³.

FRIGIA. L'autorità d'un grande uomo m'allegate.

[18] CIRNEO. Maggiore è che la Tessaglia, provincia della Grecia, quella donde uscì Iasone primo solcator dell'onde, quella i cui cavalieri, da Polibio e da Curzio⁷⁴, sono chiamati insuperabili, a i capitani suoi diede titoli presi da i nomi ballereschi (siami lecito usurpare questo vocabolo)⁷⁵. E i Lacedemonî⁷⁶, gran maestri di guerra, usaron d'addestrare i lor figliuoli non meno al ballo che all'arme. E ch'è più, la Grecia tutta celebrò con varî nomi i saltatori. E perché non crediate questa essere stata disciplina sola de' soldati creci, udite quella de gli Etiopi.

FRIGIA. Dite, ch'io di buonissima voglia v'ascolto.

CIRNEO. Essi usavano, conducendosi alla battaglia, d'aver legato con una benda il capo, e questa benda serviva lor per faretra, con ciò sia cosa che ella era d'intorno intorno piena di saette diritte, che gli faceon come

⁷³ *Pirrica*: antica danza armata – secondo gli antichi, dal nome del leggendario inventore Pirro – eseguita al suono del flauto da uomini che simulavano le diverse fasi di un combattimento; di origine incerta, fu in uso ad Atene, dove faceva parte delle Pantenee, e a Sparta, dove veniva eseguita durante le ginnopiedie e le feste dei Dioscuri (*GDLI*, vol. XIII, p. 556). La fonte è Luciano, *La danza*, cit., par. 9. Luciano sembra aver ripreso questa ipotesi di origine da un verso di Archiloco che afferma che questa danza fu inventata da Pirro, figlio di Achille, per manifestare tutta la sua gioia per aver ucciso il troiano Euripilo. La stessa origine è condivisa da Plinio il Vecchio e da Euripide.

⁷⁴ Polibio, *Hist.*, IV, 8:18; Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni*, VI, 6 18.

⁷⁵ Luciano, *La danza*, cit., par. 14.

⁷⁶ Ivi, par. 10. Riferisce Zuccolo ne *La pazzia del ballo* a proposito dei Lacedemoni: «essi facevano quasi tutte le cose loro ballando. La onde a suon di piffari movendo i passi, quando erano per combattere con gli nemici loro: entravano nella battaglia. E in vero tant'era in que tempi cosa onorevole reputata il ballo, e la musica in Tesaglia: ch'ivi i prencipi, e governatori delle Città col nome, e Titolo di danzatori» (ed. cit., c. Biv).

una gran |Diiiv| corona reale in testa; e quinci le cavavan poi nel combattere. Ma appresentandosi prima in tal modo si pensavan di porre gran terrore a' nemici⁷⁷.

FRIGIA. Bel sentire l'usanze strane.

CIRNEO. Or, di costoro niuno sarebbe stato oso di por mano ad una saetta, se prima non avesse ballato e saltato. Benché essi il facevano per religione principalmente, sì come ancor si legge, che gli Indiani⁷⁸, li quali adoravano il nascente Sole, non prima avrebon creduto di aver fornita l'adorazione, che non ci avesson saltato e ballato. E dell'isola di Delo⁷⁹ abbiamo che all'or che 'l popolo era adunato per sacrificare, uscivan prima alquanti fanciulli saltando con be' gesti dietro al suon d'una cornamusa e d'una citera e tornando nella chiesa verso l'altare con la vittima seco cantavano uno inno. Poi, mentre che il sacrificio ardeva, si aggiravan d'intorno all'altare, pur saltando e muovevansi prima dalla parte sinistra verso la destra obliquamente, a simiglianza del zodiaco. Poi dalla destra ne venivano verso la sinistra, per imitare il volger del cielo da oriente in occidente, e cantavano un altro inno. All'ultimo, fornito il sacrificio, sedevansi e un inno di diversa sorte cantavano. E par che que|Divr|ste usanze di ballare avanti a i sacrificî venissero da Orfeo e Museo⁸⁰, teologi della gentilità, molto nobili e antichi. Né schivate furono da gli Ebrei, quando si legge che David con tutto 'l popolo dinanzi all'arca del Signore, al suon di varî stromenti e con inni saltava⁸¹.

FRIGIA. Chi mi resta oggimai se non chiamarmi vinta? Voi mi fate venir voglia di levarmi ora ora su e saltar co' gli altri.

⁷⁷ Luciano, *La danza*, cit., par. 18. Questa usanza è citata anche da Eliodoro ne *Le Etiopiche* e da altri autori tardo-latini.

⁷⁸ Luciano, *La danza*, cit., par. 17. Nessun altro autore greco cita questa usanza, l'unico parallelo possibile con la danza per il Sole sono le danze dell'Aurora citate da Omero, *Odissea*, XII, 3-4, cit., «e all'isola di Eèa, dove l'Aurora nata di luce / ha la casa e le danze, dov'è il levarsi del Sole». Si legge a tal proposito in Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Cir «i Brancomani in India non sarrebbero stati per alcun modo da biasimare quand'essi nell'aurora, e nella sera ballavano inverso l'oriente, e l'occaso per onorare il Sole venendo, e partend'egli da questo nostro Emisfero, s'avessero adorato, e onorato il vero Sole, cioè il vero Dio splendor di gloria».

⁷⁹ Luciano, *La danza*, cit., par. 16.

⁸⁰ Ivi, par. 15.

⁸¹ Zuccolo cita l'episodio di David proponendolo anch'egli come esempio positivo di «sobria allegrezza»: «possiamo addurre l'esempio di quel santissimo Re David. Il quale sendo tutto ripieno, e colmo di gioia, e d'allegrezza in lui causata da grandissimo amore delle cose d'Iddio, se n'andò ballando inanzi all'arca di sua divina Maestà. Ne per ciò egli degno fu di biasmo, anzi meritò laude appresso il sommo fattore, avendo il buon Profeta in tal maniera ballando mostrata la sua semplice umiltà e la smisurata allegrezza, ch'egli avea sendo tutto infiamato d'ardentissimo amore delle cose divine» (*La pazzia del ballo*, cit., c. Cir).

[19] CIRNEO. Quando ne sarà il tempo, io salterò con voi. Ma prima è onesto ch'io soddisfaccia al vostro obbietto, quando mi domandaste quali azioni de gli uomini vengano imitare nel ballo. Al che se io vi volessi rispondere secondo gli Egizî, vi direi in una breve parola che tutte. Per ciò che essi, nell'agine del vecchio Proteo dio marino, il qual dicono i poeti che sa l'arte di cangiarsi in tutte le forme, figuravano l'ottimo saltatore, il qual può ciò che vuole imitare co' gli atti⁸².

FRIGIA. Ho sentito più volte questa favola, ma non mai darle tal sentimento.

CIRNEO. Ella ne ha varî. Pur questo solo fa al presente per noi. Non ch'io voglia però fermarmi tanto nell'autorità de gli Egizî, che ancor non vi spieghi le ragioni a parte a parte di questa materia. Il che mi sforzerò di far brevissimamente.

FRIGIA. Deh sì, e non curate di lunghezza.

CIRNEO. Nell'arte del ballare son tutte l'altre arti unite. E comminciano dalla pittura con tutte le simili, elle ci sono. Perciò che voi vedete questi che ballano e saltano finger tutti gli atti e accommodar le membra in quanti modi e' vogliono. Della musica, è chiaro ch'ella è nel ballo. Ma ecci insieme quell'arte, la qual ne insegnà i costumi. Che se tenete a memoria quel che v'ho detto di sopra, non si concede il fare alcuna sconvenevolezza nel ballo.

FRIGIA. Me ne ricordo.

CIRNEO. Ma oltra ciò, s'io vi dico che c'è la retorica, non mi farete buono, che ci sien tutte l'altre⁸³ Parla chi balla, sì come disse Demetrio Cinico di Pantomimo.

FRIGIA. Io non so questa istoria.

[20] CIRNEO. Era Demetrio saltatore eccellente nella Grecia a' tempi di

⁸² «Dopo aver percorso l'India e l'Etiopia mi sembra giusto scendere con il nostro discorso fino al vicino Egitto: credo che l'egizio Proteo di cui l'antico mito narrava, altro non fosse che un pantomimo, un imitatore capace di assumere le movenze di qualsiasi cosa e trasformarsi, di imitare nell'impulso del suo movimento la fluidità dell'acqua e la movenza del fuoco, la ferocia del leone e l'impeto del leopardo, l'agitarsi dell'albero e qualsiasi cosa desiderasse. Quando entrò nel mito la sua natura fu descritta in modo paradossale, come se egli diventasse le cose stesse che imitava: ciò è molto vicino a quello che fanno i pantomimi dei tempi nostri. Infatti, quando è il momento puoi vederli passare velocemente da una forma all'altra e imitare Proteo stesso». Luciano, *La danza*, cit., par. 19.

⁸³ Luciano, *La danza*, cit., par. 35: «Così capirai che questa arte non è delle più facili o accessibili, ma raggiunge il punto più alto di ogni disciplina, non solo della musica, ma anche della ritmica e della metrica e in particolare della tua filosofia, la fisica e l'etica, poiché considera la dialettica inutile e inopportuna al suo proposito. Non si discosta dalla retorica, ma ne condivide le capacità di rappresentare i costumi e le passioni, capacità cui aspirano anche i retori. Non è lontana dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne in particolare l'armonia al punto che nessuno, né Fidia, né Apelle, sembrano superarla».

Nerone, ma ballava senza soggetto, cio è che niuna cosa rappresentava, se non salti e balli imitatori solamente del suono.

FRIGIA. Così mi par che facciano i saltatori del nostro tempo.

CIRNEO. Non è però senza laude né senza diletto e utilità questa foggia. Ma bene è molto più perfetta quell'altra, che subito intenderete. Venne adunque costui a Roma e fu prega|Eir|to da Pantomimo (questo era nome ch'egli s'aveva acquistato per l'ottimo ballare, come se noi dicesimo imitatore di tutte le cose) fu (dico) pregato da lui di stare a vederlo ballare. E vi stette e 'l vide ballar l'adulterio di Marte e di Venere, e 'l modo con cui furon dal Sole scoperti e da Vulcano presi⁸⁴, con tanta leggiadria e così chiaramente che Demetrio pien di gioia e di stupore gridò: «Io non solamente, oh Pantomimo, ti veggio, ma insieme t'odo, perché mi pari di parlar colle mani!»⁸⁵.

FRIGIA. Per quanto non vorrei, ché m'aveste taciuto questo esempio? Ma egli par disonesto.

CIRNEO. Io non ve l'ho proposto se non per dimostrarvi la viva espression del ballo. Ma dovete pensare che, sì come costui espresse questo, né più né meno era atto ad esprimere ogni altro.

FRIGIA. Lo penso certissimo.

CIRNEO. Togliete quest'altro onestissimo senza replica e pieno di ma-

⁸⁴ Zuccolo, *La pazzia del ballo*, cit., c. Hiv: «il qual ballo appresso gli antichi Greci con grand'arte, e somma laude si faceva, e chiamavasi l'adulterio di Marte, e Venere al cui suono con gesti, e artificiosi movimenti si rappresentava quell'effetto del Sole nel scoprire con suoi chiari raggi per le fissure delle fenestre quelli adulteri nel letto abbracciati: quell'andar zoppo di Vulcano marito di Venere. Il gettar della rete d'adamante sopra di loro, e essendo gli adulteri scoperti, e presi nel cospetto di quei favolosi Dei, Venere arrossirsi, Marte sdegnarsi, e favillar orgoglio: Mercurio con gli occhi tutti lascivi, e libidinosi tal rete, e lacci disiderare, e varie ciere, e risa di quell'altri Dii secondo quella favola si rappresentavano, o che questo ballo purtroppo compiutamente a nostri tempi ancora si mantiene, e esercita dali uomini, e dalle donne cortegianesche».

⁸⁵ «Si dice che anche al cinico Demetrio sia capitata una cosa del genere. Anch'egli accusava l'arte della pantomima usando i tuoi stessi argomenti, sostenendo che il pantomimo fosse una specie di appendice del flauto, della zampogna e delle percussioni, che non contribuiva affatto allo svolgimento dell'azione perché eseguiva a casaccio movimenti illogici, inutili e privi di senso. [...] Un pantomimo famoso ai tempi di Nerone, abilissimo, dicono, anzi superiore a qualsiasi altro per la capacità di ricordare tutti i particolari delle storie e per la bellezza del movimento, rivolse a Demetrio una richiesta a mio parere del tutto ragionevole: gli chiese cioè di giudicarlo soltanto dopo averlo visto danzare, e promise di esibirsi per lui senza flauti né canto. [...] Alla fine Demetrio, che aveva apprezzato moltissimo lo spettacolo, attribuì al pantomimo la massima lode prorompendo in un'esclamazione e dicendo a gran voce: "Non solo vedo, ma odo le cose che fai e mi sembra che siano le tue stesse mani a parlare" (Luciano, *La danza*, cit., par. 63). Il ballerino citato da Luciano potrebbe essere identificato con il pantomimo Paride fatto uccidere da Nerone nel 67 d.C. per gelosia.

està. Palade⁸⁶, ne' tempi d'Augusto saltator famoso, veggendo un suo scolare che ballava una canzone dov'eran queste parole «Il grande Agamennone»⁸⁷ e lo scolare le imitava collo stender tutta la persona. «Tu nol fai», disse, «grande ma lungo», e entrando egli a saltare, le rappresentò Agamennone tutto pensoso.

FRIGIA. Statua dunque, e non si moveva.

CIRNEO. Fe' questo atto quando giunse a quelle parole per dare ad intendere che non la statura del corpo, ma il pensare alla salute de' popoli, è quello che fa grande un principe.

FRIGIA. Oh gentile esempio!

CIRNEO. Così, per tanto, giova e insegnava il ballo, come fan l'altre poesie. La memoria, tra l'altre cose, vuole esser perfetta in un che balli, e bisogna ch'egli antiveggia i tempi e consideri (come il Calcante d'Omero) il passato, il presente e l'avvenire, temperandosi sempre con iusta misura⁸⁸. E la principal lode di chi balla è far ne gli atti suoi chiaramente comprendere tutto quel che s'ha proposto d'imitare e di fingere, non altrimenti, che se chi lo vede lo sentisse parlare, come di Pantomimo ho detto e posso aggiungervi di Palade, il qual riprese quello stesso scolare, che dianzi io dissi, saltante Edipo cieco non bene con tai parole «Tu ci vedi».

FRIGIA. Oh, buono.

CIRNEO. E essendo egli un'altra volta ripreso, che non servasse le misure nel saltare Ercol furente; «O pazzo» (disse) «io salto un pazzo»⁸⁹, volendo

⁸⁶ Si possono rintracciare notizie su Pilade in *Antologia Greca*, IX 248, e in Macrobio, *Sat.*, II 7, 16.

⁸⁷ «Il grande Agamennone»: cfr. Macrobio, *Sat.*, II 7, 13: «Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est, et cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat: Τὸν μέγαν Ἀγαμένον, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur». Scrive a tal proposito Ademollo, *Gli spettacoli dell'antica Roma*, cit., p. 80: «Macrobio, volendo darci un'idea dell'eccellenza dell'azione di questo celebre mimico, racconta che uno dei suoi allievi, chiamato Ilia, rappresentava un monogolo di cui il principal soggetto fu Agamennone. Per indicare che era un gran generale, ed un uomo superiore agli altri, Ilia faceva dei gesti con i quali credeva rappresentare un uomo di alta statura. Pilade, che trovavasi in teatro, gli gridò: "Ilia tu ci rappresenti un uomo grande, ma non fai un grand'uomo". Il popolo volle che Pilade montasse sulla scena per rappresentare la parte stessa. Quando l'attore fu al punto accennato, rappresentò per i suoi gesti e per la sua attitudine un uomo assorto in una profonda meditazione, per esprimere il carattere proprio di un grand'uomo».

⁸⁸ Luciano, *La danza*, cit., par. 36: «Prima di tutto la pantomima si propone di avere dalla sua parte Mnemosine e sua figlia Polimnia per aiutarla nello sforzo di ricordare tutto: infatti è necessario che il pantomimo, come il Calcante omerico, conosca "le cose che sono, che saranno e che furono" affinché niente gli sfugga e il ricordo gli rimanga sempre a portata di mano». Luciano cita Omero, *Iliade*, I, v. 69-70, cit., «Calcante, figlio di Tèstore, il migliore fra i vati, / che conosceva il presente e il futuro e il passato».

⁸⁹ Si riprende qui Macrobio, *Sat.*, II 7, 13; anche Luciano fa riferimento ad un pantomimo che, interpretando il ruolo di Aiace, impazzito per non essere stato premiato con le armi

inferire, che quel che altrui pareva sconvenevole, era convenientissimo.
|Eiir|

FRIGIA. Giustamente si difese.

CIRNEO. E abbiate dunque per concluso che uno ignorante, né uno sciocco, non può esser buon saltatore.

[21] FRIGIA. Par pur che questi, che al nostro tempo insegnan di ballare, sien genti basse e di poca scienza.

CIRNEO. Io ve 'l concedo, ma sanno ancor poco del ballare, o se alcun ne sa, egli son rari. E niuno è quasi che attenda all'imitazione. Pur fan tanto, che dispongono la persona, che sa, a poter poi imitare ciò ch'essa vuole. E così sono utili. Utili (dico) in maniera che chi sa ben far gesti, in qualunque parte del mondo vada, ben che quella favella non sappia, basta non dimeno per saper farsi intendere. Che i gesti non furon partiti alla torre di Babelle, ma sì ben le lingue.

FRIGIA. Veggiamo pure che altri gesti usan i Franzesi, altri gli Alemani, e in una provincia medesima altramente ballano quei d'una città, altramente quei d'un'altra.

CIRNEO. Questo è vero, tuttavia i gesti per lo più e nell'universale si convengono. E non è sì strana nazione che non sia intesa dall'altra quando adora, quando fa segni d'umiltà, quando fa atto di mangiare, o di bere, o quando chiede cosa alcuna per suo bisogno. Il che si |Eiiv| vede chiaro ne' muti, e così i gesti ci servon per interpreti, sì come disse il re di Ponto⁹⁰ a Nerone, quando volendosi partir da Roma, dove era stato alquanti giorni e aveva Pantomimo (quel di cui già s'è detto) veduto ballare, niuna altra cosa gli chiese, se non costui, acciò che servir se ne potesse per interprete co' i varî populi che sotto sé aveva.

FRIGIA. Deh perché non vive all'età nostra ancora un Pantomimo?

CIRNEO. Tutte le cose ad un qualche tempo arrivano al suo colmo e più oltra non è lecito passare, come si vede ancora tra poeti, che già tanti secoli ognuno resta inferiore ad Omero e Vergilio e son certo che 'l medesimo interverrà del Petrarca.

FRIGIA. Ed è intervenuto, fino al dì d'oggi.

CIRNEO. Ma se fosser de i Pantomimi all'età nostra noi potremmo dire, come Lesbonace di Mitilene diceva⁹¹, d'andare a imparare quante volte noi ci conducessimo a veder ballare, e con ragione gli chiameremmo non

di Achille, rivestì il ruolo con tale enfasi da oltrepassare il limite della finzione, al punto che qualcuno lo credette realmente folle (cfr. *La danza*, par. 83).

⁹⁰ Luciano, *La danza*, cit., par. 64.

⁹¹ «Per dire il vero Lesbonatte di Mitilene, uomo pieno di doti, chiamava i pantomimi "sapienti delle mani" e andava al loro spettacolo sapendo che sarebbe tornato a casa da teatro migliore di quando vi era entrato» Luciano, *La danza*, cit., par. 69.

pur savi di mano, come egli facea, ma ancor savi di piedi. Né si convien però, che noi abbassiamo tanto l'età nostra, che diciamo lei non avere alcuno imitator di ballo eccellente e che i nostri balli sien privi d'imitazione. Anzi, io ho veduto molti far cose grandi e singolari, e imitar la *|Eiiir|* battaglia, non pur degli uomini, ma degli uccelli. E mi giova di creder che ne sien di quelli che faccian maggior cose, benché noi non gli conosciamo. Che cosa non farebbe quel turco il quale sì maravigliosamente corre su per le funi, se ad imitar si ponesse?

FRIGIA. Io credo che imiterebbe ogni cosa. Ma duolmi che tanta virtù sia in un turco e ch'ei la venda così a minuto.

CIRNEO. Il dispensarla per vil prezzo toglie riputazione a lui, non all'arte. E l'essere turco non fa però che non sia uomo. Anzi essendo così fatta arte pericolosa, noi abbiamo a desiderar che più tosto vi ponga a risco la sua persona, un turco che un cristiano. Ma perché mi par tempo ch'io m'affretti al fin oggimai, vi dico, signora, che niuna sorte di ballo è tanto priva d'imitazione, che almeno ella non imiti l'allegrezza, la quale io per me non so immaginare in altro modo se non fingermi una giovane donna la qual rida e balli.

FRIGIA. Meglio non credo che si possa.

CIRNEO. E o sien balli boemi, o italiani, antichi o moderni, tutti mirano a questo: che (com'io dissi a principio) così fatti giuochi si fanno per unire, e per allegrare i populi. E quinci i Greci, traendo il nome dall'allegrezza, la chiamaron Corea⁹².

[22] *|Eiiiv|* FRIGIA. E il nome di ballo saprestimi dire onde sia venuto fra noi?

CIRNEO. Qui converebbe ch'io vi mettessi innanzi quanti sono stati i modi, quante le usanze fra gli antichi del ballare, la qual materia sarebbe infinita.

FRIGIA. Non restate, prego, di dirmene al men parte delle più notabili.

CIRNEO. Per compiacervi io farò ancora un poco più lungo di quel che avea pensato e forse adverrà ch'io finisca le mie parole col finir del ballo che poco fa incominciò. Il che se così sie, apparecchiatevi, ché quest'altro noi il balliamo insieme.

FRIGIA. Abbiatel per promesso.

CIRNEO. Ora gli antichi adunque ebbero alcune foggie di balli armati solamente. Alcune, dove ancor si ferivano, alcune che si facevan con un sol piede; altre d'uomini e di donne, altre di soli fanciulli. Alcune avevano

⁹² All'inizio del secondo libro delle *Leggi* di Platone, l'Ateniese sostiene che *χορός* (danza) deriva da *χαρά* (gioia). Si tratta senz'altro di un'etimologia infondata, ma il fatto stesso che l'affinità fonetica fra i due termini abbia attirato l'attenzione del filosofo e suggerito quella spiegazione è un segnale indicativo del legame che già la cultura greca istituiva fra ballo e felicità (cfr. Arcangeli, *Davide o Salomé*, cit., p. 219. Il passo delle *Leggi* è II, 654a.).

il nome delle gru⁹³, per la moltitudine di costor che ballavano. In alcune i piedi, in alcune le mani più si muoveano. Sopra delle tavole qualche una si faceva, qualche altra in abito d'angelo. In alcuna s'imitavano i leoni, in altra altri animali, o uccelli. In alcuna s'adoperava ancor la palla. E i nomi e gli inventori di questi balli son tanto strani che s'io ve gli dicessi pareb-bevi udire il Vangelo della natività di nostra Donna.

|Eivr| FRIGIA. Se foste don Giannino, voi non ne scampereste in modo alcuno.

CIRNEO. S'io fossi don Giannino, arerei più tosto un gran campo di terra.

FRIGIA. Or tacetegli, da che non importa più che tanto.

CIRNEO. Era un'altra sorte di ballo, molto più comune al vulgo, la qual si chiamava, come diremmo noi, Fiorita, perché ballando ballando egli si cantavan tai parole: «Dove sono per me le rose? Dove le viole? Dove i belli appi⁹⁴?».

FRIGIA. Assai lieto credo che fosse il veder questa foggia, perché già sento che, nell'udirla solamente ella m'ha tutta rallegrata.

CIRNEO. Un'altra n'era molto gentile dove s'aggiungeva la modestia con la fortezza, e questa ballavano i giovinetti e le vergini, quelli saltando innanzi col passo impetuoso, come avrebon fatto entrando nella battaglia, queste temperatamente seguendogli. I Laconici avevano un modo di ballare del qual so che vi riderete. Oggi intendo che da' Spagnuoli si serva: saltando convenia toccarsi le natiche co' i piedi.

FRIGIA. Era una bella destrezza.

CIRNEO. E a chi meglio il faceva, era dato il premio. Altre genti usarono di porre uno utre⁹⁵ vòto e gonfio per terra e montatevi in cima sdruciolarne con riso di tutta la brigata.

|Eivv| FRIGIA. Che genti pazze ha avuto il mondo!

CIRNEO. E n'ha e n'avrà. Or, per venire finalmente al proposito nostro, egli fu usanza ancora di ballare a suon di timpani e ciembali e questa fu chiamata ballismo, e quinci io tengo che sia derivato il nome del ballo.

FRIGIA. Ho per molto verisimile questa opinione.

CIRNEO. E per dirvi di più, l'usanza del carnovale, che noi facciamo, non è stata presa da altri popoli più che da quelli di Ionia e di Ponto, li quali a certi tempi dell'anno ragunavansi tutti, poste le facende da parte, a ballare. E fino i lavoratori della terra vi consumavano i giorni intieri e

⁹³ «La testimonianza più autorevole sul *gérano*, la popolare danza della gru (Plutarco, *Vita di Teseo*, 21) ci informa che essa venne ballata, sull'isola di Delo, dall'eroe ateniese Teseo che ritornava da Creta dopo aver ucciso il Minotauro: una danza sinuosa, serpeggiante, che riproduceva gli intricati meandri del Labirinto cretese» (Luciano, *La danza*, cit., nota 58).

⁹⁴ Appio: «pianta della famiglia delle ombrellifere» (GDLI, vol. I, p. 572).

⁹⁵ Utre: 'otre'.

i più nobili eran quelli che in ciò ponevan gran cura e estimavano essere singolar gloria il ballar bene.

[23] FIRGIA. A noi dunque sarà ancor lecito fare il medesimo?

CIRNEO. Facciamolo, ché a punto è per comminciarsi il ballo. Ma non come i Laconici, né quei dall'utre, né men come quei dalle piaghe.

FRIGIA. È sempre meglio comperare il riso che venderlo.

CIRNEO. Or levatevi e porgetemi la mano.

È finito il Dialogo del Ballo di Rinaldo Corso.

In Correggio, il 17 di Gennaio 1554.

Nota al testo

I. Le stampe antiche

B1555

Frontespizio

DIALOGO | DEL BALLO, | DI M. RINALDO CORSO; | NVOVAMENTE | posto in luce. | CON PRIVILEGIO. | [Marca V429-Z31: albero di alloro con nastro che avvolge il tronco che riporta il motto: *SEMPER VIRENS*] | IN VENETIA, Per Sigismondo Bordogna; | MDLV.

Formula collazionale

In 8°, A-D⁴, cc. 16.

Colophon

IL FINE

Richiami

Lo essere [Aivv] Dij [Bivv] tare [Civv]

Eemplari noti

Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Haus Unter den Linden (8 Xri3605 <a>); Bern, Universitätsbibliothek (Speichermagazin, MUE Bong IV 262: 5); München, Bayerische Staatsbibliothek (L.lat.f. 31); Paris, Bibliothèque Nationale (Tolbiac - Rez-de-jardin - magasin VZ-1638); Paris, Bibliothèque Nationale-Bibliothèque-musée de l'opéra (Magasin de la Réserve RES-819); Paris, Bibliothèque Mazarine (8° 28118-5); Pisa, Biblioteca universitaria (a. 944. 3); Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi (Turri CXVI/2)⁹⁶; Rimini,

⁹⁶ L'esemplare presenta un intervento censorio nella vignetta silografica con l'iniziale parlante, volta con ogni probabilità a celare nudità femminili e una correzione a mano nella carta Dir in merito al lemma *Dante*, volto in *David*.

Biblioteca civica Gambalunghiana (AP 521, op. 4); Torino, Biblioteca Norberto Bobbio dell'Università degli Studi di Torino (A*Op. Fondo Patetta. CINQ. 267); Venezia, Biblioteca nazionale Marciana (Misc.2447.2).

Eemplari di collazione

München, Bayerische Staatsbibliothek (L.lat.f. 31); Pisa, Biblioteca universitaria (a. 944. 3); Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi (Turri CXVI/2); Rimini, Biblioteca civica Gambalunghiana (AP 521, op. 4); Venezia, Biblioteca nazionale Marciana (Misc.2447.2).

G1557

Frontespizio

DIALOGO | DEL BALLO DI | RINALDO | CORSO. | [Marca Z490: Ercole con la clava che uccide l'idra di Lerna in cornice formata da un ramo di palma ed uno di olivo con alla base una testa di puttino.] | *In Bologna per Anselmo Giacca | relo. MDLVII.*

Formula collazionale

In 8°, A-E⁴, cc. 20.

Colophon

È finito il Dialogo del Ballo di Rinaldo Corso. In Correggio | il 17 di Gennaio 1554.

Richiami

Riuoltare [Aivv] Questa [Bivv] vincere, [Civv] to da [Divv].

Eemplari noti

Firenze, Biblioteca nazionale centrale (Palat. 12.II.1.13); Paris, Bibliothèque Nationale (Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin, Z-16915); Roma Biblioteca universitaria Alessandrina (Misc. Ant. XV.b.II.4)⁹⁷.

Eemplari di collazione

Firenze, Biblioteca nazionale centrale (Palat. 12.II.1.13); Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina (Misc. Ant. XV.b.II.4).

II. Le edizioni moderne

A1987

Frontespizio

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE SCRIPTORES | VERONENSES |

⁹⁷ L'esemplare presenta correzioni di mano antica con inchiostro bruno, che correggono l'edizione, facendo riferimento a B1555.

III | RINALDO CORSO | DIALOGO | DEL BALLO | a cura di | ALESSANDRO ARCANGELI | [riproduzione anastatica del frontespizio B1555] | AMIS – VERONA | 1987.

L'edizione è una riproduzione anastatica di B1555. Il *Dialogo* è preceduto da un'introduzione del curatore in cui si ripercorre in maniera cursoria la vita del Corso e in cui sono offerte informazioni sommarie circa le fonti e i modelli del testo, e le tematiche che lo caratterizzano. Il curatore riporta solo alcuni errori dell'edizione rispetto a G1557, senza però correggerli a testo e non dichiara i motivi per cui riproduce B1555.

F2006

Frontespizio

DIALOGO DEL BALLO RINALDO | CORSO | Gespräch | über | den | Tanz [a cura di Frauke Frey, Freiburg, fa-gisis, 2006].

L'edizione è una trascrizione di B1555, con la traduzione a fronte in tedesco.

III. Analisi delle edizioni

La collazione di G1557 e B1555 ha evidenziato la presenza di alcune varianti, di errori presenti in B1555 e sanati in G1557, e l'aggiunta di porzioni testuali in G1557 rispetto a B1555.

Si registrano varianti formali delle quali non si dà conto. Si segnala la presenza di alcune varianti adiafore e di errori sanati. Di seguito le varianti adiafore:

B1555	G1557
[4] FRIGIA. Pian piano uoi mi farete parere <i>il bianco nero</i> . (c. Aivv)	[4] FRIGIA. Pian piano uoi mi farete parere <i>il nero biāco</i> . (c. Biir)
[4] CIRNEO. Se la dōna è sauia, & casta, niuna pratica, niuno ordine la corrompe, s'ella è sciocca, & impudica, molto è meglio dar gli ordini segreti con l'amāte solo, che fidarsi di roffiane, lequai la <i>menino</i> ogni giorno à taglio, [...] & gli pasce di quella libertà sola, che hanno di uederſi, & parlarſi <i>in publico</i> [...]	[4] CIRNEO. Se la Donna è sauia, & casta, niuna prattica, niuno ordine la corrompe. S'ella è sciocca, & impudica, molto è meglio dar gli ordini segreti con l'amante solo, che fidarsi di Roffiane, le quai la <i>mettano</i> ogni giorno à taglia [...] & gli pasce di quella libertà sola, che hanno di vedersi, & di parlarſi <i>pub-</i>

& da quelle <i>seguon</i> tutti i mali. (c. Aivv)	blicamente [...] & da quelle <i>nascon</i> tutti i mali (cc. Biv-Biir)
[7] CIRNEO. [...] Ella nō reputādo honesto di dar repulsa così publica à, colui che s'era già mosso, porsegli la mano, & <i>girato che hebbe due uolte</i> , gli diede il torchio, poi s'apprese al primo chiamato. (c. Biir)	[7] CIRNEO. Ella nō reputando honesto di dar ripulsa così publica à colui, che s'era già mosso, porsegli la mano, & <i>girando due volte</i> gli diede il Torchio, poi s'apprese al primo chiamato. (c. Biiiv)
[12] FRIGIA. [...] Ma non ui rincresca però l'aprirmi alquanto meglio questo misterio delle antichità. (c. Cir)	[12] FRIGIA. [...] Mà non v'incresta per Dio l'aprirmi alquanto meglio questo misterio dell'antichità. (c. Ciiiv)
[18] CIRNEO. [...] Et dell'Isola di Delo habbiamo, che allora che il popolo era adunato per sacrificare, usciuan prima alquanti fanciulli saltando con bei gesti dietro al suon d'un <i>piffero</i> , & d'una cetera, & tornando nella chiesa uerso lo altare cō la uittima seco cantauano uno Hinno. (c. Civv)	[18] CIRNEO. [...] Et dell'isola di Delo habbiamo, che all'hor che 'l Popolo era adunato per sacrificare, usciuan prima al quanti Fanciulli saltando con bè gesti dietro al suon d'Vna <i>Cornamusā</i> , & d'vna <i>Cithera</i> , & tornando nella Chiesa verso l'altare cō la Vittima seco cantauano vno Hinno. (c. Diiiv)
[20] CIRNEO. [...] Et habbiate per certo, che uno ignorante, nè uno sciocco non può eſſer buon saltatore. (c. Diir)	[20] CIRNEO. Habbiate dunque per <i>concluso</i> , che uno ignorante, nè vno sciocco non può eſſer buon saltatore. (c. Eiir)
[22] CIRNEO. [...] Alcune haueuano il nome delle Grù, per la moltitudine di <i>color</i> che ballauano. (c. Divr)	[22] CIRNEO. [...] Alcüe haueuano il nome delle Gru, per la moltitudine di <i>coſtor</i> , che ballauano. (c. Eiiiv)

Questi gli errori sanati in G1557:

B1555	G1557
[1] CIRNEO. Elle in altro modo s'acquistano il Cielo tirando l'anime à Dio per la scala della <i>sua</i> bellezza. (c. Aiir)	[1] CIRNEO. Elle in altro modo s'acquistano il Cielo tirando l'anime à Dio per la scala della <i>loro</i> beltá. (c. Aiiiv)

<p>[2] CIRNEO. Voi la chiamate pazzia, & mi domādate come io la possa difendere? Et io domādo à uoi, che cosa ha la commedia, ò la giostra, che non sia parimente nel <i>fallo</i>, & di uantaggio? (c. Aiiiv)</p>	<p>[2] CIRNEO. Voi la chiamate Pazzia, & mi domandate, come io la possa difendere? & io domando à voi, che cosa ha la Comedia, ò la giostra, che non sia parimente nel <i>ballo</i>, & di vantaggio? (c. Aiiiv)</p>
<p>[7] CIRNEO. [...] Ella nō reputādo honesto di dar repulsa così publica à, colui che s'era già mosso, porsegli la mano, & girato che hebbé due uolte, gli diede il torchio, poi s'apprese al primo chiamato. FRIGIA. <i>Bonissimo</i> certo saluò colui dalla uergogna, & non restò d'adempiere ella il suo desiderio. (c. Biir)</p>	<p>[7] CIRNEO. Ella nō reputando honesto di dar ripulsa così publica à colui, che s'era già mosso, porsegli la mano, & girando due volte gli diede il Torchio, poi s'apprese al primo chiamato. FRIGIA. <i>Benissimo</i> certo salvò colui dalla vergogna, & non restò d'adempire il suo desiderio. (c. Biir)</p>
<p>[9] CIRNEO. [...] Ma considerando più minutamente uoi uedete, che sì come la commedia comincia <i>mesta</i>, poi sì intrica, & nel fin di nuouo sì racqueta [...]. (c. Biiiv)</p>	<p>[9] CIRNEO. [...] Ma considerando più minutamente voi vedete, che sì come la Comedia commincia <i>queta</i>, poi s'intrica, & nel fin di nuouo sì racqueta [...]. (c. Civ)</p>
<p>[11] CIRNEO. [...] Anzi quel, che ui parrà <i>merauiglosa</i> negarono, che alcun fanciullo potesse à grado di uirtù peruenire senza prima saper ballare. (c. Cir)</p>	<p>[11] CIRNEO. [...] Anzi quel, che vi parrà <i>marauiglia</i>, negarono, che alcun fanciullo potesse à grado di virtù peruenire senza prima saper ballare. (c. Ciiiv)</p>
<p>[12] CIRNEO. [...] eſſi uengono ad eſſer tirat alla uirtù per una uia che lor diletta, poi perche sì fatto eſſercitio è utile alla sanità del corpo, mentre che il fanciullo cresce, & di <i>molto</i> cibo sì riempie. (c. Civ)</p>	<p>[12] CIRNEO. [...] eſſi vengono ad eſſer tirati alla virtù per vna via, che lor diletta, poi perche sì fatto eſſercizio è vtile alla sanità del corpo, mētre che'l fanciullo cresce, & di <i>mal</i> cibo sì riempe. (c. Civr)</p>
<p>18] CIRNEO. [...] All'ultimo fornito il sacrificio ſedeuāſi, & uno hinno di diversa ſorte cantauano. [Et par che queſte uſanze di ballare auanti à i ſacrificij uenifſero da Orfeo, & Museo, teologi della gentilità molto nobili, & antichi. Né</p>	<p>18] CIRNEO. [...] All'ultimo fornito il sacrificio ſedeuāſi, & un Hinno di diversa ſorte cantauano. Et par, che queſte uſanze di ballare auati a i ſacrifici venifſero da Orpheo, & Museo Theologi della gentilità molto nobili, & antichi. Ne ſchiuate</p>

Schivati furono da gli Ebrei, quando sì legge, che <i>Dante</i> con tutto il popolo dinanzi alla arca de Signore al suon di varij strumenti, & cō hin ni. (c. Dir)	furono da gli Hebrei, quando sì legge, che <i>Dauid</i> con tutto'l popolo dinanzi all'Arca del Signore al suon di varii stromenti, & con Hinni saltaua. (c. Diiiv-Divr)
[22] FRIGIA. Assai lieto credo, che fosse il ueder questa foggia, perche sento, che nell'udirla solamente ella mi ha tutta <i>allegrato</i> . (c. Divr)	[22] FRIGIA. Assai lieto credo, che fosse il veder questa foggia, perche sento, che nell'udirla solamente ella m'ha tutta <i>rallegrata</i> . (c. Eivr)

Per quanto riguarda, invece, le porzioni testuali aggiunte in G1557, si segnalano i seguenti luoghi:

B1555	G1557
om.	Dedica (c. Aiir)
om.	[3] FRIGIA. Questo sì vede chiaro. (c. Bir)
om.	[5] CIRNEO. Et quella, che la Signora sua moglie hà poi fatto rappresentando l'antiche Reine dell'Oriente. (c. Biiv)
[7] FRIGIA Buona, & bella ragione m'hauete detto. <i>E ben ch'io fossi del uostro parere, non pertanto ne sapeua il fondamento.</i> Hor quanto alla giostra io m'arrendo già, se non ch'io non ueggio, qual premio acquisti il saltatore, sì come il cau lier, che giostra. (c. Biiv - Biiir)	[7] FRIGIA. <i>Buona, & bella ragione m'havete detto. Ma perche non è degno di considerazione il lume, col qual puoi eleggerti di toccare qual man ti piace, là dove essendo dato ad altri t'abbatti à mano spesse volte brutta, & odiata?</i> CIRNEO. <i>Ecco che pur voi ricadete ne miei argomenti, perche non per altro lodate il lume, se non per giungnere al toccar la mano. Adunque, mentre noi parliamo del fau re, che ci vien fatto, non è il meglio à bel principio esser preso dall'amata mano, che riceuerne il lume? Delle man non amate è soperchio disputare, ò porgano il lume, ò se stesse.</i>

	<p>FRIGIA. <i>Così è. Mā poi che tal ballo hà il nome dal Torchio, perche non dee esser di più honore stimato il conseguir quello, che dà il nome al ballo?</i></p> <p>CIRNEO. <i>Acuta, mā debil ragione è questa, imperoche sempre egli è il ballo del Torchio, mentre cō esso in mano qualche persona balla.</i></p> <p>FRIGIA. <i>Non sī potrebbe egli inter- pretare anchora, che quando all'ama- ta l'amante dà il torchio, sia proprio vn dirle. Prendi anchor tu parte del fuoco?.</i></p> <p>CIRNEO. <i>Questa è gentil ragione, & qualhor sī desse cō tal significato, farebbe da hauer molto caro. Mā io (non so, se per conoscere, il poco me- rito mio) mai non mi sono creduto sī felice. Ne mai è stato bisogno alla mia fredda nemica offerirmi parte di quello, che tutto era in me solo. Doueua io questo far con lei, se altro desiderio di più apparente dolcezza non m'havesse velato gli occhi. Et ò mi valesse, come per innanzi il farei. Questo (come ben suonan le vostre parole) è affetto d'amante, non d'a- mata.</i></p> <p>FRIGIA. <i>D'amata, che riami, può essere. Hor quanto alla giostra, io m'arrendo già, se non ch'io nō veg- gio, qual premio acquisti il saltatore, sī come fà il Caualier, che giostra. (cc. Bivv-Cir)</i></p>
<p>[12] FRIGIA. [...] Ma non ui rincresca però l'aprirmi alquanto meglio questo misterio delle anti- chità. Che io ui prometto, che mi hauete tutta attenta. (c. Cir)</p>	<p>[12] FRIGIA. [...] Mā non v'incresta per Dio l'aprirmi alquanto meglio questo misterio dell'anti- chità, ch'io vi prometto che m'haue- te fatto tutta attenta. (c. Ciiiv)</p>

<p>[17] CIRNEO. Liuiano signora era forse più dotto nel maneggiar l'arme, che i libri, ò per auentura hauea qualche odio particolare contra i Mantouani, ò diciamo per non affermare nè quel, nè questo, che'l suo humore non sì confacea col ballo. (c. Civr)</p>	<p>[17] CIRNEO. Il Liuiano Signora era forse più dotto nel maneggiar l'arme, che i libri, (<i>benche di letere anchora io l'abbia sentito lodare</i>); ò per auentura hauea qualche odio particolare contra i Mantouani, ò diciamo per non affermare ne quel, ne questo, che'l suo humore non sì confacea col ballo. (c. Diiv)</p>
<p>[18] CIRNEO. [...] Nè schivati furono da gli Ebrei, quando sì legge, che Dante con tutto il popolo dinanzi alla arca de Signore al suon di varij strumenti, & con hinni. (c. Dir)</p>	<p>[18] CIRNEO. [...] Ne schiuate furono da gli Hebrei, quando sì legge, che Dauid con tutto'l popolo dinanzi all'Arca del Signore al suon di varii stromenti, & con Hinni <i>saltava</i>. (c. Divr)</p>
<p>[19] CIRNEO. [...] Perciò essi nell'immagine del uecchio Proteo Dio marino, il dicono i Poeti che sè l'arte di cangiarsì in tutte le forme [...]. (c. Dir)</p>	<p>[19] CIRNEO. [...] Per cio che essi nell'immagine del vecchio Proteo Dio marino, <i>ilqual</i> dicono i Poeti che sà l'arte di cangiarsì in tutte le forme [...]. (c. Divr)</p>
<p>[20] CIRNEO. Demetrio saltatore eccellente nella à tempi di Nerone, ma ballaua senza soggetto, cioè che niuna cosa rappresentaua, se non salti, & balli, imitatori solamente del suono. (c. Div)</p>	<p>[20] CIRNEO. Era Demetrio saltatore eccellente nella <i>Grecia</i> à tempi di Nerone, ma ballaua senza soggetto, cio è che niuna cosa rappresentaua, se nò salti, & balli imitatori solam te del suono. (c. Divv)</p>
<p>[20] CIRNEO. Non è però senza laude, nè senza diletto, & utilità questa foggia. Ma bene è più perfetta quell'altra, che subito intenderete. (c. Div)</p>	<p>[20] CIRNEO. Non è però senza laude, ne senza diletto, & vtilità questa foggia. Mà bene è <i>molto</i> più perfetta quell'altra, che subito intenderete. (c. Divv)</p>
<p>[20] FRIGIA. Lo penso certissimo. CIRNEO. La memoria tra l'altre cose uuole esser perfetta in un che balli, & bisogna che egli antiueggia i tempi, & consideri (come il Calcante di Omero) il passato, il presente, & l'auenire temperandosi</p>	<p>[20] FRIGIA. Lo penso certissimo. CIRNEO. <i>Togliete quest'altro honestissimo senza replica, & pieno di Maestà. Palade ne tempi d'Augusto Saltator famoso veggendo vn suo scolare che ballaua vna canzone, dou'eran queste parole. Il grande</i></p>

<p>sempre con giusta misura. Et la principal lode di chi balla, è far negli atti suoi chiaramente comprendere tutto quel, che sì ha proposto d'imitare, & di fingere, non altrimenti, che se chi lo uede, lo sentisse parlare, come di Pantomimo ho detto. Et habbiate per certo, che uno ignorante, nè uno sciocco non può esser buon saltatore. (c. Diir)</p>	<p><i>Agamennone. & lo Scolare le imitaua collo stender tutta la persona. Tu nol fai, disse, grande, mà lungo, & entrando egli à saltare le rappresentò Agamennone tutto pensoso.</i> <i>FRIGIA. Statua dunque, e non si moueua.</i> <i>CIRNEO. Fe' questo atto, quando giunse à quelle parole per dare ad intendere, che non la statura del corpo, mà il pensare alla salute de popoli, è quello che fà grande vn Principe.</i> <i>FRIGIA. O gentile esempio!</i> <i>CIRNEO. Così per tanto gioua, & insegnà il Ballo, come fan l'altre Poesie. La memoria trà l'altre cose vuole esser perfetta in vn, che balli, e bisogna, ch'egli antiueggia i tempi, & consideri (come il Calchante d'Homero) il passato, il presente, & l'aduenire temperandosi sempre con iusta misura. Et la principal lode di chi balla, è far negli atti suoi chiaramente comprendere tutto quel, che s'hà proposto d'imitare, & di fingere, non altrimenti, che se chi lo vede, lo sentisse parlare, come di Pantomimo ho detto, & posso aggiungerui di Pala-de, il qual riprese quello stesso Scolare, che dianzi io dissi, saltante Edipo cieco non bene con tai parole. Tu ci vedi.</i> <i>FRIGIA. O buono.</i> <i>CIRNEO. Et essendo egli vn'altra volta ripreso, che nō servasse le misure nel saltare Hercol furente; O pazzo (disse) io salto vn pazzo, volendo inferire, che quel, che altrui pareua sconueneuole, era conuenientissimo.</i> <i>FRIGIA. Giustamente si difese.</i> <i>CIRNEO. Habbiate dunque per concluso, che uno ignorante, ne vno sciocco non può esser buon saltatore. (cc. Eir-Eiir)</i></p>
---	--

[21] CIRNEO. [...] Anzi io ho ueduto molti far cose grandi, & imitar la battaglia non pur de gli huomini, ma de gli uccelli. (c. Diiir)	[21] CIRNEO. [...] Anzi io hò veduto molti far cose grandi, & <i>singolari</i> , & imitar la battaglia nō pur degli huomini, mà de gli vccelli [...]. (c. Eiiv -Eiiir)
[22] CIRNEO. Era un'altra sorte di ballo molto commune al uulgo, laqual sī chiamaua, come dirēmo noi, Fiorita, perchè ballando, ballādo egli cantauan tai parole. (c. Divr)	[22] CIRNEO. Era vn'altra sorte di Ballo molto <i>più</i> comune al vulgo, la qual sī chiamaua, come dirēmo noi Fiorita, perche ballando ballando egli sī cantauan tai parole. (c. Eivr)

In un caso una lezione di B1555 non figura in G1557, e tuttavia non pregiudica la comprensione del testo:

B1555	G1557
[7] FRIGIA. Bonissimo certo salvò colui dalla uergogna, & non restò d'adempiere <i>ella</i> il suo desiderio. (c. Biir)	FRIGIA. Benissimo certo salvò colui dalla vergogna, & non restò d'adempire il suo desiderio. (c. Biiiv)

In alcuni luoghi del testo, B1555 non segnala il cambio dell'interlocutore, mancanze sanate in G1557. Nello specifico si segnalano i seguenti casi:

B1555	G1557
[2] CIRNEO. Voi la chiamate pazzia, & mi domādate come io la possa difendere? Et io domādo à uoi, che cosa ha la commedia, ò la giostra, che non sīa parimente nel fallo, & di uantaggio? Hor sì, ch'io m'accorgo della mia semplicità, laqual credea che uoi parlaste da senno, & hor conosco che scherzate. (c. Aiiiv)	[2] CIRNEO. Voi la chiamate Pazzia, & mi domandate, come io la possa difendere? & io domando à voi, che cosa ha la Comedia, ò la giostra, che non sīa parimente nel ballo, & di vantaggio? FRIGIA. Hor sī, ch'io m'accorgo della mia semplicità la qual credea, che voi parlaste da senno, & hor conosco, che scherzate. (c. Aiiiv)

<p>[16] CIRNEO. Se fosse uero quel, che alcuni altri dissono, che ella sì fosse ritrouata in Siracusa di Sicilia [...]. Nōdimeno dissero, che Gioue da questa rabbia sì saluò cō un salto. Io so che per Saturno i poeti intendono il tempo, & gli attribuiscono [...] un salto, mai più nol sentì dire.</p> <p>CIRNEO. Voi lo sentite adesso. (cc. Ciiir-Ciiiv)</p>	<p>[16] CIRNEO. Se fosse vero quel, che alcuni altri dissono, ch'ella sì fosse ritruouata in Siracusa di Ciciglia [...]. Non dimeno dissero, che Gioue da questa rabbia sì saluò con vn salto.</p> <p>FRIGIA. Io sò, che per Saturno i Poeti intendono il tempo, & gli attribuiscono [...] vn salto, mai più nol sentij dire.</p> <p>CIRNEO. Voi lo sentite adessjo. (c. Div-Diir)</p>
<p>[18] FRIGIA. Dite, ch'io di buoniſſima uoglia u'ascolto. Eſſi uſauano conducēdosi alla battaglia d'hauer legato con una benda il capo, & questa benda serviva lor per faretra, conciosia coſa che ella era d'intorno intorno piena di ſaette [...] di porre gran terrore à i nemici.</p> <p>FRIGIA. Bel sentire l'uſanze ſtrane. (c. Civv)</p>	<p>[18] FRIGIA. Dite, ch'io di buoniſſima voglia v'ascolto.</p> <p>CIRNEO. Eſſi vſauano, conducendosi alla battaglia d'hauer legato con vna benda il capo, & questa benda serviva lor per pharetra, con cio ſia coſa che ella era d'intorno intorno piena di ſaette [...] di porre gran terrore à nemici.</p> <p>FRIGIA. Bel sentire l'vſanze ſtrane. (cc. Diiir-Diiv)</p>

Per concludere: gli esempi illustrati dimostrano che l'edizione G1557 si presenta rivista e ampliata e priva di corruſtele; dal momento che G1557 è stata impressa vivente l'autore, e quindi molto probabilmente da lui rivista, si ritiene di poter fondare su questa stampa l'edizione moderna.

L'esemplare di riferimento per la trascrizione è quello conservato presso la Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma. Questi i criteri adottati:

1. scioglimento delle abbreviazioni;
2. introduzione della punteggiatura e delle maiuscole secondo l'uso moderno;
3. distinzione *u/v*;
4. riduzione dei grafemi [-]ij a [-]i; [-]ti[-] + *voc.* a [-]zi[-];
5. normalizzazione di *et*, & in *e*;
6. eliminazione dell'*h* etimologica e pseudoetimologica;
7. eliminazione della *scriptio continua*.

Inoltre, in G1557, si è intervenuto in cinque casi di errori di composizione: c. Bivr: *ltro* > *altro*; c. Civv: *salito* > *saliti*; c. Diir: *Salvatice* > *Salvatrice*;

gallo > *ballo*; c. *Divv: Matte* > *Marte*; c. *Eiiv: intervennto* > *intervenuto*; c. *Eiiv: Iovia* > *Ionia* (si accoglie a testo quanto riportato in glossa dalla mano antica, perché in grado di rendere perspicuo il contesto); si è normalizzata la scrittura antica *sforzzerò* > *sforzerò* a c. *Ciir*.

Si segnala un errore alle cc. *Eir* e *Eiv*, in cui Corso cita per ben due volte il pantomimo Pilade con il nome di Palade. Le porzioni di testo che includono il suddetto nome si trovano esclusivamente in *G1557* e quindi non è possibile il riscontro con *B1555*: si è comunque preferito mantenere a testo Palade, rispettando la volontà autoriale, nonostante la scrittura documentata sia Pilade. Infine, si registra un errore di composizione in *G1557* alla c. *Dir*, in cui i nomi puntati degli interlocutori, disposti sul margine sinistro, non sono stati correttamente allineati: si interviene sul luogo in questione sulla base delle indicazioni dell'anonimo estensore delle glosse dell'esemplare della Biblioteca universitaria Alessandrina, il quale corregge seguendo la composizione di *B1555*.

Anonimo estensore/ <i>B1555</i>	<i>G1557</i>
<p>[14] CIRNEO. Voi mi haue- te rinfrescato una grā piaga ri- cordādomi il nome d'uno si caro, & sì degno amico, et sì tosto morto. Pur da che à Dio così piace, né in mezo à i risi cōuengon le lagrime, seguitiamo il nostro ragionamēto. <i>FRIGIA. Vi ascolto.</i></p> <p>[15] CIRNEO. <i>Diuina cosa adunque</i> è il <i>ballo</i>, il quale ne cōduce alla <i>uir-</i> <i>tù</i>, & e nō è cōmune alle <i>bestie</i>, ma proprio dell'<i>huomo</i>. Tanto che disse alcuno il ballo essere una concorde bellezza dell'anima, & del corpo. <i>FRIGIA. Io ho pur ueduto de gli</i> orſi, & delle Scimie ballare. Il che par contra la uostra conclusione che il ballo sia proprio dell'<i>huomo</i>. (cc. <i>Ciir-Ciiv</i>)</p>	<p>[14] CIRNEO. Voi m'have- te rinfrescato vna gran piaga ri- cordādomi il nome d'vno sì caro, & sì degno amico, & sì tosto morto. Pur da che à Dio così piace, ne in mezzo a i risi sì convengon le lagri- me, seguitiamo il nostro ragiona- mento. <i>V'ascolto.</i></p> <p>[15] <i>FRIGIA. Diuina cosa adunque è</i> <i>il Ballo, il qual ne</i> <i>CIRNEO. conduce alla virtù, & non</i> <i>è comune alle bestie, mà proprio</i> <i>dell'huomo</i>, tanto che disse alcuno il Ballo essere vna concorde bellezza dell'anima, & del corpo. <i>FRIGIA. Io hò pur veduto de gli</i> Orſi, & delle Scimie ballare, il che par contra la vostra conclusione, che'l ballo sia proprio dell'<i>huomo</i>. (c. <i>Dir</i>)</p>

Indice dei nomi⁹⁸

Achille: 17

Androne di Catania: danzatore e musico siciliano del V sec. a.C.; Teofrasto, cit. da Ateneo, nei *Deipnosophisti*, afferma che un tale Androne di Catania sarebbe stato il primo ad accompagnare con il flauto i movimenti ritmati del corpo (cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, vol. III: Europa, Batelli, Firenze 1827, p. 7): 16

Agamennone: 20

Apollo: 3, 11

Augusto: l'imperatore Ottaviano Augusto: 20

Bacco: 3, 11, 15

Calcante: 20

Cibele: 16

Curzio: Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni*, VI, 6 18

Dante: cit. per *Inf.*, I, 40: 15

David: 18, il passo biblico cui si fa riferimento è il *Sam*, 6, 14-23.

Demetrio il cinico: 19, 20.

Don Giannino: personaggio non identificato: 22

Edipo: 20

Ercole: 20

Gerone: 16

Giasone: 18

Giove: 8, 16

Lesbonace di Mitilene: filosofo: 21

Liviano: Bartolomeo d'Alviano (1455-1515) condottiero rinascimentale: 17

Marte: 20

Merione: mitico eroe cretese, figlio di Molo e compagno di Idomeneo nella guerra di Troia. Nell'Iliade ferisce Deifobo, sfugge ai colpi di Enea, partecipa al combattimento intorno al morto Patroclo e vince, nei giochi funebri in onore di lui, nel tiro con l'arco. Caduta Troia, torna a Cnosso. Una leggenda posteriore lo trasporta in Sicilia: 16

Museo: eroe della mitologia greca, musico-poeta per antonomasia, costituisce una specie di doppione di Orfeo, di cui passa per figlio, per discepolo, per amico, o addirittura per maestro: 18

Nerone: 20, 21

Omero: 3, 4, 10, 11, 16, 20, 21.

Orfeo: 18.

⁹⁸ Le voci riunite in questo *Indice* sono indicate rispetto alla posizione che hanno nei vari paragrafi dell'opera.

Pantomimo: personaggio non identificato: 19, 20, 21

Petrarca: 21

Pilade: famoso pantomimo ai tempi di Augusto: 20

Pindaro: 11

Pirro: 17

Platone: 3

Polibio: cit. per la menzione a proposito dell’impeto dei cavalieri della Tessaglia, in *Hist.*, IV, 8:18

Possevino Giovan Battista: letterato (1522-1552), autore di un *Dialogo dell’onore* (F. Sansovino, Venezia 1553), cui appartiene la citazione «Molti scolar de’ maestri son migliori» (Libro III, c. 168v): 14

Proteo: 19

Rea: 16

Re del Ponto: la fonte del Corso è Luciano, *De Salt.*, 64: «uno straniero di stirpe regale proveniente dal Ponto che si era recato da Nerone». Nelle note dell’ed. curata da S. Beta (Marsilio, Venezia 1992) non si specifica l’identità dell’uomo. Tale episodio è riportato anche in Ademollo, *Gli spettacoli dell’antica Roma*, cit., p. 81: Sotto Nerone, un famoso Pantomimo, che agiva in uno spettacolo nel quale si cantava ciò che con i gesti egli esprimeva, fu inteso per la sola gesticulazione da un principe di un paese vicino al Ponto, venuto in Roma, e che non intendeva la lingua latina; questo principe chiese a Nerone di cedergli il Pantomimo, il quale gli sarebbe servito d’interprete generale: 21

Saturno: 16

Turco: celebre acrobata turco del XVI sec., che a piazza San Marco, a Venezia, si esibiva durante il carnevale in uno spettacolo di funamboli chiamato “il volo del Turco” istituito dal Doge Francesco Donà (*Venezia e l’Islam, 828-1797*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 331-2): 21

Venere: 20

Virgilio: 21

Vulcano: 20

