

Cecilia Nocilli*

Teoria musicale e prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: una nuova lettura

Dicembre 2025, pp. 11-34

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23608>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Presso la corte estense di Ferrara, Domenico da Piacenza (ca. 1410-ca. 1477) si afferma come capostipite della trattatistica coreica del Quattrocento. Un'analisi approfondita del *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (ca. 1454) mostra come il piacentino abbia interpretato, trasformato e applicato il sistema mensurale coevo alle misure o tempi della danza (*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*), in stretta relazione con il movimento del corpo. In questa prospettiva, il segno mensurale e la proporzione musicale non vengono considerati elementi astratti o indecifrabili, proposti da un trattatista estraneo al mensuralismo, bensì concetti fondamentali per comprendere una nuova relazione tra musica e danza, intesa piuttosto come rapporto tra segno mensurale e proporzione coreica, come Domenico da Piacenza sottolinea ripetutamente nel suo trattato. A sostegno di tale lettura, l'analisi prende in esame i balli *Iupiter* e *La fia Guielmina* attraverso lo studio e la collazione delle rispettive fonti, al fine di verificare in modo puntuale l'effettiva applicazione dei principi teorici formulati nel trattato.

At the Este court in Ferrara, Domenico da Piacenza (ca. 1410-ca. 1477) appears as the founder of the fifteenth-century dance treatise tradition. A close analysis of *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (ca. 1454) reveals how the author interpreted, transformed, and applied the contemporary mensural system to the *misure* or *tempi* of dance (*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*), closely integrating it with bodily movement. From this perspective, the mensural sign and musical proportion are not abstract or indecipherable elements proposed by a theorist detached from mensural practice, but essential tools for understanding a renewed relationship between music and dance - conceived as the interaction between mensural sign and choreic proportion, as Domenico da Piacenza repeatedly emphasizes in the treatise. Supporting this interpretation, the analysis focuses on the *balli Iupiter* and *La fia Guielmina*, studied and collated from their respective sources, in order to verify in detail the practical application of the theoretical principles outlined in the treatise.

* Università di Granada.

Cecilia Nocilli

Teoria musicale e prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: una nuova lettura

Il primo trattato di danza del Quattrocento, *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare*, di Domenico da Piacenza è ritenuto un manoscritto non autografo predisposto per l'apparato decorativo. Tuttavia, per quanto riguarda la stesura della musica ci troviamo di fronte a un idiografo, vale a dire, a un testo musicale copiato da un'altra mano (due nella fattispecie), ma sotto il controllo dell'autore stesso¹. Gli emendamenti introdotti sul manoscritto denotano una specifica competenza nel genere dei balli del compositore delle musiche e creatore di questo nuovo stile coreico. Questo aspetto sembra riscontrarsi anche nella parte teorica del trattato, poiché i capitoli dedicati alle relazioni tra tempi musicali e passi, al *fantasmata* e alle descrizioni delle varie tipologie di movimenti lasciano supporre che lo stesso Domenico abbia partecipato o almeno supervisionato direttamente la copia di questa sezione.

Il mio approccio alla figura di Domenico da Piacenza offre una nuova prospettiva sulla trasmissione della danza e della composizione della sua musica. Domenico godeva di una posizione privilegiata alla corte ferrarese, non per la sua condizione di ballerino o maestro di danza, ma per quella di cavaliere aurato, come dimostra il suo salario². Fino a oggi, la ricerca si è concentrata principalmente sull'attività di Domenico da Piacenza come maestro di danza in funzione del suo trattato, ma l'analisi del suo status alla corte estense rivela una dimensione più complessa. Sotto la protezione di Leonello e

1. L'analisi paleografica e codicologica condotta sul manoscritto di Domenico da Piacenza ha rilevato cinque amanuensi, di cui due principali per il corpo testuale più importante e tre secondari ravvisabili nelle ultime quattro. Invece, per quanto riguarda la notazione musicale intervengono due copisti (A e B). Cecilia Nocilli, *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare (1454-1455 ca.) di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione*, in «Cornucopia. Le Verger», n. 16, 2019, online: <http://cornucopia16.com/blog/2019/09/30/cecilia-nocilli-de-arte-saltandi-et-choreas-ducendi-de-la-arte-di-ballare-et-danzare-1454-1455-ca-di-domenico-di-piacenza-composizione-et-ricezione/> (u.v. 14/5/2025). L'analisi paleografica e codicologica più esaustiva in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, in stampa.

2. Si vedano le relazioni di valuta realizzate da Lewis Lockwood e riprese da Patrizia Procopio sullo stipendio di Domenico da Piacenza: Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014, pp. 17-18; Lewis Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 220-228.

Borso d'Este, Domenico figurava tra le personalità di spicco della corte, contribuendo alla costruzione dell'immagine del marchese e del duca. L'intrattenimento e la propaganda erano elementi essenziali della vita di corte, e Domenico svolgeva un ruolo chiave in questo contesto attraverso la danza.

Tuttavia, proprio l'alto status sociale di Domenico da Piacenza ostacola il reperimento di documenti che attestino la sua funzione di maestro di danza e ballerino, una categoria considerata minore per un cavaliere e per la quale Domenico non avrebbe potuto essere pagato. Inoltre, la sua carriera nella danza sembra essere un'attività secondaria. Se osserviamo l'alta posizione sociale dei tre grandi trattatisti di danza del XV secolo – Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo dopo la sua conversione) – notiamo che non si tratta di una semplice coincidenza. Antonio Cornazano proviene dalla stessa città di Domenico ed è anch'egli di famiglia nobile³. La sua formazione e produzione letteraria lo collocano tra gli esempi più noti di cortigiani e umanisti del XV secolo delle corti Sforza e d'Este. Sebbene abbia redatto un trattato basato sulle composizioni di Domenico, Cornazano si occupa della danza in modo tangenziale e, tra i suoi contemporanei, non è annoverato tra i grandi maestri. Il titolo di cavaliere ottenuto da Guglielmo Ebreo da Pesaro, salariato come ballerino ebreo alla corte degli Sforza fino alla sua conversione al cristianesimo, potrebbe essere visto alla luce di un'aspirazione personale verso una condizione sociale simile a quella di Domenico da Piacenza e Antonio Cornazano. Tuttavia, non fu la conversione a garantirgli il titolo di cavaliere, ciononostante il suo status di cavaliere aurato gli permise di ottenere una posizione privilegiata, al pari di Domenico e Cornazano.

Cornazano e Guglielmo riconoscono esplicitamente nei loro trattati l'eredità di Domenico come loro maestro, il cui trattato si configura come il modello archetipico per i manuali di danza del XV secolo. Antonio Cornazano lo definisce «lo Re dell'arte, mio solo maestro et compatriota misser Dominichino da Piacenza, cavagliero aurato per la sua perfecta et famosissima virtute»⁴; Guglielmo Ebreo si vanta di essere stato «divotissimo discipulo et fervente imitatore del dignissimo cavaliere messer Domenico da Ferrara nell'arte preditta del danzare doctissimo et singulare»⁵. Secondo le mie recenti indagini su Domenico da Piacenza, il suo contributo più significativo non risiede solo nella creazione di un nuovo repertorio di danza destinato a diffondersi nelle corti italiane, ma soprattutto nell'elaborazione di una «doctrina» o canone strutturato per la composizione musicale e coreografica del nuovo stile. Pertanto, il presente contributo si colloca sulla scia degli studi pionieristici di Ingrid

3. Sulla discendenza nobile di Domenico da Piacenza si veda Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

4. Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, manoscritto, 1455-1465 ca., f. 28v, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, Codice Capponiano 203 (I-Rvat C 203). Nel corso del presente saggio le sigle abbreviate tra parentesi verranno adottate per i manoscritti citati, al fine di rendere la lettura più agevole.

5. Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, manoscritto, 1463, f. 4r, conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Richelieu, collocazione Ital-973 (F-Pn G 973).

Brainard e Barbara Sparti, che per prime hanno aperto il campo della ricerca sulla danza del Quattrocento, contribuendo in modo decisivo a definire la rilevanza storica e culturale delle fonti coreiche⁶. Tuttavia, la mia analisi dialoga anche con quelle più recenti di Alessandro Pontremoli e Patrizia Procopio, che hanno saputo restituire la figura di Domenico da Piacenza in una prospettiva più articolata e complessa⁷. Il mio approccio si differenzia, in particolare, per l'attenzione rivolta non tanto al grado di centralità della danza nella società cortigiana, quanto al ruolo innovativo di Domenico quale ideatore di un sistema inedito che integra organicamente musica e danza.

In questo senso, il cuore della mia ricerca risiede nell'analisi del cosiddetto *mensuralismo corporeo*, indagato come principio strutturante della pratica coreico-musicale del Quattrocento. A tal riguardo, propongo per la prima volta una trascrizione musicale dei balli di Domenico con valori originali, fondata sui criteri del mensuralismo quattrocentesco e orientata a restituire la complessità del rapporto tra tempo musicale e movimento corporeo⁸.

Il nuovo canone della danza italiana del Quattrocento

Il trattato di Domenico da Piacenza trasmette il repertorio del ballo nobile – composto sostanzialmente da balli e bassedanze – accompagnato dalla sua musica in forma di *tenor* o intonazione melodica. Il genere della bassadanza è costituito da un unico tempo o *misura*; quello del ballo, invece, può contenere anche i quattro tempi canonici della danza: Bassadanza, Quaternaria, Saltarello e Piva. Domenico da Piacenza stabilisce due tipologie di movimenti corporei che si identificano anche

6. Il lavoro di Ingrid Brainard resta di taglio descrittivo e le sue conclusioni sono spesso discutibili. Barbara Sparti offre, invece, analisi più approfondite sulla dimensione della danza nelle corti quattrocentesche: Ingrid K. Brainard, *The Art of Courty Dancing in the Early Renaissance*, I. G. Brainard, West Newton 1981; Barbara Sparti, *The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts*, in «Dance Research», vol. XIV, n. 1, 1996, pp. 42-61; Barbara Sparti (edited by), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. "De pratica seu arte tripudii" / "On the practice or art of dancing"*, Clarendon Press, Oxford 1993.

7. Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit. Si veda anche Marina Nordera, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in Eugenia Casini Ropa – Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Ephemeria, Macerata 2007, pp. 23-32; Marina Nordera, *La Réduction de la danse en art (15^e-18^e siècles)*, in Pascal Dubourg Glatigny – Hélène Vérin (sous la direction de), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2008, pp. 269-292; Marina Nordera, *Savoir danser, apprendre à écrire (XV^e-XVI^e siècle)*, in Liliane Hilaire – Pérez Valérie Nègre – Koen Vermeir – Delphine Spicq (sous la direction de), *Le livre technique avant le XX^e siècle. À l'échelle du monde*, CNRS, Paris 2017, pp. 95-108.

8. Mi appoggio agli studi di Margaret Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in Cristle Collins Judd (edited by), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York-London 1998, pp. 15-59; Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993; Anne Stone, *Measuring Measurable Music in the Fifteenth Century*, in Anna Maria Busse Berger – Jesse Rodin (edited by), *Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 563-586; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013.

con i passi di danza: *naturali* e *accidentali*⁹. Nove sono i movimenti *naturali*: *sempio*, *doppio*, *ripresa*, *continenza*, *riverezza*, *mezzavolta*, *voltatonda*, *movimento*¹⁰ e *salto*; e tre quelli *accidentali*: *frappamento*, *scorsa* e *cambiamento*¹¹. I primi procedono secondo la natura del corpo e il ritmo della musica, i secondi, invece, «se acquistano per accidentia perché non sono neccessari secondo natura»¹² e, pertanto, vanno contro l'andamento naturale del corpo e della musica. Domenico da Piacenza equipara altresì l'esecuzione dei passi *naturali* e *accidentali* ai concetti musicali del battere e del levare attraverso la similitudine del pieno e del vuoto:

Li nove naturalli operati sono in lo pieno e li tri accidentali operati sono in lo vuodo. E perché bene dica el Philosopho che non se pò dare vuodo, dico vuodo el tacere e pieno l'oldire¹³, dico vuodo tra uno tempo e l'altro, dico pieno in nel tempo instanti e per conseguente facendo noto a ti la natura e accidentia de quisti motti.¹⁴

Per Domenico da Piacenza, i movimenti *naturali*, da eseguirsi in battere, corrispondono ai passi di base della danza, mentre i movimenti *accidentali*, in levare, sono quelli più complessi e ornamentali.

I concetti di battere («pieno») e levare («vuodo») ritornano tra le regole stabilite da Domenico per l'interpretazione della musica per danza in corrispondenza con l'esecuzione dei passi:

Nota ti sonatore, quando comenci a sonare una misura de bassadanza sempre comenza el sovrano piuttosto che la bota del tenore: quello sovrano che tu comenci sie 'l vodo e la bota del tenore sie lo pieno. E in la quadernaria, la quale è de menor imperfecto, farae el contrario: che tu sonadore sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sovrano tucto insieme. [...] E tu dançatore, nota che quando voi comenzare una bassadanza, sempre fai uno movimento in suso in lo tuo esser, inanti che lo passo faci la prompta del pede: quello movimento sie el vuodo e lo passo cum la prompta de lo pede sie lo pieno. E in la quadernaria è lo contrario: che tu recomenci cum lo passo promptando lo tuo pede, e questo è lo pieno; l'altro passo che siegue è lo vuodo. Questa è la differentia del modo del sonare e del danzare de la bassadanza e de la quadernaria.¹⁵

Quando Domenico fa riferimento al “sovrano” e al “tenore”, allude chiaramente alla prassi musicale quattrocentesca: il tenore, con i suoi valori larghi (come nella Bassadanza), funge da sostegno strutturale a un soprano o *superius* più o meno elaborato contrappuntisticamente. Tale principio è ben

9. Poiché la terminologia dei tempi mensurali coincide spesso con quella dei passi di danza, si adotta la convenzione di indicare i tempi musicali in maiuscola e i passi di danza in corsivo.

10. Più che un passo, il *movimento* o *scozzo* è un gesto caratteristico dello stile italiano del XV secolo, tuttavia, mai descritto dai trattatisti. Ne sono ricche le descrizioni coreografiche, in particolare nel *ballo*, per concludere la danza, come avviene nei balli *Lionzello vechio* e *Lionzello novo*.

11. Cornazano include *contrapassi* e *scambi* tra i movimenti *naturali* e «trascorse, frappamenti et piçigamenti» tra quelli *accidentali* in I-Rvat C 203, f. 6v. A tal proposito, cfr. anche William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, 2 voll., Pendragon Press, New York 1995, vol. I, p. 88.

12. Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, manoscritto, 1454-1455 ca, f. 2v, conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Richelieu, collocazione Ital-972 (F-Pn D 972).

13. «Oldire» = udire. Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et choreas ducendi” di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 166.

14. F-Pn D 972, f. 2v.

15. F-Pn D 972, ff. 3v-4r.

esemplificato nei *bicinia*, composizioni didattiche a due voci pensate per esercitare la prassi contrapuntistica e trova una realizzazione particolarmente significativa nel celebre brano *Falla con misura* sul *tenor* del *Re di Spagna*¹⁶.

Nella musica e nella danza, i tempi di Bassadanza e di Saltarello iniziano in levare, e quelli di Quaternaria e di Piva in battere. Pertanto, la musica deve accompagnare il movimento in levare o in battere del piede del ballerino: «quello movimento sie el vuodo e lo passo cum la prompta de lo pede sie lo pieno»¹⁷. Di conseguenza, il musico dovrà provvedere a suonare o aggiungere il levare qualora la musica ne fosse sprovvista. Questa prassi musicale, sebbene non registrata nella notazione nella maggior parte del repertorio italiano dei *tenores* dell'epoca, si osserva in alcune danze e fonti musicali quali la celebre *Alta* di Francisco de la Torre, le *basse danse* franco-borgognone *Filles à marier* e *Danse de Clèves*, il *Fundamentum organisandi* di Conrad Pauman, il Buxheimer Orgelbuch e il Codex Faenza 117¹⁸.

Come si evince dal ballo *Belreguardo* di Domenico da Piacenza, il *tenor* di Bassadanza si caratterizza per la presenza di levare all'inizio e all'interno della stessa sezione, rappresentando un chiaro esempio di prassi esecutiva scritta legata alla danza quattrocentesca. Non sembra una coincidenza che, proprio nel primo ballo del codice di Domenico, i levare siano indicati esplicitamente nella notazione, contrariamente alle altre sezioni di Bassadanza (fig. 1):

16. Ms 431, conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, segnatura I-Pg Bca 431 (G 20). Per un'analisi di questo duo, si veda Cecilia Nocilli, «Diversità di cose». *Composizione e improvvisazione nella musica per danza del Quattrocento*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», numero monografico *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music / Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento*, edited by / a cura di Julie E. Cumming, Jess Rodin and / e Massimiliano Locanto, vol. XXIII, n. 2, 2017, pp. 59-82.

17. I-Pg Bca 431 (G 20), f. 4r. Sulla «prompta de lo pede» si veda il glossario di Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 167.

18. Ms II-1335, conservato nella Biblioteca del Palacio Real di Madrid; Ms 9085, conservato nella Bibliothèque Royale de Belgique di Bruxelles; Mus. Ms 3725 (Buxheimer Orgelbuch), conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco; Ms 117, conservato nella Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza. Si veda lo studio comparativo di Frederick Crane sul *tenor* della *basse danse Roti boulli* e del ballo *Rostiboli*: Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Institute of Medieval Music, New York 1968, p. 99. Anche John Anthony Caldwell e Keith Polk si sono occupati di questo repertorio: Keith Polk, *Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500*, in Timothy J. McGee (edited by), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Western Michigan University, Kalamazoo 2003, pp. 98-114; John Anthony Caldwell, *Early Keyboard Tablatures and Medieval Dance Theory*, in Angelo Pompilio – Donatella Restani – Lorenzo Bianconi – F. Alberto Gallo (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, 3 voll., EDT, Torino 1990, vol. III, pp. 681-686.

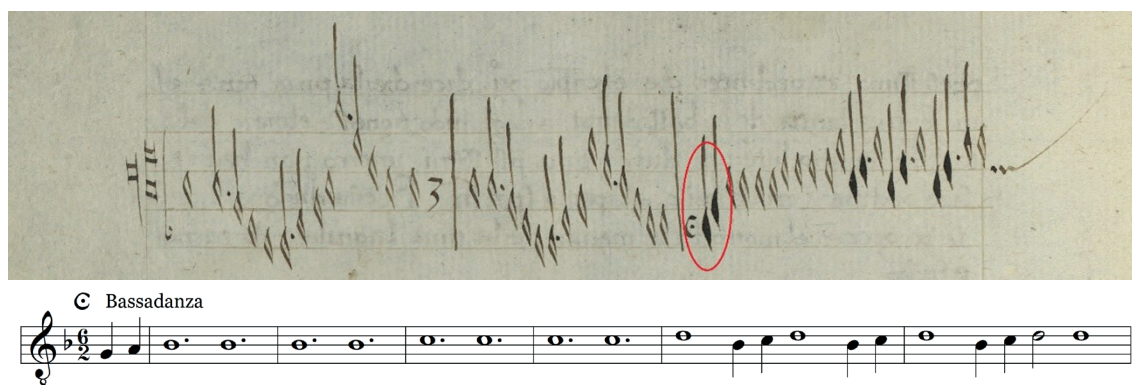


Figura 1. *Belreguardo*, f. 7v. Trascrizione del levare del *tenor* in Bassadanza¹⁹.

Le due semiminime segnate all'interno del cerchio della fig. 1 indicano il levare e corrispondono sia a quello del musico, che anticipa il tempo forte, sia al movimento corporeo del danzatore che solleva il piede nello stesso istante. Entrambi coincidono sul tempo forte successivo, ossia sulla prima semibreve della Bassadanza, determinando una perfetta coincidenza tra struttura mensurale e movimento corporeo. Sebbene la scrittura dei levare sia sporadica, risponde piuttosto alla convenzione pratica tacitamente acquisita dal musico nella realizzazione dei *tenores*. Domenico, nel suo impegno di spiegare ogni aspetto della musica per danza, lascia le tracce di una prassi esecutiva non scritta molto rilevante non solo nella teoria, ma anche nella pratica tramite l'inclusione delle indicazioni del levare nel *tenor*.

Un certo parallelismo tra teoria coreica e teoria musicale si ravvisa nell'impostazione teorica di Domenico. Anche se tardivamente rispetto al *De arte saltandi et choreas ducendi*, Johannes Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti* dichiara che gli intervalli consonanti della teoria musicale antica secondo le opinioni di Boezio e Macrobio – *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, *diatessaron sopra il diapason*, *diapente sopra il diapason* e *doppio diapason* – vanno collocati nel tempo forte della musica; le dissonanze, invece, nelle «ultime parti» della musica, ossia nel tempo debole²⁰:

Queste piccole dissonanze non suonano all'udito in modo tanto veemente come se fossero poste sulle prime parti delle note, poiché sono poste sulle loro ultime parti. In effetti, i suoni musicali procedono da un moto violento. Perciò, giacché il moto violento è tale che va calando verso la fine, ne consegue che le seconde parti delle note non suonano in modo tanto veemente quanto le prime.²¹

19. I levare nei *tenores* di Domenico risultano, in modo fuorviante per il nostro attuale sistema musicale, sempre all'interno delle sezioni di danza e, pertanto, la trascrizione dovrà provvedere alla loro giusta collocazione al di fuori della battuta nel nostro sistema.

20. Johannes Tinctoris, *Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, a cura di Gianluca D'Agostino, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2008, p. 143.

21. *Ivi*, p. 355.

Questo parallelismo tra teoria coreica e teoria musicale è ulteriormente confermato da alcune caratteristiche che Domenico da Piacenza attribuisce ai movimenti *accidentali*. Come le dissonanze nel contrappunto di Tinctoris, i passi accidentali non si eseguono in battere, ma in levare, vale a dire, sui tempi deboli della musica, e la loro durata dev'essere, più specificamente, in «uno quarto de tempo, tuttavolta operandone uno per tempo e non più»²². Con l'espressione *quarto di tempo* si intende la suddivisione in parti uguali della pulsazione principale del tempo di base. Il passo accidentale occupa, quindi, solo l'ultima frazione (il quarto) del tempo, collocandosi immediatamente prima del battere successivo, analogamente alle dissonanze nella pratica contrappuntistica. In sintesi, la teoria coreica di Domenico da Piacenza opera un collegamento tra l'ambito della danza e quello della musica. Mediante l'equivalenza tra i movimenti *naturali* e *accidentali* della danza e i concetti musicali del battere e del levare legati al movimento corporeo, Domenico intreccia la teoria con la pratica e la musica con la danza.

Sulla formazione musicale teorica e pratica di Domenico da Piacenza non si ha finora alcun indizio, ma è ragionevole presumere che suonasse qualche strumento utile a comporre la musica per le proprie danze. Il cavaliere aurato piacentino dimostra di conoscere la teoria musicale e, al contempo, una competente applicazione pratica del sistema mensurale convenzionale, come emerge dall'analisi dei *tenores* di danza da lui composti. Ad oggi, la prima parte del trattato di Domenico da Piacenza è stata impropriamente ritenuta un manuale teoretico intriso di regole e citazioni speculative di stampo aristotelico poco coerenti con la successiva parte pratica. Questa convinzione ha generato una sorta di dicotomia tra teoria e pratica estranea al pensiero del trattatista, che ha portato a una disgiunzione nell'ambito interpretativo tra *testo* e *prassi*²³. Inoltre, un'analisi delle musiche presenti nel trattato di Domenico da Piacenza che non consideri la stretta interrelazione tra struttura musicale e funzione coreica rischia di generare interpretazioni riduttive. Alcuni approcci musicologici contemporanei, infatti, hanno valutato i *tenores* esclusivamente secondo parametri di raffinatezza musicale, trascurando il fatto che essi non erano concepiti per competere con le elaborazioni polifoniche fiamminghe, ma rispondevano a una logica funzionale alla danza²⁴. Il valore dell'opera di Domenico risiede proprio nella capacità di creare e plasmare una linea melodica chiara, caratteristica della musica destinata al ballo, con un linguaggio coreutico innovativo, che richiedeva anche agli aristocratici un certo grado di preparazione teatrale e mimica.

22. F-Pn D 972, f. 3r.

23. Margaret Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, cit., pp. 35-39; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, cit., vol. I, pp. 13-17.

24. In occasione del XXVIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024), Lorenzo Bianconi sollevò, con acutezza, la questione della «semplicità» della musica di danza rispetto al repertorio musicale coevo: un'osservazione che, pur se formulata estemporaneamente, ben riflette una posizione largamente condivisa dalla musicologia contemporanea.

L'ambiente musicale di Ferrara contribuisce a consolidare il pensiero teorico musicale di Domenico da Piacenza tramite la presenza di Ugolino da Orvieto (ca. 1380-1452), uno dei teorici musicali italiani più influenti del primo Quattrocento. Ugolino, autore della *Declaratio musicae disciplinae*, promosse uno studio della musica che combinava matematica e filosofia aristotelica. Pur non sapendo se Domenico conoscesse direttamente l'opera di Ugolino, l'uso delle proporzioni musicali e il mensuralismo nelle sue composizioni indica una sensibilità affine. Il pensiero di Domenico da Piacenza, quindi, si affianca a quello di Ugolino da Orvieto, ma con una sostanziale differenza: la disamina della relazione tra musica e danza, tra metrica musicale e movimento corporeo, non ha precedenti. Per la prima volta, il complesso discorso matematico legato alle proporzioni musicali proposte dai teorici e messo in atto dai musicisti, è posto al servizio della comprensione del movimento corporeo.

Esempi del nuovo *mensuralismo corporeo*

Questa riflessione sulle diverse problematiche teorico-musicali legate alla danza del XV secolo ha lo scopo di approfondire come Domenico da Piacenza abbia adattato la coeva teoria musicale del mensuralismo a quella coreica – innovativa e da codificare – del movimento del corpo. Tale processo di adattamento del mensuralismo teorico al movimento corporeo è esemplificato nei cinque capitoli del suo trattato dedicati alla meticolosa delucidazione su come eseguire i passi di danza *naturali* nei tempi di danza *accidentali* e viceversa. Domenico offre una spiegazione per ogni tempo di danza, illustrando le possibili combinazioni e mettendo in evidenza la loro complessità in relazione con la *accidentia*:

Nota e intendi a fine che de ignorantia non me increpi, advisandote che questa a lo intender è subtilissima, vogliando lui che tu sapi e revolvi tutte le mexure a tuo modo cum ragione, per natura o per accidentia. Nota, per natura, dare el suo ordine a ciascaduna mexura de la sua distantia, cioè de largeza e de presteza di tempo; per accidentia, saper separare tutte le mexure, cioè de dui tempi de Piva farne uno de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza tempi dui de Piva, e de dui tempi de Saltarello uno tempo de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza dui tempi de Saltarello, e de uno tempo de Saltarello uno tempo de Bassadanza e de uno tempo de Bassadanza uno tempo de Saltarello.²⁵

Ogni ballo concepito da Domenico da Piacenza si fonda sul rapporto *naturale e accidentale* del tempo musicale e del movimento corporeo, un'interazione complessa che richiede un'analisi articolata sia sul piano della metrica musicale sia a livello coreico. In particolare, si osserva come Domenico adotti

25. F-Pn D 972, f. 5r.

un principio di compensazione tra passi e tempi: quando la danza prevede l'uso di passi *accidentali*, egli impiega tempi *naturali* (quelli propri della Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva); viceversa, ricorre a tempi accidentali, ovvero estranei alla teoria mensurale canonica, quando il ballo si articola attraverso passi naturali. Questa strategia permette di creare una tensione tra la ternarietà della musica e la binarietà della danza, e viceversa.

Domenico distingue inoltre diverse tipologie mensurali all'interno dello stesso tempo, persino nello stesso ballo, specificando nelle descrizioni coreografiche (e solo in queste) quale tempo adottare tra Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva, e quali passi da eseguire siano *naturali* o *accidentali*. Nei *tenores*, invece, la guida per il musico è data unicamente dal segno mensurale. Tuttavia, ritengo che i *tenores* nel trattato di Domenico non siano stati annotati per essere letti come una normale partitura. I suonatori, ma anche i ballerini, si avvalevano di una specifica prassi strumentale che permetteva loro di riconoscere e memorizzare le melodie e i tempi studiati e acquisiti durante le sessioni di prova.

In virtù di questa complessità teorica e pratica, un primo approccio analitico al suo sistema mensurale può risultare spiazzante: i *tenores* dei suoi balli sembrano infatti contraddire le regole del mensuralismo italiano quattrocentesco. L'interpretazione delle fonti ha talvolta condotto a ritenere limitata la competenza musicale di Domenico e dei suoi seguaci, oppure a imputare ai copisti numerosi errori di trascrizione, come vedremo più avanti. Tuttavia, un'analisi attenta rivela come, al contrario, il pensiero di Domenico si esprima in modo consapevole proprio attraverso le strutture musicali da lui impiegate, testimoniando la difficoltà, ma anche la necessità, di adattare le speculazioni teoriche musicali alle esigenze della pratica coreica e coreutica.

Le formulazioni mensurali originali di Domenico per i tempi di danza, furono riprese, talvolta semplificate o modificate, dai suoi discepoli. Di fatti, problemi analoghi si riscontrano anche in Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro/Giovanni Ambrosio, confermando la complessità di trasmissione di un sapere che si muove tra teoria e prassi. La disamina filologico-musicale dei *tenores* dei balli di Domenico consente dunque di riflettere sulle scelte compiute dall'autore in merito all'organizzazione del tempo di danza, alla luce delle descrizioni coreografiche e in confronto con gli altri testimoni manoscritti, che spesso presentano significative deviazioni rispetto alla lezione originale.

La trattazione teorica delle combinazioni tra passi e tempi – siano essi *naturali* o *accidentali* – trova un riscontro diretto nell'impiego dei segni mensurali all'interno dei *tenores* delle danze. Non sorprende, dunque, che si trovino segni mensurali non convenzionalmente associati ai tempi di Bassadanza, Quaternaria, Saltarello o Piva, né in passi che si discostano dalla loro esecuzione “naturale”, secondo i canoni consueti. Un esempio della combinazione tra tempi *accidentali* e passi *naturali* riguarda la prima sezione del ballo *Iupiter* in Quaternaria “accidentale”, ossia *tempus perfectum* O, invece del consueto *tempus imperfectum* C. Questo esempio è in accordo con tutte le altre fonti musicali (fig. 2).

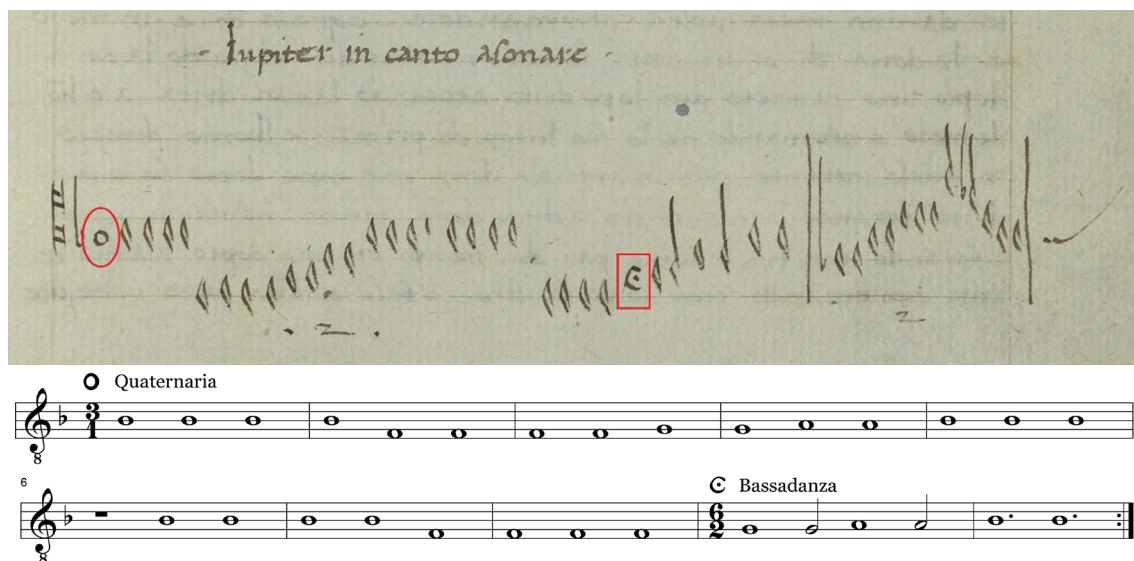


Figura 2. Tenor del ballo *Iupiter* in F-Pn D 972, f. 17r. Quaternaria iniziale indicata dal cerchio e Bassadanza concepita come coda della sezione precedente indicata dal rettangolo²⁶.

Nella descrizione del passo di *saltarello* da realizzarsi nel ballo *Iupiter*, il copista corregge con dei tratteggi proprio la parola «saltarello», chiarendo la differenza semantica tra *moto* e *misura*, tra passo e tempo²⁷. Tuttavia, nella descrizione del ballo, Domenico specifica l'esecuzione di un passo di *quaternaria* e non di *saltarello*, precisandone la sequenza: «passi tre et uno afrapamento uno poco in traverso»²⁸. Qui è fondamentale distinguere la *quaternaria* come passo (una figura, in questo caso, caratterizzata da tre movimenti e un «frapamento» [colpetto del piede]) dalla *quaternaria* come tempo musicale che, in questo caso, è accidentalmente ternaria, come se fosse un *saltarello*. Domenico, infatti, propone di realizzare un passo tipico di *quaternaria* (per sua natura binario) all'interno di un tempo ternario, quello del Saltarello in *tempus perfectum* O. Questa apparente incongruenza terminologica e ritmica viene chiarita dai suoi discepoli Cornazano e Guglielmo/Ambrosio, i quali sintetizzano la spiegazione di Domenico con l'espressione «tre tempi di saltarello tedesco», utilizzando un termine equivalente per indicare il passo di *quaternaria*²⁹. In realtà, il passo descritto da Domenico – «uno doppio cum uno frapamento» – coincide pienamente con il *saltarello tedesco* impiegato anche da Cornazano e Guglielmo/Ambrosio. L'unica lieve variante di esecuzione, «uno poco in traverso»,

26. Le trascrizioni con valori originali dei *tenores* di Domenico da Piacenza sono mie. Cfr. Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

27. Nella prassi amanuense, il tratteggio di una parola segnala un errore o un termine inappropriato, consentendone la correzione senza cancellare il testo originale. Questo elemento non solo attesta che il manoscritto è un idiografo rivisto sotto la supervisione di Domenico, ideatore del nuovo stile di danza e musica, ma rivela altresì la consapevolezza dei suoi contemporanei circa l'ambiguità terminologica tra passo e tempo musicale.

28. F-Pn D 972, f. 17v.

29. I-Rvat C 203, f. 4v.

rappresenta una sfumatura stilistica che non altera né la struttura ritmica né la natura del passo.

Nonostante Cornazano e Guglielmo/Ambrosio concordino sul segno mensurale O del tempo iniziale del ballo *Iupiter*, il *tempus perfectum* originale di Domenico è stato trascritto dalla maggior parte degli studiosi e delle studiose odierne come una Quaternaria ordinaria in C per la sua relazione con il passo di *quaternaria*³⁰ (fig. 3).



Figura 3. Esempio di trascrizione moderna con la riduzione dei valori originali e la trascrizione binaria della prima sezione di Quaternaria.

Come è evidente, la riduzione dei valori originali nelle trascrizioni moderne complica ulteriormente l'interpretazione dell'*accidentalità* musicale voluta da Domenico, generando spesso una deviazione interpretativa fuorviante. Eppure, la concordanza delle fonti musicali conferma la volontà di Domenico: la musica deve essere eseguita in tempo ternario, come un Saltarello, in *tempus perfectum* O. Per questo motivo, nella mia trascrizione ho mantenuto la ternarietà del *tempus perfectum* nella Quaternaria, al fine di evidenziarne il carattere *accidentale* in relazione al passo *naturale* (fig. 4). Di conseguenza, anche la trascrizione musicale del ballo *Iupiter* deve rispettare il significato dei tempi indicati da Domenico, i quali, del resto, sono confermati anche dalle fonti coeve, vale a dire, il *tempus perfectum* della Quaternaria segnala sia l'*accidentia* del tempo musicale, sia la *natura* del passo di danza³¹:

30. Mauro Lo Monaco, *Danzare con misura. Indicazioni per un'esecuzione consapevole di musiche e coreografie dei balli di Domenico da Piacenza*, Piretti, Bologna 2024, p. 353; Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 108; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, pp. 229-230; Barbara Sparti (edited by), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. "De pratica seu arte tripudii" / "On the practice or art of dancing"*, cit., p. 188.

31. Si rimanda all'approfondimento sul ballo *Iupiter* in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e*

Iupiter ff. 17r-v

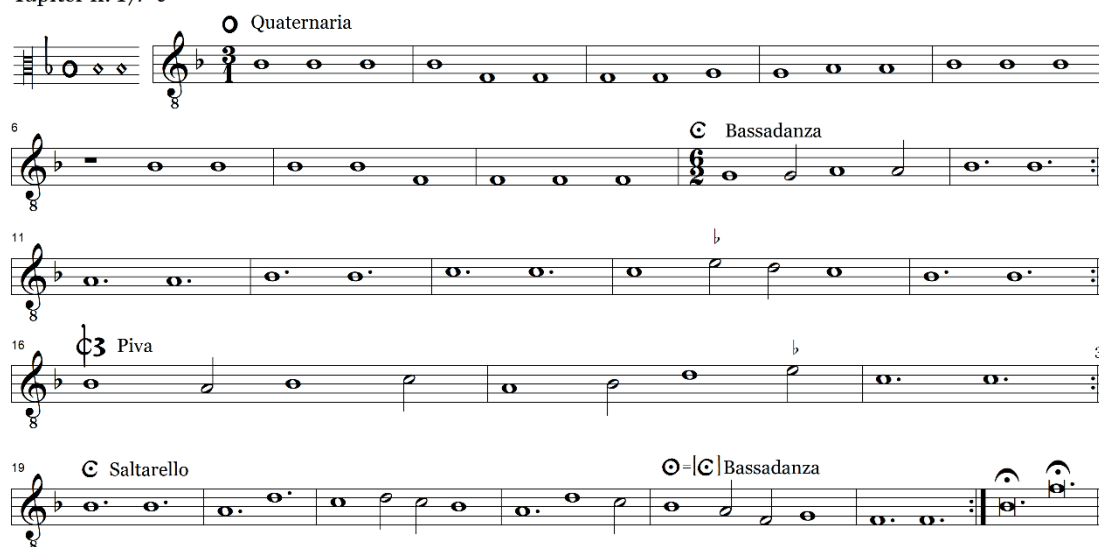


Figura 4. Mia trascrizione con valori originali e la trascrizione ternaria della prima sezione di Quaternaria.

Nelle trascrizioni da me proposte secondo gli attuali criteri musicologici, la *semibreve* della notazione di Domenico corrisponde alla semibreve della notazione contemporanea o nota intera. Questa equivalenza è fondamentale per evitare confusioni: le durate non vanno intese in senso assoluto, ma regolate dal *tactus*, la pulsazione che scandisce in maniera costante il fluire dei tempi e determina la percezione della durata delle singole note in rapporto agli altri valori che compongono il *tenor*.

Nel ballo *Iupiter*, Domenico utilizza un altro segno di proporzione: il *tempus diminutum* con *tripla* $\text{C}\text{3}$. Nella teoria musicale e nella pratica vocale, il *tempus diminutum* era un'indicazione di aumento di velocità, anche se non necessariamente del doppio rispetto al tempo precedente. Per esempio, la messa *Ecce ancilla domini* (1463–1464 ca.) di Guillaume Du Fay è un esempio tra tanti di impiego del *C diminutum* dopo il *tempus perfectum* *O*; così pure la *chanson Malheureulx cuer que vieulx tu faire* del 1455 ca. propone questo segno per differenziare il secondo e terzo verso melodico del *rondeau*³². Tuttavia, per Domenico la proporzione nel ballo *Iupiter* ha un significato chiaro in relazione con il tempo di Bassadanza anteriore in *tempus imperfectum prolatio maior* C (battute 9-15) e con quello di Saltarello successivo alla Piva (battute 19-22), anch'esso in C . Ognuna di loro ha una velocità diversa (fig. 4). La relazione tra Bassadanza e Piva è evidente, essendo questa la metà più veloce della Bassadanza³³. Il *tempus diminutum* segnala, quindi, la velocità di questa sezione rispetto

ballerino, cit.

32. L'utilizzo del *tempus imperfectum diminutum* nella messa *Ecce ancilla domini* si evince tra il Kyrie e il Christe e tra le sezioni del Gloria, del Sanctus e dell'Agnus Dei.

33. F-Pn D 972, f. 3v: «Più stretta de la bassedanza tri sesti che contene la mitade».

alla Bassadanza. Il segno di proporzione 3, invece, indica la quantità di semibreve rispetto alla sezione precedente, tre al posto di una, nonché la sua perfezione. Il *tactus* rimane stabile dalla Bassadanza fino alla fine del ballo, la proporzione, tuttavia, altera il rapporto della semibreve in modo da permettere alla Piva di aumentare la velocità della danza. In questo caso, la proporzione $\text{♩}3$ di Domenico, copiata anche da Cornazano, è molto più scrupolosa e descrittiva metricamente di quella di Guglielmo/Ambrosio che omettono il segno mensurale.

In sostanza, le proporzioni musicali in Quaternaria e in Piva si impiegano come indicazione agogica tra un tempo e l'altro, come avviene in *Iupiter*. Domenico si serve del mensuralismo in un modo del tutto nuovo, a volte persino poco ortodosso se confrontato con il canone del repertorio vocale coevo, creando un linguaggio musicale utile sia per la metrica della musica che per quella della danza. La contrapposizione tra *accidentalità* e *naturalità* dei tempi e dei passi raggiunge la massima espressione nella nuova pratica musicale e coreica, derivata dalla teorizzazione musicale legata al movimento corporeo.

Per completare l'analisi della musica per danza, occorre soffermarsi sul *tenor* del ballo *La Fia Guielmina*, l'unico derivato da una composizione preesistente. Nel trattato *De arte saltandi et choreas ducendi* si attesta che Domenico da Piacenza è l'autore delle coreografie di due balli su questa melodia di origine francese: «Questa è una dança chiamata La Fia Guielmina la quale foe facta el canto suo in Franza e suso dicto canto messer Domenego gli fece balli dui»³⁴. Effettivamente, oltre ai trattati di Domenico e di Cornazano, il *tenor* della *Fia Guielmina* si trova in altri quattro codici quattrocenteschi nell'anonima *ballade* politestuale a tre voci *A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre*:

Fonti coreiche

Domenico da Piacenza: F-Pn D 972, ff. 18v-19r (1454-1455).

Antonio Cornazano: I-Rvat C 203, ff. 22r-23r (ca. 1455-1465).

Fonti vocali

El Escorial: E- E IV.a.24, ff. 60v-62r (1460-1474).

Castellani-Nicolini Chansonnier: D-Bkk 78.C.28, ff. 33v-34r, 35v-36r (ca. 1465-1475).

Pixérécourt Chansonnier: F- Pnm 15123, ff. 5v-6r (ca. 1480-1484).

Montecassino: I-MC 871, f. 3v (ca. 1480-1500; repertorio ca. 1430-1480)³⁵.

Da questo elenco si evince che la lezione di Domenico è la più antica, mentre quella di Monte-

34. F-Pn D 972, f. 19r. Sullo stesso *tenor* della *Fia Guielmina*, per due coppie di uomo e donna, troviamo una seconda versione intitolata *L'Altra fia Guielmina*, per una coppia di uomo e donna. Lo stesso *tenor* poteva essere utile per più versioni coreografiche.

35. Le fonti vocali sono: Ms IV.a.24, conservato nella Biblioteca y Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial di Madrid; Ms 78.C.28 (Chansonnier di Margherita Castellani e Bernardino Niccolini), conservato nel Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz di Berlino; Français 15123 (Pixérécourt Chansonnier), manoscritto, conservato nella Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris; Ms 871, conservato nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino.

cassino 871 è la più recente, sebbene il suo repertorio musicale risalga al periodo 1430-1480. Le due fonti di danza (F-Pn D 972 e I-Rvat C 203) riportano solo il *tenor* della *ballade* originale a tre voci. È interessante notare che in tutte le versioni vocali il *superius* e il *contratenor* impiegano lunghe e brevi; il *tenor*, invece, brevi e semibrevis³⁶. Tale riduzione dei valori nel *tenor* richiama il dimezzamento dei valori di lunga e breve riscontrato nella prassi della danza italiana del Quattrocento dove la semibreve era considerata l'unità di *mensura* dei balli. Pertanto, ho dimezzato il valore originale del *tenor* presente nelle versioni vocali per facilitare la *collatio* e identificare meglio le varianti melodiche, ritmiche e di tradizione del ballo *La Fia Guielmina*³⁷.

La concordanza tra le quattro versioni vocali è evidente, ad eccezione dello Chansonnier Pixérécourt che indica *tempus imperfectum diminutum* all'inizio della prima sezione del *tenor* della *ballade* e di un evidente errore di pausa di semibreve nello Chansonnier Castellani-Nicolini. Domenico è l'unico a indicare i tempi delle sezioni del ballo come nelle precedenti danze. Pertanto, i quattro tempi mensurali impiegati nel *tenor* della *ballade* corrispondono nell'ordine a Quaternaria, Bassadanza, Quaternaria, Saltarello e Piva³⁸.

Ingrid Brainard, nell'edizione del codice Montecassino 871 curata da Isabel Pope e Masakata Kanazawa, ha confrontato unicamente le lezioni di Domenico e di Cornazano³⁹. Secondo Brainard, Cornazano prende come modello Domenico. In realtà, la mia collazione dei testimoni mette in risalto alcune varianti ritmiche e melodiche, oltre a errori non trascurabili sia tra i codici coreici, sia tra questi e quelli vocali. In base alle argomentazioni di Ingrid Brainard, la collocazione della chiave di Fa₃ in Domenico e Cornazano è un errore, come dimostra il confronto con la versione corretta di Montecassino 871, unica fonte concordante da lei conosciuta⁴⁰. La studiosa offre due spiegazioni a questo errore: da un lato, se si accettasse la versione di Domenico, la *musica ficta* sarebbe eccessiva e diverrebbe incoerente con la prassi del periodo; dall'altro, la corrispondenza della melodia di Domenico con quella di Montecassino è talmente palese da rendere improbabile l'esistenza di due tradizioni diverse. Tuttavia, Brainard riduce con eccessiva semplicità il contributo di Domenico, descrivendolo come poco esperto nella composizione musicale e, di conseguenza, incline all'errore. Nel manoscritto di Domenico, la chiave di Fa₃ trova un uso limitato a solo due balli – *Belreguardo*

36. Per una valutazione sulle varianti delle chiavi e dell'armatura si rimanda all'analisi della *Fia Guielmina* in Cecilia Nocilli, *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino*, cit.

37. Cfr. l'Appendice a questo saggio.

38. Il tempo di Saltarello viene considerato tale solo nella versione per due coppie della *Fia Guielmina*, mentre in quella per una coppia è considerato come Piva.

39. Isabel Pope – Masakata Kanazawa (edited by), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late 15th Century*, Clarendon Press, Oxford 1978, e, in particolare, l'Appendix I di Ingrid Brainard alle pp. 531-533. Si veda anche Dragan Plamenac, *Quodlibet in the Seville Chansonier*, in Gustav Reese – Rose Brandel (edited by), *The Commonwealth of Music*, The Free Press of Glencoe, New York 1965, pp. 163-181.

40. Anche Procopio legge chiave di Fa₄ in conformità con W. Thomas Marrocco, *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti*, The Congress on Research in Dance, New York 1981, p. 82.

e *Belfiore* – ed è sempre collocata impropriamente, dove dovrebbe indicare invece la chiave di Do in terza linea (c_3). Questi errori non sono mai stati corretti nel manoscritto di Domenico, a differenza di altri emendamenti. La prassi di annotare la chiave di Fa_3 in modo errato potrebbe aver indotto questo tipo di confusione nella trascrizione del *tenor* della *ballade*. Secondo Brainard, la chiave di Fa_4 colloca la musica nella stessa linea di Montecassino e degli altri quattro testimoni vocali aggiunti all'elenco e, pertanto, la si ritiene corretta. Sorprendentemente, Cornazano copia la chiave di Fa_3 del ballo *La Fia Guielmina* proposta in Domenico senza avvertire l'errore, dimostrando ancora una significativa dipendenza dal codice ferrarese.

Le prime due sezioni (Quaternaria e Bassadanza) del *tenor* della *ballade* coincidono anche in Domenico e Cornazano, sebbene siano presenti alcune varianti ritmiche rispetto ai codici vocali nelle battute 4-5, 9-10, 13, 15, 18-20, 34-36, 38 e 40. Nella versione di Domenico prevale la ripetizione delle semibreve laddove nel *tenor* vocale è presente una longa o una breve, una prassi più adatta al *tactus* della danza, soprattutto della Bassadanza. Nella prima parte della *ballade*, Cornazano aderisce pienamente alla lezione di Domenico più che alle versioni vocali.

Al fine di mantenere una certa coerenza con le caratteristiche di un *tenor* di danza, Domenico introduce una variante melodica ogni qualvolta le fonti vocali prevedano una pausa. Le pause dei *tenores* di danza di Domenico sono sempre funzionali al tipo di passo o movimento coreografico. Alla battuta 5 del ballo *La Fia Guielmina*, Domenico aggiunge la nota *do* semibreve al posto della pausa presente in tutte le altre fonti. Nella versione a quattro (due uomini e due donne), si richiedono passi «a guisa de saltarello», mentre in quella a due (uomo e donna), «passi tri sempi e due continentie». In entrambi i casi, la pausa di semibreve non sarebbe utile alla danza. Cornazano preferisce conservare la pausa di semibreve delle versioni vocali che, tuttavia, non ha una correlazione con la sua descrizione coreografica. In questo modo, dimostra sia una minore competenza musicale e coreica, sia l'allontanamento momentaneo dalla lezione del suo maestro. Nel manoscritto di Domenico, tuttavia, possiamo rilevare anche una traccia della pausa originale in una correzione del copista incaricato di trascrivere *La Fia Guielmina* (fig. 5):

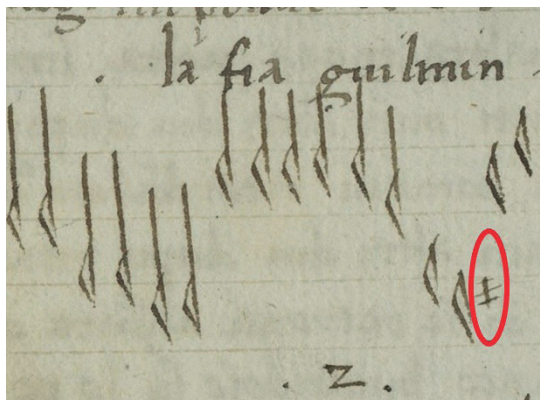


Figura 5. F-Pn D 972, f. 18v. Correzione della pausa di semibreve.

Il copista trascrive la semibreve *do* aggiunta alla melodia, ma riporta anche la pausa. Il revisore, o lo stesso Domenico, potrebbe avere individuato l'errore e cancellato la pausa di troppo. La variante melodica di Domenico è, infatti, coerente con la caratteristica di un *tenor* di danza che, come in altri balli, segue ritmicamente il numero e il movimento corporeo dei passi. Con questa variante melodica e le altre varianti ritmiche, Domenico lascia nel suo manoscritto una traccia piuttosto evidente dell'adattamento di un originale vocale a un *tenor* utile alla danza, dimostrando, inoltre, competenze musicali che Cornazano sembra non possedere. Infatti, nel suo trattato Cornazano afferma di ricorrere spesso alla memoria: tale indicazione potrebbe suggerire che le sue competenze siano più quelle di un uomo di corte avvezzo al ballo che quelle di un compositore come il suo maestro.

Un'altra traccia significativa della relazione del *tenor* di Domenico con la versione vocale originale della *ballade* riguarda la conservazione di un numero importante di pause. Nelle odierne trascrizioni del *tenor* di Domenico e di Cornazano sono state eliminate le pause di longa dopo la Bassadanza e prima della Quaternaria (battute 21-22), nonostante siano chiaramente indicate⁴¹. Nelle quattro versioni vocali della *ballade*, queste pause di longa sono dovute all'intreccio imitativo con le altre voci. Per quanto riguarda il ballo, le pause sono ingiustificabili persino dalla descrizione di Domenico che implica un'esecuzione «incontinente», subitanea: «qui se fa mexura Quadernaria, in la quale li homini e le done incontinente se butano sul pè drito in tempo vuodo»⁴². Nella mia collazione ho volutamente mantenuto le pause di Domenico in quanto denotano un possibile legame con i testimoni vocali o con una lezione perduta non molto discosta da questi; invece, nella trascrizione del ballo le ho eliminate in quanto inutili alla danza. Se nel *tenor* della *Fia Guielmina* Domenico ha restituito le pause di

41. Patrizia Procopio, *Il "De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, cit., p. 110; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, p. 224.

42. F-Pn D 972, f. 19r.

longa anche se superflue alla danza, la lezione scelta come canto o melodia preesistente è sicuramente vocale. Da notare che Cornazano, che copia le pause di Domenico, è l'unico a posizionare il segno mensurale del *tempus imperfectum* dopo le pause di breve, contraddicendo anche le altre fonti vocali. Non è chiaro il motivo per cui Domenico non cancella qui queste pause e invece ne cancella una nel passo illustrato nell'esempio precedente (fig. 3). Si può ipotizzare, da una parte, che Domenico non si sia accorto dell'incongruenza tra danza e musica, e dall'altra che le pause di breve dopo il segno mensurale siano state lasciate come indicazione del *tactus* binario di Quaternaria rispetto al precedente ternario di Bassadanza. Al momento, queste pause di breve si presentano come un indizio a favore dell'ipotesi che l'esemplare che Domenico ha tra le mani è una fonte vocale, ma non necessariamente una delle quattro pervenute. Inoltre, Domenico sembra essere stato il primo a prendere in prestito questa melodia, a trascriverla e a comporvi sopra due balli.

Occorre analizzare l'ultima parte della *ballade*, dove le fonti coreiche si allontanano chiaramente dalla versione vocale. Nella sezione di Quaternaria, Cornazano mantiene una pausa di breve alla battuta 25 in consonanza con le lezioni vocali, sfasando la linea melodica di Domenico. Cornazano creerebbe una sospensione melodica particolare che, però, non trova una sua giustificazione nella descrizione coreografica. La conservazione di questa pausa potrebbe mettere in dubbio che il modello di Cornazano sia quello di Domenico e dimostrare che ci potremmo trovare di fronte a una variante melodica sostitutiva, inserita sulla base di una danza concepita da Cornazano più sinteticamente rispetto al suo maestro. Il dubbio si scioglie confrontando la linea melodica di Domenico con quella chiaramente errata di Cornazano⁴³.

In questa parte del testo musicale, Domenico non copia solo il *tenor* della *ballade* come per le precedenti sezioni, ma opera una sorta di lettura «alla bastarda» *ante litteram*⁴⁴. Come nella prassi esecutiva vocale e strumentale cinquecentesca, Domenico «salta» tra le voci del *contratenor* e del *tenor*, creando così una linea melodica continua ed efficace che combina materiale proveniente dalle parti vocali che sono in stile imitativo: elimina le pause nel *tenor* delle fonti vocali (non pertinenti alla danza) e incorpora le imitazioni o risposte tematiche per impiegarle come linea melodica del ballo (fig. 6):

43. Francesco Rocco Rossi, a proposito dell'errore trasmesso da Cornazano nel *tenor* del ballo *Filia Guilielmino*, ha giustamente definito questa versione «inutilizzabile per la danza». Francesco Rocco Rossi, «Vergine bella» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla *res facta*, in Andrea Chegai – Cecilia Luzzi (a cura di), *Petrarca in musica. Atti del Convegno internazionale di studi: VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 83-99, in particolare p. 88.

44. Nel Cinquecento, l'espressione «alla bastarda» contraddistingueva l'esecuzione di una linea melodica unica attingendo in modo alternato e continuo a materiale tratto da diverse voci di una composizione polifonica. Si veda la voce «viola bastarda» in *Grove Music Online*: Lucy Robinson, *Viola bastarda*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*, online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>. Silvestro Ganassi in *Regola Rubertina* (1542) e in *Lectione seconda* (1543) descrive l'atto di combinare più voci in una sola linea come pratica tipica della «viola bastarda».

Quaternaria

2. Tenor

4. Tenor

6. Tenor

1. Contratenor

3. Contratenor

5. Contratenor

Figura 6. F-Pn D 972, f. 18v. Lettura «alla bastarda» della *ballade A Florence la joieuse cite / Helas la Fille Guillemine / En ma chambre* in F- Pnm 15123, ff. 5v-6r.

Se osserviamo le battute 27-30 delle versioni vocali in *Appendice*, il *tenor* è costituito da brevi motivi melodici seguiti dalle relative pause in corrispondenza dei motivi imitativi del *contratenor*. Le pause di breve mantenute dopo il segno mensurale, quindi, sono un ulteriore indizio del processo di trasformazione operato da un originale vocale a un *tenor* di danza e, allo stesso tempo, fungono da segnale di un cambiamento mensurale, da ternario a binario, da Bassadanza a Quaternaria.

Successivamente, Cornazano copia il tenor di Domenico, ma incorre nell'errore di conservare la pausa di breve del *tenor* della *ballade* alla battuta 25 sfasando, come si è detto, la linea melodica. Inoltre, tramite un *tenor* fallace, la descrizione coreografica alquanto approssimativa del ballo *La Fille Guilielmina* di Cornazano rende la ricostruzione ardua, se non impossibile. L'errore più evidente del copista del codice di Cornazano si osserva alle battute 32-33, dove si elimina una porzione del

tenor sia di Domenico sia delle fonti vocali a causa di un salto di lettura⁴⁵. La sezione di Saltarello di Domenico che inizia alla battuta 33 in Cornazano è in Piva. Tale variante, invece, ha un riscontro nella danza di Cornazano. Probabilmente Cornazano avrebbe voluto introdurre una versione coreografica più semplice, ma le sue competenze musicali e coreiche, almeno in questo ballo, non gli permisero di restituire un *tenor* adeguato. Come è stato osservato, Cornazano non figura come creatore né di danze né di musiche per danza.

La *ballade* politestuale a tre voci *A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre* ebbe una diffusione piuttosto ampia durante il Quattrocento. Non sono in grado, tuttavia, di individuare la fonte consultata da Domenico per la stesura del suo *tenor*, la quale certamente non dovrebbe discostarsi molto dalle fonti vocali conservate. Infatti, le varianti vocali rispetto alla versione di Domenico sono talmente irrilevanti che non si riesce a ipotizzare un'altra tradizione rispetto a quella analizzata. Il ballo *La Fia Guielmina* rappresenta un esempio piuttosto eloquente del processo di trasformazione e adattamento di un *tenor* vocale preesistente idoneo alla pratica della danza. Domenico dimostra di conoscere con competenza il linguaggio musicale legato al movimento corporeo non tanto per aver creato due balli aderenti alla musica preesistente, quanto per aver impiegato una tecnica compositiva musicale di un *tenor* che richiede di una pulsazione mensurale coerente con la danza. Sorprendentemente, le relazioni tra Quaternaria e Bassadanza, e tra Saltarello e Piva non presentano nessun problema di lettura mensurale come in altri balli composti da Domenico da Piacenza e il mensuralismo originale della *ballade* francese si adatta perfettamente ai tempi della danza quattrocentesca analizzati.

Conclusioni

L'analisi del trattato di Domenico da Piacenza e delle sue pratiche coreico-musicali consente di rivedere criticamente i presupposti interpretativi che hanno guidato l'attuale storiografia e musicologia nella ricostruzione del repertorio di danza quattrocentesco. L'approccio di Domenico rivela che la relazione tra musica e danza non è secondaria né decorativa, ma strutturale e funzionale al movimento corporeo. La semplicità apparente dei *tenores* non va intesa come povertà musicale, ma come un'efficace strategia di sintesi tra esigenze ritmico-mensurali e corporee alla portata di una nobiltà che

45. Ingrid Brainard e William Smith avevano già individuato tale problematica nel confronto musicale tra il *tenor* di Domenico e quello di Cornazano, evidenziando le lacune corrispondenti alle battute mancanti. Ingrid Brainard, *Appendix I*, cit., p. 532; William A. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, cit., vol. I, pp. 224-225. Anche nel prezioso e tuttora insuperato lavoro di collazione coreografica di questo studioso, si può notare lo zelo descrittivo di Domenico e la sobrietà di Cornazano nelle versioni a quattro e a due. Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 99-105.

si voleva sempre più partecipe del linguaggio mimico-teatrale della rappresentazione. È opportuno ricordare che i *tenores* trasmessi nei trattati non sono composizioni compiute, ma strutture musicali di riferimento necessarie all'esecuzione della danza. Queste linee melodiche costituivano in realtà un canovaccio che i musicisti – soprattutto nella raffinata atmosfera della corte estense di Ferrara – elaboravano polifonicamente e arricchivano con diminuzioni e abbellimenti. In questo modo, il *tenor*, che nei trattati si presenta come lineare e apparentemente semplice, assumeva una veste sonora complessa e ricercata nella prassi esecutiva, affidata ai più stimati strumentisti che da tutta Italia e dall'Europa convergevano a Ferrara⁴⁶.

Proprio questa capacità di coniugare danza, musica e teatralità, norma e variazione, costituisce la vera innovazione pedagogica e artistica del canone di Domenico da Piacenza, ancora spesso frainteso da una musicologia incline a valutare la musica per la danza secondo criteri puramente estetici. Alla luce di queste considerazioni, più che di un canone in senso stretto, si può parlare di un controcanone, capace di coniugare le esigenze teorico-musicali con quelle del movimento corporeo; tale creazione si sviluppa lungo una linea di continuità tra Domenico e i suoi discepoli che segna la nascita di una nuova estetica della danza, destinata a influenzare profondamente le corti italiane ed europee del Rinascimento.

L'analisi condotta in questo studio ha permesso di mettere in evidenza diversi aspetti cruciali dell'opera di Domenico da Piacenza e della sua fortuna. In primo luogo, le tracce lasciate nei balli documentano una prassi che trova riscontro nella teoria musicale coeva e nella speculazione mensurale del Quattrocento fondata su concetti del battere e del levare, che, in questo caso, devono realizzare il musico e il danzatore insieme. A tale pratica musicale, si collega la costruzione di un nuovo canone fondato sulla dialettica tra *naturale* e *accidentale*, tanto nei tempi quanto nei passi, attraverso combinazioni che sfidano la rigidità delle regole teoriche per adattarle al movimento corporeo. Ogni ballo di Domenico nasce dall'intreccio fra tempi e passi che, lungi dall'essere casuale, diventa il vero motore della pratica coreico-musicale quattrocentesca. La mia proposta di trascrizione con i valori originali mira a restituire questa complessa rete di relazioni mensurali, conservando la coerenza dei tempi della danza e opponendosi a una riduzione modernizzante che rischierebbe di oscurare la specificità del pensiero del piacentino-ferrarese.

Allo stesso tempo, la prassi di adattare repertori vocali preesistenti, come nel celebre caso della *Fia Guglielmina*, rivela un approccio creativo capace di trasformare "altri" materiali in *tenores* di danza pienamente funzionali al nuovo sistema. Alla luce di tale adattamento, si comprende come Domenico non solo inauguri un modello teorico e stilistico originale, ma getti le basi per un canone della danza

46. Si veda in particolare la tradizione musicale dei pifferi a Ferrara. Cfr. Lewis Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, cit.

quattrocentesca che, pur con variazioni e semplificazioni, sarà ripreso dai suoi discepoli. Cornazano e Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio si muovono infatti lungo una linea di continuità che, con maggiore o minore fedeltà, conserva i principi fondanti introdotti dal maestro.

In questo quadro si inserisce la lettura di Alessandro Pontremoli, che colloca Domenico nel clima di passaggio del «gotico internazionale», sottolineando invece in Guglielmo la svolta rinascimentale, percepibile sia nella riflessione teorica di matrice neoplatonica, sia nel metodo “scientifico” degli *experimenta*⁴⁷. Tale distinzione coglie un aspetto importante della trasformazione stilistica, ma rischia di ridurre la portata innovativa del maestro piacentino-ferrarese. La mia ricerca vuole dimostrare come la figura di Domenico, nobile cavaliere aurato e autore di un trattato fondativo, vada compresa già in chiave rinascimentale: egli elabora un sistema della danza che, pur attingendo a tradizioni precedenti, le riorganizza in una sintesi nuova e coerente, poi ripresa (e in parte semplificata) dai suoi seguaci.

Gli *experimenta* di Guglielmo, in questa prospettiva, non fanno che sistematizzare i cinque capitoli che Domenico dedica alla combinazione tra *naturale* e *accidentale*, senza superarne realmente la concezione di fondo. Non è un caso che Giovanni Ambrosio recuperi alcune delle scelte mensurali di Domenico, a conferma non solo della solidità della sua impostazione teorica, ma anche del fatto che, ancora nel 1474 circa, il manoscritto del maestro circolava a Milano e si trovava verosimilmente nelle mani di Ambrosio che lo utilizzava come punto di riferimento diretto. La differenza materiale fra i manoscritti accentua ulteriormente questa linea: il trattato riccamente decorato di Guglielmo, destinato all'esibizione e al prestigio nella biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia, contrasta con quello sobrio di Domenico e con la copia di Ambrosio, privi di apparati ornamentali ma concepiti come strumenti funzionali alla pratica.

Ne emerge dunque l'immagine di Domenico non come anello “gotico” di una catena evolutiva, ma come vero fondatore di uno statuto della danza rinascimentale, capace di unire *natura* e *accidentia*, teoria e prassi, musica e movimento corporeo. Guglielmo/Giovanni Ambrosio ne perpetuano l'eredità, confermando la centralità di Domenico come autore di un canone che ha plasmato la cultura coreico-musicale delle corti italiane ed europee.

47. Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento*, cit., p. 57.

Appendice

Collazione dei *tenores* del ballo *La Fia Guielmina* in F-Pn D 972, ff. 18v-19r e I-Rvat C 203, ff. 22r-23r e quelli della *ballade A Florence la joeuse cite / Helas la Fille Guillemin / En ma chambre*⁴⁸.

F-Pn D 972 Quaternaria

I-Rvat C 203 Quaternaria

E-E IV.a.24

D- Bkk 78 C 28

F- BNF F 15123

I-MC 871

9 Bassadanza

48. Per presentare una *collatio* più chiara, ho adattato il valore delle pause delle versioni vocali al *tenor* del ballo. Inoltre, nelle versioni di Domenico da Piacenza e Antonio Cornazano, ho integrato il *sib* nel relativo sistema.

16 Quaternaria

24

33 Saltarello/Piva Piva

Piva

* D- Bkk 78 C 28 è l'unico manoscritto con una pausa di semibreve al posto della breve.