CAHIERS

# ACCADEMIA

# IL TEATRO DEL CIELO

## GIOVANNI BARDI E IL NEOPLATONISMO TRA FIRENZE E PARIGI

a cura di Alessandro Magini
e Stéphane Toussaint

Atti della giornata di studio
Badia di Montepiano - Vernio
27 Maggio 2000

Prosegue, con questo volume di Atti, la collaborazione istituzionale tra il Centro Bardi e la Società Italiana di Musicologia, inaugurata nel 1998 con il Convegno *Neoplatonismo, musica letteratura nel Rinascimento. I Conti Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca* e rinnovata nel 2000 per la ricorrenza del *Quarto Centenario della Nascita dell'Opera.*

Alla pubblicazione che qui si presenta si affida dunque il compito di proporsi come ulteriore incentivo a studi e approfondimenti (letterari, filosofici, musicali) su una tematica che associa al protagonismo degli Intermedi (e al sorprendente campionario di componenti sceniche, visive, sonore ad essi correlato) le riflessioni più sottili, ma non meno decisive, sul neoplatonismo a Firenze nel secondo Cinquecento e sullo sfondo di quel dualismo Italia-Francia, storicamente attestato dalle vicende che in qualche misura ispirarono l'origine e la genesi della moderna opera (*L'Euridice* rappresentata per il matrimonio di Enrico IV e Maria de' Medici).

A nome del Presidente della SIdM e del Consiglio Direttivo vorrei dunque trasmettere agli organizzatori e ai promotori di questo duplice evento (la giornata di studi e il volume di Atti) il convinto apprezzamento, per aver proposto un'interessante opportunità di dialogo e di dibattito tra studiosi specialisti della materia in oggetto. Al Presidente del Centro Bardi, ma di più all'amico e collega Alessandro Magini, va poi la mia personale gratitudine per aver seguito con puntale attenzione e sensibilità le iniziative della nostra Associazione - che mi è gradito qui ricordare come il più vasto organismo italiano nell'ambito degli studi musicologici - e per aver creduto sin dall'inizio nelle potenzialità di intervento, nelle varie forme di patrocinio e soprattutto nel reciproco confronto di competenze e di risorse operative, che auspico sempre proficue e proiettate verso ulteriori esiti di impegno scientifico.

PIERO GARGIULO
*SIdM - Società Italiana di Musicologia*

ALESSANDRO MAGINI

# LA 'SCENA' E IL PENSIERO
## NOTE IN MARGINE ALLA *CIRCE* E AL *BALLET DE COUR*

Il *Balet comique de La Royne* o *Balet de Circé*, ideato da Baldassarre da Belgioioso (Parigi 1581), è riconosciuto come modello esemplare del *ballet de cour*, vale a dire uno spettacolo ove musica, poesia e danza - regolate dai principi della prosodia classica - erano sapientemente riunite in un medesimo contesto scenico e drammaturgico. Più precisamente, come spiegava lo stesso Belgioioso, il progetto consisteva nel 'mescolare' in vari modi tali arti, diversificando la musica dalla poesia, oppure intrecciando la poesia di musica o, più sovente, unendole alla danza, ma lasciando a quest'ultima un ruolo di primo piano: movimento, azione, mutazione - dunque i caratteri simboleggiati da Circe - determinavano anche le dinamiche dei principi compositivi stessi.[1] Spettacoli come il *Balet comique*, così come gli *Intermedi* fiorentini del 1589, riflettevano inoltre le aspirazioni artistiche, letterarie, filosofiche delle accademie rinascimentali (da quella di Antoine de Baïf, alla "Camerata" di Giovanni Bardi) che ebbero un ruolo non secondario nel definire l'impostazione concettuale e formale di tali eventi scenici. La danza contribuì decisamente a delineare in modo sempre più netto le strutture drammaturgico-narrative di simili rappresentazioni: dalla *Circè* di Belgioioso al *Ballet d'Alcine de Monsieur Vendosme* (1610),[2] all'*Alcina* di Francesca Caccini (1625),[3] attraverso una rete di reciproche influenze tra spettacoli cortigiani italiani (in particolare di area fiorentina e torinese) e francesi.[4] In tal senso il *Balet*

[1] Per l'analisi del *Balet comique*, rimando all'articolo di M. T. DELLABORRA, *Il Balet comique de la Royne e gli Intermedi del 1589*, contenuto nel presente volume; vedi anche «*Une invention moderne*». *Baldassarre da Belgioioso e il «Balet comique de la Royne»*, a cura di M. T. Dellaborra, Lucca 1999, pp. 29-46; F. YATES, *Festivals of the Reign of Henri III: the Magnificences for the Lorraine-Joyeuse Wedding of 1581*, in *The Valois Tapestries*, London 1959, cap. III, pp. 82-88; EAD., *The French Academies of the Sixteenth Century*, Reprint, Nendeln 1968, pp. 236-274.

[2] Fanno eccezione i balletti allestiti nel trentennio che separa il *Balet comique* dal *Balet de Vendosme*: essi «non avevano nulla di quell'unitarietà drammatica di poesia, musica, scenografia e danza» che caratterizzava invece i due balletti in questione e molti altri ad essi successivi; B. SPARTI, *La danza barocca è soltanto francese?*, in «Studi Musicali», XXV, 1996, nn. 1-2, p. 286; J. R. ANTHONY, voce «Ballet de cour» in *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London 1980, II, pp. 88-90.

[3] *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina,/Balletto Composto in Musica/dalla Francesca Caccini*, ristampa a cura di A. Magini, Firenze 2000.

[4] M. MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris 1963; B. SPARTI, *La danza barocca è soltanto francese?*, cit., pp.283-302; P. GARGIULO, *Da Mersenne a Ménestrier: testi-*

*comique* rappresentava il punto di arrivo - e, nello stesso tempo, costituiva un esempio per successivi allestimenti - di esperienze già avviate nel Quattrocento[5] (comprendenti anche forme di «danza geometrica»[6]), ove il «ballo cortese» andava conformandosi come azione drammatica interpretata dalla corte. Nel secolo successivo - secondo alterne vicende e tendenze parallele che, in Italia come in Francia, trovarono importanti punti di riferimento nel pensiero neoplatonico - il balletto associava alla funzione narrativa quella evocativa; la danza, strettamente correlata a musica e poesia in una rappresentazione di tipo allegorico[7], sarebbe risultata in grado di rivelare l'armonia universale, di svelare l'intima natura delle cose e di rendere manifeste nozioni intellettuali.[8] Lo steso danzatore, come già aveva affermato lo Pseudo-Luciano nel *De Saltatione*, per dare efficacia alla propria azione doveva possedere profonde conoscenze di aritmetica e di geometria, ma anche di filosofia naturale e morale.[9]

L'ampia rete di simbologie (compresa quella astrologica[10]) generalmente correlata al contesto celebrativo entro cui il *ballet* si svolgeva, offriva diversificati piani di lettura che permettevano molteplici interpretazioni del progetto coreografico.[11] Anche il

*monianze sul teatro musicale tra «goût italien» ed «esprit français»,* ivi, pp. 41-51; F. LIUZZI, *I musicisti italiani in Francia, I (Dalle origini al secolo XVII),* Roma 1946, pp. 115-125.

[5] Dal *Ballo d'Ercole* del 1473, che rievoca le avventure dell'eroe con Dejanira agli spettacoli per le nozze di Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona del 1489; sulla danza nel XV secolo e Guglielmo Ebreo vedi *Mesura et Arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo,* a cura di P. Castelli, Pesaro 1987; GUGLIELMO EBREO DA PESARO, *De pratica seu arti tripudii,* a cura di B. Sparti, New York 1993.

[6] Vedi anche i riferimenti alla danza di tipo geometrico nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna del 1499 (la cui traduzione apparve in Francia nel 1546); tali precedenti sono segnalati in MCGOWAN, *L'art du ballet,* cit., p. 36.

[7] Per una elencazione delle più diffuse allegorie pubblicate tra il 1550 e il 1600 vedi G. COLLETET, *Traitté de la Poesie moralle et sententieuse,* Paris 1658.

[8] G. BRUNO, *Gli eroici furori,* a cura di C. Bartholmèss, Milano 1854 (ristampa Bologna 1974), Dialogo terzo, p. 57: «Non è furor d'atra bile, che fuor di consiglio, ragione ed atti di prudenza lo faccia vagare guidato dal caso e rapito da disordinata tempesta [...] ma è un calore acceso dal sole intelligenziale ne l'anima, ed impeto divino, che gl'impronta l'ale, onde più e più avvicinandosi al sole intelligenziale [...] ha sentimento de la divina ed interna armonia, concorda li suoi pensieri e gesti con la simmetria de la legge insita in tutte le cose. Non come inebriato da le tazze di Circe va cespitando ed urtando [...]; ma senza distemprar l'armonia, vince e supera gli orrendi mostri, e per tanto che vegna a dichinare, facilmente ritorna al sesso con quelli intimi istinti, che come nove muse saltano e cantano circa il splendor de l'universale Apolline, e sotto l'imagini sensibili e cose materiali va comprendendo divini ordini e consigli.»

[9] C. F. MENESTRIER, *Des Ballets anciens et modernes,* Paris 1682, p. 171, vedi MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 14-15 relativamente anche alle affermazioni di M. MERSENNE (*L'Harmonie Universelle,* Paris 1636) riguardo l'utilità della danza per lo studio e la contemplazione del movimento dei corpi celesti e per la creazione di un linguaggio universale («L'Autheur de l'Univers qui est le grande maistre du Balet.»).

[10] MCGOWAN, *L'art du ballet de cour,* cit., vedi in particolare il paragrafo «L'Harmonie des sphères ou le bal des astre», pp. 17-22.

[11] Vedi anche le *Feste di Fontainebleau* (1564), il *Paradis d'Amour* (1572), il *Balet de Polonais* (1573); sulle connotazioni filosofiche, politiche, religiose del «ballet de cour» di fine Cinquecento rimando al fondamentale studio di YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, cit., pp. 236-274 e DELLABORRA, *Il Balet comique de la Royne e gli Intermedi del 1589,* cit., p.

modello spettacolare di Belgioioso, nell'ambito dello sviluppo del *ballet de cour* tra Cinque e Seicento, tendeva a caratterizzarsi in relazione all'unità drammatico-narrativa e al grado di valenza simbolica che assumevano le geometrie e i disegni prodotti dalle combinazioni e dalle mutazioni di un insieme di danze,[12] il cui progetto poteva essere inteso anche come metafora del trionfo dell'ordine sul *caos* primigenio.

Il secondo Cinquecento - in particolare il biennio 1581/82, che vide tra l'altro la prima edizione della *Gerusalemme liberata*[13] - registrò, anche in ambito più strettamente musicale, un notevole incremento della riflessione accademica intorno alla valenza e alle dinamiche interattive tra arti e intelletto, secondo l'influsso di un pensiero assai complesso, nel quale convivono Aristotele e Platone, Orfeo e Ermete. Nel 1581 Vincenzo Galilei pubblicò il celebre *Discorso della musica antica et della moderna*; nello stesso anno Francesco Patrizi - che fu in contatto con importanti personalità del mondo accademico fiorentino, da Giovanni Bardi a Baccio Valori, da G. B. Strozzi a L. Salviati - completò le *Discussiones peripateticae*[14] e nel 1586 la *Poetica*, ove ampio spazio è riservato ai rapporti tra musica, poesia, teatro, danza.[15] Oltre all'interesse per gli studi sull'ermetismo, Patrizi si era interessato anche al teatro della memoria, avendo curato nel 1560 le opere di Giulio Camillo.[16] Sempre nel 1581 apparve a Francoforte[17] l'edizione dei *Septem planetae,* di Marte de Vos, l'appassionato seguace del pensiero di Giordano Bruno, quest'ultimo giunto nel medesimo anno da Tolosa a Parigi, pare in estate, prima comunque delle nozze del Duca di Joyeuse.[18] Era il periodo in cui il filosofo di Nola compose ben tre opere, dedicate ai Valois, sull'arte e il teatro della memoria: *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii, De umbris idearum* (dedicato a Enrico III),[19] *Cantus Circaeus*[20] (dedicato e Enrico

[12] P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la «Mutazione» del Rinascimento,* Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», 254 (1993), pp. 171-186.

[13] Com'è noto, dalla *Gerusalemme liberata* (Ferrara, 1581) furono ben presto tratti i soggetti per l'invenzione di molti balletti. In Francia il poema di Tasso (come quello di Ariosto) ebbe sei traduzioni realizzate dagli anni Ottanta del Cinquecento al 1632.

[14] Opera iniziate a Venezia nel 1571 e profondamente disprezzata da Bruno: «ed un altro sterco di pedanti, Italiano, che ha imbrattato tanti quinterni con le sue *Discussioni peripatetiche.*» in BRUNO, *De la causa principio e uno,* a cura di A. Guzzo, Milano 1985, Dialogo terzo, p. 131. Sulla polemica tra Patrizi e Keplero riguardo l'astrologia matematica vedi E. GARIN, *Lo zodiaco della vita,* Bari 1982, p. XII.

[15] FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica,* a cura di D. Aguzzi Barbagli, I, VI-X, Firenze 1969, pp. 309-451; sul ballo in particolare e sul concetto di «orchesi» vedi il Libro VIII «Della ritmica, compagna dell'antiche poesie», pp. 373-397

[16] *Opere di M.* GIULIO CAMILLO [tomo secondo], *cioè la topica, overo dell'elocutione. Discorso sopra l'idee di Hermogene.* [...], Venezia 1560.

[17] Nel 1581, sempre a Francoforte, apparve anche una nuova edizione delle *Mythologiae* del Conti (1551).

[18] M. CILIBERTO, *Giordano Bruno,* Bari 1992, pp. 197-211; *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea. Immagini-Testi-Documenti,* a cura di E. Canone, Cassino 1992.

[19] In opposizione all'interpretazione del *De umbris* della Yates, vedi le confutazioni circa ogni valenza magica del trattato esposte da Mino Gabriele in GIORDANO BRUNO, *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa,* a cura di Mino Gabriele, Milano 2001, p. 75: «Innanzi tutto si ricordi che l'opera venne concepita espressamente per dimostrare al re di

d'Angoulême, fratello naturale di Enrico III), tutti editi a Parigi nello stesso anno della stampa del *Balet comique,* cioè il 1582.[21] La coincidenza è nota, ma assai significativa, soprattutto in considerazione dei rapporti tra il pensiero bruniano e il mondo accademico parigino di quell'epoca, al quale appartenevano personaggi direttamente coinvolti negli spettacoli di corte di Enrico III. E' appena superfluo ricordare che Parigi era uno dei centri europei del lullismo e che il sovrano aspettava da Bruno la dimostrazione della sua *ars riminiscendi* insieme alla rivelazione di un «segreto ermetico». Sappiamo che anche Giulio Camillo, nel suo soggiorno parigino, aveva portato i segreti della mnemotecnica a Francesco I.[22] E' noto, inoltre, il favore accordato da Caterina de' Medici ai temi astrologici e cabbalistici derivati da Ficino e da Pico e trasmessi in Francia da Pontus de Tyard, teorico delle accademie francesi e autore del *Discours Philosophique* (1578), vicino ai dialoghi bruniani e contenente una sorta di mnemotecnica delle arti e delle scienze. Tali accademie erano sostenute anche da molte dame di corte; basti ricordare la contessa de Retz, che aveva preso parte attiva al *Balet comique* e alla quale Jacques Gohory - seguace di Cornelio Agrippa, commentatore di Lull, Ficino, Pico, Camillo e fondatore di una Accademia magico-occultistica nei pressi di quella di Antoine de Baïf - aveva dedicato nel 1575 il XIII libro del suo *Amadis*, un trattato di alchimia.[23] Se Caterina de' Medici, così come il Duca di Joyeuse, sostenne l'Accademia di De Baïf, Enrico III estese al palazzo del Louvre le riunioni accademiche dove già dal 1576 convivevano Tyard, Ronsard e, successivamente, anche Bruno. Sui fitti legami che unirono, in tali ambienti, filosofi, artisti, cortigiani, eruditi, rimando alla ricostruzione fatta da Frances A. Yates.[24] La studiosa inglese aveva già proposto un'interpretazione della spettacolarità per le nozze del Duca di Joyeuse anche come sorta di talismano[25] e aveva accennato inoltre ad una probabile presenza di Bruno alla rappresentazione del *Balet comique*;[26] resta da chiedersi se l'ipotesi di un rapporto di reciproca influenza tra le teorie del filosofo e la

Francia [...]che la straordinaria padronanza mnemonica del nolano 'non era per arte magica, ma per scienzia'.»; sul rapporto scienza/magia Eugenio Garin, riferendosi al precedente di *Picatrix,* ricordava che «La 'scienza' approda a una formula magica, non a una formula matematica; le sue tecniche e i suoi strumenti sono incantesimi, talismani, amuleti, non macchine.», vedi GARIN, *Lo zodiaco della vita,* cit., p. 60.

[20] M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno,* Roma 1992, pp. 75-83.

[21] Esce in quell'anno, sempre a Parigi, anche *Il Candelaio.*

[22] Sui rapporti tra Camillo e gli intellettuali francesi, tra i quali Guillaume Postel, vedi C. VASOLI, *I miti e gli astri,* Napoli 1977, p. 193.

[23] Vedi D. P. WALKER, *Spiritual and Demonic from Ficino to Campanella,* London 1958, in particolare il cap. IV «Trithemius. Agrippa. Paracelsus & Gohory», pp. 85-106.

[24] YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century,* cit.

[25] EAD., *Poésie et musique dans les «Magnificences» au mariage du Duc de Joyeuse, Paris, 1581,* in *Musique et Poésie au XVI^e^,* Paris 1954, pp. 241-264: «Une telle représentation dut avoir un but, une vertu [...] de *talisman*, autrement dit ce fut une tentative faite pour attirer l'influence des astres dans la direction vulue, au moyen d'un modèle visuel.» (p. 252).

[26] EAD., *The French Academies,* cit., pp. 95-98, 101-103, 263-265, 273-274; EAD., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica,* Bari 1992, p. 225; S. RICCI, *Giordano Bruno,* Roma 2000, pp. 164-171.

spettacolarità alla corte francese - oltre i collegamenti di tipo allegorico messi in evidenza dalla Yates e da altri studiosi[27]- può avere un qualche fondamento anche in un più ampio ambito di riferimenti simbolici e di pratiche operative. Ad esempio, il rapporto tra danza e arte della memoria bruniana (che non era passiva, ma prevedeva una trasformazione attiva delle sue geometrie) potrebbe essere indagato in due direzioni: quella dell'impostazione astrologica delle coreografie e quella dell'impostazione coreografica di un'arte della memoria che collega il talismano alla creazione di uno spazio mentale.

Certo, il fatto che nello stesso anno apparisse a Parigi una Circe che rivela i segreti della memoria e una Circe che porta i suoi poteri al sovrano di Francia, può benissimo essere inteso come una semplice coincidenza. D'altra parte è noto quanto fosse diffuso il mito della Maga; già nel 1572, Du Parc aveva dedicato proprio a Caterina de'Medici una traduzione francese della *Circe* di Giovan Battista Gelli (1549).[28] Credo non sia del tutto da escludere, comunque, un nesso tra il pensiero bruniano e le invenzioni di alcuni *ballets de cour* - tra i quali la *Circe* di Belgioioso (il cui progetto originario, di qualche anno prima, era stato rivendicato dall'accademico e fervente ugonotto Agrippa d'Aubigné[29]) - soprattuto se si considera il rapporto tra «senso teatrale» cinquecentesco e l'esigenza di rendere manifeste nozioni intellettuali attraverso forme rappresentative ideali; la stessa arte della memoria di Giulio Camillo o di Bruno, trovava il proprio «spazio scenico» in un «teatro della mente» e diveniva operante tramite delle *imagines agentes* in grado di rivelare verità destinate altrimenti a restare impenetrabili.[30] Anche la danza agiva come immagine vivente delle azioni umane[31] e poteva essere considerata, come avrebbe detto Colletet nel 1632, «espressione artificiale di pensieri segreti.»[32]

[27] N. PERRONE COMPAGNI, *«Minime occultum chaos». La magia riordinatrice del Cantus Circaeus,* in «Bruniana & Campanelliana», VI, 2002/2, Pisa-Roma 2001, pp. 281-297; RICCI, *Giordano Bruno,* cit.

[28] YATES, *The French Academies,* cit., p. 244; p. 143: l'accademico Jamyn, per un suo discorso sulla «collera», aveva scelto come immagine finale proprio quella di Circe per trattare delle passioni animali, che devono essere dominate dalla filosofia naturale.

[29] Tale rivendicazione di paternità pare alquanto dubbia, vedi DELLABORRA, *Il Balet comique de la Royne,* in «*Une invention moderne*», cit., p. 38 nota 36; su T. d'Aubigné e sulla posizione della chiesa cattolica e di quella protestante relativamente alla danza vedi A. WÉRY, *La danse écartelée, de la fin du Moyen Age a l'âge classique*, Paris 1992, in particolare il paragrafo «Le monde matériel et l'harmonie celeste» pp. 230-236 e le parti relative alla contrapposizione di danza come «diabolique invention» (p. 232) e danza come «bal divin et gracieus» (p. 233); vedi anche YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento,* trad. it. Bari 1988, p. 134.

[30] Sull'idea del «teatro della memoria» in successivi contesti vedi C. CELI, *Manzotti e il Teatro della Memoria del XIX secolo,* in *Excelsior. Documenti e Saggi,* «Choréographie», Roma 1998; EAD., *I balletti di corte del Seicento* in *L'Arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi,* Atti del Convegno Internazionale Torino 1993, Torino 1996, pp. 275-281; EAD., *La metamorfosi di Circe* in «*Une invention moderne*», cit., pp. 4.

[31] Tra i vari tipi di magia individuati da Bruno (*De magia*), quella matematica e quella teurgica riccorrono a «canti, imagines figurae, sigilla [...]», vedi il commento di Gabriele alla *Explicatio triginita sigillorum* in BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit. p. 63, nota 20.

[32] G. COLLETET, *Le Grand Ballet des effects de la Nature*, Paris 1632, p. 1: «[...] ainsi la Danse est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées»;

Già nel modello ciceroniano (*De Oratore* II.88.359) era prevista la collocazione di maschere teatrali (*personae*) sopra i concetti, così da trasformare quest'ultimi in figure attive nella memoria, secondo uno schema di associazioni di tipo narrativo determinato da precisi e molteplici rapporti fra 'ordine' e 'spazio'. Un vero anfiteatro ligneo per la memoria era stato concepito da Giulio Camillo per Francesco I e descritto da Gohory in *De uso et mysteriis notarum liber* (1550).[33] Così come furono veri teatri per l'arte della memoria quelli disegnati da Robert Fludd ancora nel 1619, sorprendentemente coincidenti con il modello del celebre Globe Theatre britannico.[34] D'altronde l'influenza delle feste francesi e dello stesso Bruno negli spettacoli teatrali inglesi[35] si protrasse ancora nel Seicento, tant'è che nel 1632 venne rappresentato *The Tempe restored* di Aurelian Townshend, una quasi trascrizione del *Balet* di Belgioioso con i disegni di Inigo Jones e la traduzione inglese delle allegorie francesi che concludono la *Circé*.[36]

Gli spazi teatrali della memoria - definiti da Bruno *campus, ager, atrium* – possono essere delineati da forme geometriche[37] suddivisibili proporzionalmente (vedi fig. 2), da schemi figurali che ricordano quelli determinanti anche le quaranta geometriche combinazioni coreografiche descritte nel *Balet comique*:

> Ce fut lors que les violons changerent de son & se prindrent à sonner l'entree du grand Balet, composé de quinze passages, disposez de telle façon, qu'à la fin du passage toutes tournoyent tousiours la face vers le Roy: devant la maiesté du quel estans arrivees, danserent le grand Balet à quarante passages ou figures Geometriques: & icelles toutes iustes & considerees en leur diametre, tantost en quarré, & ores en ronde, & de plusieurs & diverses façons, & aussi tost en triangle, accompagné de quelque autre petit quarré, & autres petites figures. Lesquelles figures n'estoyent si tost marquees par les douze Naiades, vestues de blanc [...] que le quatre Dryades habillees de verd ne les venissent rompre: de sorte que l'une finissant, l'autre soudain prenoit son commencement. A la moitié de ce Ba-

MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, cit., p. 12. Nello stesso anno Colletet aveva scritto anche *Le Ballet de l'Harmonie* (naturalmente ispirato alle corrispondenze tra l'armonia dell'anima e quella dell'universo) e nel 1633 *Le Ballet des cinq sens de Nature.*

[33] Per quanto riguarda Gohory, l'*Ars memorandi,* Camillo e la Pléiade, vedi WALKER, *Spiritual and Demonic,* cit., pp. 97-100.

[34] Sulla ricostruzione del Globe Theatre fatta in base al confronto con il *Theatrum Orbi* di Robert Fludd vedi YATES, *L'arte della memoria,* trad. it. Torino 1972, in particolare i capitoli "Il sistema del Teatro di memoria di Robert Fludd", pp. 297-316 e "Il Teatro di memoria di Fludd e il Globe Theatre", pp. 316-341. Per quanto riguarda la riflessione di Fludd sulla musica in rapporto anche al pensiero di Keplero, Mersenne, Ficino, Agrippa, Francesco Giorgi, vedi P. A. AMMANN, *The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd,* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXX (1967), pp. 198-227.

[35] H. GATTI, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto,* Roma 1998.

[36] YATES, *The French Academies,* cit., p. 264; EAD. *Poésie et musique,* cit., pp. 255-256.

[37] BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit., pp. LXXXII-LXXXIII (introduzione di M. Gabriele): «Superfici solitamente quadrangolari, o comunque modulari, a dimostrare come il senso del tutto stia nella parte e questa in quello, armonicamente.»

> let se feit une chaine, composee de quatre entrelacemens differents l'un de l'autre, tellement qu'à les voir on eust dit que c'estoit une bataille rangee, si bien l'ordre y estoit gardé, & si dextrement chacun s'estudioit à observer son rang & cadence: de maniere que chacun creut qu'Archimede[38] n'eust peu mieux entendre les proportions Geometriques, que ces princesses & dames le pratiquoyent en ce Balet.[39]

Nel sonetto dedicato a Belgioioso il coreografo stesso viene definito geometra e creatore:

> Beauioyeus, qui premier des cendres de la Grece/Fais retourner au jour le dessein et l'adresse/Du Balet compassé en son tour mesuré,/Qui d'un esprit divin toy-mesme te devancé,/Geometre, inventif, unique en ta science [...][40]

In apertura del *Cantus Circaeus*, durante il grande incantesimo, anche Circe definisce Mercurio geometra, astronomo, divino e penetratore delle cose recondite.
Riguardo i movimenti geometrici dei singoli ballerini e la loro relazione con le geometrie dei moti astrali, Archange Tuccaro ebbe invece a scrivere circa un ventennio più tardi:

> [...] Et les voltes dont on use en ballant, ne sont autrechose que les espris qu'on tient estre és cieux, les conionctions alternatives qu'on faict apres une separation proportionnee du bal et de la danse: et puis ces belles et diverses retraictes, droictes et obliques, qu'on excerce avec tant de grace, sont les mesmes conionctions et oppositions triangulaires et quadrangulaires voire sexangulaires qui interviennent quasi tous les jours entre les planettes en leurs spheres celestes.[41]

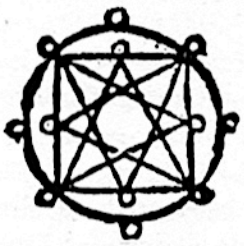
[38] Il riferimento a Archimede era già apparso nel sonetto che Billard aveva dedicato a Beauioyeux in apertura della stampa della *Circé*: «Quel honneur d'estre seul qui nous rendre honorables/Par tant d'inventions, de suiets remarquables,/En un iour signalés de desseins d'un grand Roy:/Paragon d'Archimede, à ioindre avec l'usage/Les traits de ton sçavoir, luy durant un orage,/Mais toy d'un temps meilleur hors de guerre et d'effroy?[...]», *Balet comique de la Royne1582,* a cura di G. A. Caula, Torino 1965, p. e.j. Archimede ritorna anche in alcuni versi di J. DORAT, *Poematia,* Paris 1586, a proposito dei disegni per le feste che comprendevano anche il *Balet comique*: «Iam quoque Monjesius graphica designat ab arte/Daedaleam tabulam dignus labor Archimede [...]», vedi YATES, *The Franch Academies,* cit., p. 271, nota 3. Per quanto riguarda le citazioni di Archimede nelle opere latine di Bruno (in particolare in *De Umbris idearum* e *Articuli adversus Mathematicos*) vedi C. LEFONS, *Indice dei nomi, dei luoghi e delle cose notevoli nelle opere latine di Giordano Bruno,* in «Quaderni di Rinascimento», XXXVIII, Firenze 1998, p. 34. BRUNO, *Articuli adversus Mathematicos,* a cura di F. Tocco e H. Vitelli, I, 3, Firenze 1889, p. 57: «Ut quadratum et poligoniam quamlibet cum Archimede circulo aequalem describam?». Per i riferimenti ad Archimede in Della Porta vedi P. D. NAPOLITANI, *La matematica nell'opera di Della Porta,* in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo,* a cura di M. Torrini, Napoli 1990, pp. 113-160

[39] *Balet comique de la Royne1582,* cit., pp. 55b-56.

[40] *Ibidem*, p. e.j.

[41] ARCHANGE TUCCARO, *Trois dialogues de l'exercise de sauter et voltiger en l'air,* Paris 1599; MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, cit., p. 21.

Gli spazi determinati dalle geometrie coreografiche in continua mutazione[42] - così come le «congiunzione e le opposizioni triangolari e quadrangolari [...] tra i pianeti nelle loro sfere celesti» - si intersecavano in configurazioni simboliche con alto potere evocativo, quasi come dei «sigilli» in grado di mediare tra sfera microcosmica e macrocosmica;



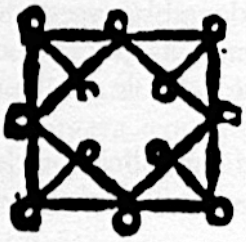
(fig. 1 «pouvoir supresme» dal *Ballet de Vensdome*)

Le figure prodotte dalla sovrapposizione o dall'intersecarsi di triangoli, quadrati, cerchi, caratterizzavano i sigilli e le geometrie dei «luoghi mnemonici» bruniani.

(fig. 2, G. Bruno, *Cantus Circaeus,* 1582)

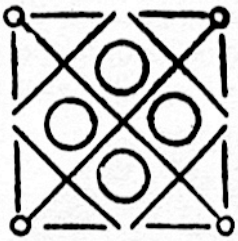
[42] Per un'altra interpretazione dei balletti alla corte dei Valois e delle geometrie del *Balet comique* come «danze labirintiche» vedi T. M. GREENE, *Labyrinth Dances in the French and English Renaissance,* in «Renaissance Quarterly», vol. LIV n. 4.2, 2001, pp. 1403-1466: «Only slightly less clear is the association of his conception with that Daedalian labyrinth Virgil had explicitly associated with the *Troia* and, more significantly, Dorat had associated with the *Ballet des Polonais.* Beaujoyeulx would certainly have known Dorat's *Chorea nympharum* describing his own dance, and it is probable that he believed, if he did not inspire, the connections it drew between his coreography and ancient legend. The evidence suggests that the *retour* and the repeated interruption of geometric figures in his ballet were understood to represent somehow the confusing evolutions of the Cretan labyrinth. » (p. 1423).

(fig. 3 G. Bruno, *Triginta sigilli,* 1583)



VERTVEVX DESSEIN.

(fig. 4 *Ballet de Vensdome,* 1610 figura dal «grand ballet»)



(fig. 5 C. Agrippa, *De occulta philosophia,* II, *Signacula sive characteres: Mercurij*)

Precedentemente anche Giovan Battista Della Porta si era occupato delle caratteristiche degli spazi del «teatro della memoria» nell'*Ars Reminescendi* (1566),[43] opera nella quale l'autore pare avesse voluto stabilire anche una mnemotecnica per attori.[44] Il riferimento alla dimensione teatrale resta costante: teatrali sono i personaggi bruniani, cosi come «teatrale» è *L'idea* di Camillo,[45] e teatralmente si configura l'*entrée* della Maga e della sua magia nel *Cantus Circaeus.*[46] Quest'ultima «mette in scena» il suo incantesimo e introduce l'arte della memoria con formule magiche che ben si accordavano con l'interesse della corte francese - e di accademici quali il Gohory[47] - per i misteri ermetico-esoterici e per l'uso adeguato di immagini e sigilli, così come andava

[43] GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *L'arte del ricordare,* Napoli 1583 (si tratta della ristampa della traduzione italiana del 1556) in *Ars Reminiscendi,* a cura di R. Sirri, Napoli 1996, pp. 63-65.

[44] YATES, *L'arte della memoria,* cit., p. 189. Su Della porta e il teatro vedi R. SIRRI, *L'attività teatrale di G. B. della Porta,* Napoli 1968 e A. Mango, *Tradizione e novità nel teatro di Giovan Battista della Porta,* in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo,* cit., p. 469.

[45] GIULIO CAMILLO, *L'idea del theatro,* a cura di L. Bolzoni, Palermo 1991, pp. 9-34, l'opera fu stampata postuma nel 1550.

[46] Lo stesso Dalla Porta, i cui scritti non erano ignorati da Bruno, aveva studiato anche le somiglianze tra animali e volti umani (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *De humana physiognomonia,* Libri III, Vici Aequensis 1586), e la sua *Magia naturalis* (1558) avrebbe fornito al Nolano motivi d'ispirazione per la figura di Circe.

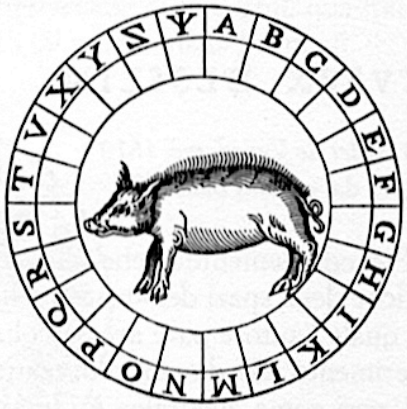
[47] Gohory conosceva bene anche gli scritti di Della Porta ed espresse duri giudizi nei confronti della *Magia naturalis.* Sull'argomento vedi G. ERNST, *I poteri delle streghe,* in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo,* cit., pp. 167-197.

facendo Bruno nella sua memoria occulta.[48] Circe resta per Bruno costante punto di riferimento in quanto simbolo della «mutazione», principio essenziale della cosmologia e dell'etica bruniana,[49] mistione di elementi contrari, di alternanze temporali e fondamento per la percezione della verità, tutte condizioni ben assimilabili anche alla natura stessa del teatro, della musica e della danza.

I motivi allegorici legati al mito di Circe vennero utilizzati nel *Balet comique de la Royne*,[50] per essere poi analizzati e spiegati nelle ultime pagine dell'edizione parigina:[51] dall'interpretazione di La Chesnay - per il quale Circe «est la circuition de l'année par la course revoluée du Soleil», motivo copernichiano che non dovrebbe essere dispiaciuto a Bruno - a quella di Monsieur Gordon, che spiega l'etimologia greca del nome Circe dal verbo «mescolare» e ricorda la discendenza di Circe dal Sole e dalla ninfa Persa, nome indicante il passare da una cosa all'altra.

Insieme alla citazione del porco (figg. 6, 7) altri motivi simbolici potrebbero essere considerati per stabilire altre relazioni tra le opere bruniane e il *Balet comique*;

(fig. 6 *Balletto di Circe,* 1582)




(fig. 7 G. Bruno, *Cantus Circaeus,* 1582)

ad esempio, il «carro della fontana»[52] (entrato in scena nella prima parte del balletto dopo la prima apparizione di Circe) costituisce un ulteriore esempio di un comune

[48] YATES, *L'arte della memoria,* cit., p. 191 ove si evidenzia come Jacques Gohory ritenesse troppo blandi Ficino e Pico nel far uso dei misteri ermetici, rinunciando così a divenire maghi taumaturghi.

[49] BRUNO, *De la causa principio e uno,* cit., Dialogo quinto, p. 225, a proposito dell'Uno immobile e immutabile come tutto, che però vive quale perenne flusso e mutazione di forme transitorie: «Per il che non vi sonerà mal ne l'orecchio la sentenza di Eraclito, che disse tutte le cose essere uno, il quale per la mutabilità ha in sé tutte le cose; e perché tutte le forme sono in esso, conseguentemente tutte le definizioni gli convegnono; e per tanto le contraddittorie enunciazioni sono vere.» Vedi anche il riferimento alla «ruota de le metamorfosi» in BRUNO, *Gli eroici furori,* cit., Dialogo terzo, p. 70.

[50] DELLABORRA, *Baldassare da Belgioioso e il «Balet comique de la Royne»* in «*Une invention moderne*», cit., pp. 37-40 e EAD. *Il Balet comique de la Royne e gli Intermedi del 1589,* cit.

[51] «*Une invention moderne*», cit., pp. 242-245.

[52] Il carro della fontana è ricondotto dalla Yates alla tradizione della *fons amoris*, con un rimando alle fontane in *Hypnerotomachia Polyphili,* vedi YATES, *The French Academies,* cit., p. 242, nota 2. Sulla fontana di Anfitrite vedi anche K. S. DE LÉON-JONES, *Giordano Bruno and*

campo di riferimenti allegorici; per esempio alla «Fontana di Amfitrite», citata nel «Decimo Concetto» del *De Umbris idearum.* Amfitrite, figlia di Oceano e di Teti, sposa di Nettuno,[53] era appunto la madre dei Tritoni e delle Ninfe Marine.[54] In Bruno Amfitrite rappresenta l'*intelletto primo* della luce, l'intelligibilità delle cose che da esso sgorgano e ad esso tendono. Quando sgorgano si moltiplicano all'infinito, quando rifluiscono tendono all'unità. Circe manipola le acque di Amfitrite per la sua opera rigeneratrice. Nel *Balet comique* il «carro della fontana», sul quale non a caso sta la Regina tra Ninfe e Tritoni, aveva un'importanza particolare, tanto che Belgioioso, nel descriverne la magnificenza, disse: «ainsi que la description la fera iuger à toute personne d'entendement, la quelle (pour cest effest) j'ay voulu particulierment inserer avec sa figure.» La fontana, di struttura piramidale,[55] era composta da cerchi (le vasche d'acqua) e da triangoli (i delfini) che sorreggevano la sfera della sommità, dalla quale sgorgava acqua profumata (l'acqua degli dei). Il percorso appariva evidente: dal molteplice (la base della fontana abitata da Ninfe e Tritoni) all'unità (la sfera divina sulla sommità) attraverso geometrie triangolari e circolari convergenti verso l'uno[56] (vedi fig. 8).

*the Kabbala. Prophets, Magicians and Rabbis,* Yale University Press, New Haven & London, pp. 164-173.

[53] Vedi anche il ruolo di Nettuno e di Protheo in CAMILLO, *L'idea del theatro,* cit., p. 77.

[54] Riguardo la ricorrenza del motivo dell'acqua e di quello dei Tritoni vedi J. ROUSSET, *L'eau et les Tritons dans les fêtes et ballet de cour,* in *Les fêtes de la Renaissance,* Paris 1957, pp. 235-245.

[55] La piramide, platonicamente intesa come forma primordiale degli elementi, era prevista sotto la quarta porta del primo grado del teatro di Camillo: «[...] sotto la quarta porta, adunque, primieramente troveremo la latitudine, o vogliamo dir la larghezza de gli enti, fatta a guisa di piramide, sopra la cui sommità immagineremo un punto indivisibile, che ci havrà a significare la divinità [...]», CAMILLO, *L'idea del theatro,* cit., pp. 60-61.

[56] Secondo l'ordine naturale descritto nel primo libro del trattato di magia *Picatrix* (*Picatrix. Ghayat al-hakim, "Il fine del saggio" dello pseudo Maslama al-Magriti,* a cura di Paolo Rossi, Milano 1999, cap. 7, pp. 56-57) dall'Uno informale deriva lo *Spiritus* (grado intermedio tra *Intellectus* e *Materia*) che discende dall'alto verso il basso; nel secondo libro (cap. 12, p. 115) si precisa che « le virtù dei corpi superiori sono forme e forze di quelle inferiori e le forme inferiori sono come la materia per le virtù di quelle superiori, sono collegate vicendevolmente per cui una attrae l'altra. E questo perché le loro materie corporee sono di un a sostanza unica, così come le loro sostanze spirituali..»; vedi anche YATES, *Giordano Bruno,* cit., p. 66-67; sull'influenza di *Picatrix* nel Rinascimento vedi GARIN, *Un manuale di magia: «Picatrix»* in *L'età nuova,* Napoli 1969, pp. 387-419 e ID. *Lo zodiaco della vita,* cit., pp. 33-60 e relativa bibliografia.

(fig. 8 *Balet comique,* «Figure de la Fontaine»)

L'acqua divina, zampillante dalla sfera, scendeva verso le Ninfe e i Tritoni rimasti direttamente a contatto con l'acqua di oceano.[57] I fili d'oro e d'argento, rappresentanti il flusso dell'acqua che congiunge cielo e mare in un percorso circolare, erano illuminati da una moltitudine di fiammelle che rendevano scintillante la fontana (come la «Luce di Amfitrite» in Bruno). Il Nolano, proprio nel 1581, descriveva la connessione tra le cose inferiori e quelle superiori, sino alla lira di Apollo, raffigurata nella stampa del *Balet comique* (penultimo emblema, fig. 15). L'armonia fra questi estremi è «l'aurea catena» dalla terra al cielo; attraverso i suoi gradi è possibile ascendere alla sfera dell'uno. L'intelletto Primo e la «Luce di Amfitrite» è la «fontana di unità» nella quale l'innumerevole si fa «uno». Sono queste, secondo Bruno, le connessioni che rafforzano la memoria. Anche ne *Lo spaccio della Bestia trionfante* (1584), il filosofo ritornava sul tema della fontana affermando: «tutta la deità si riduce a una fonte.»[58]

Non sappiamo moltissimo del primo soggiorno parigino di Giordano Bruno; nel 1581 egli ottenne una cattedra straordinaria e insegnò anche l'arte della memoria, acquistando così non solo una forte ascendenza su Enrico III (che lo volle a corte), ma anche la stima dei più illustri professori dell'Università di Parigi e di personaggi del mondo accademico, direttamente coinvolti anche nel *Balet* di Belgioioso che, proprio in quel medesimo periodo, era in fase di allestimento. La menmotecnica di Bruno, regolata da principi di combinazione (di geometrie e di lettere) e di mutazioni continue, si configurava (quasi come la coreografia geometrica di una danza dalle figure sempre variabili) attraverso procedimenti atti a sviluppare e a trasformare le immagini della memoria. Il principio di «mutazione geometrica» bruniano ricorda quello che regola le simbologie geometrizzanti nel *grand-balet* finale di Belgioioso: triangoli e quadrati contenuti gli uni negli altri,[59] figure composte da dodici ninfe marine, alle quali si aggiungevano quattro ninfe dei boschi che rompevano la figura originaria per formarne di nuove, fino a creare una «catena» composta da quattro diversi intrecci entro i quali si propaga il moto, come nella «catena aurea», sempre tesa dal cielo alla terra per collegare il macro al microcosmo, descritta nella tredicesima «intenzione» del *De umbris idearum*. Il triangolo, poi, altra figura cardine nella geometria di Bruno a partire proprio dal *Cantus circaeus,*[60] appare come struttura essenziale nel *Balet comique*. Nella

[57] CAMILLO, *L'idea del theatro,* cit., p. 74: «Ma tornando noi al convito che l'Oceano fa a' dei, dichiamo l'Oceano non esser altro che l'acqua della sapienza, che fu anchora avanti alla materia prima, che è la prima produttione, et i dei convitati non esser altro che le idee nel divino esemplar conspiranti in un medesimo spirito, percioché tutto quello che è in Dio, è esso Dio.»

[58] BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante,* a cura di M. Ciliberto, Milano 1997, p. 268.

[59] Nella pratica mnemonica (*Cantus circaeus*), le immagini «che conseguono siano già contenute nelle immagini precedenti [...]». Vedi BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit., p. 86.

[60] BRUNO, *Cantus circaeus,* a cura di V. Imbriani e C. M. Tallarigo, Napoli 1886, II, 1, p. 229: «*IV De ratione subiectorum semimathematicorum.* Illud ergo quod valent praestare Mathematicalia secundum se, est ordo solus; & hic in duobus inquiri potest (in quorum tamen uno feliciter succedit) in figuris videlicet & numeris. In figuris quidem procedendo á triangulo ad quadrangulum: á quadrangulo, ad pentagonum: hinc ad exagonum: hinc ad eptagonum, & ita deinceps in innumerum per planes figuras.» Vedi anche l'edizione italiana BRUNO, *Il canto di Circe,* a cura di N. Tirinnanzi, Milano 1977.

prima *entrée* le danzatrici formano un triangolo che genera dodici diverse figure geometriche, perfettamente visibili dal pubblico disposto in alto sui tre lati della sala:[61]

> Au premier passage de l'entree estoyent six [nymphes] de front, toutes en un rang du travers de la salle, & trois devant en un triangle bien large: duquel la Royne marquoit la premiere pointe, & trois derriere de mesme: [...]Comme elles furente arrivees aupres du Roy, continuerent tousiours la partie de ce Balet, composé de douze figures de Geometrie, toutes diverses l'une de l'autre [...][62]

Gioielli triangolari avevano le ninfe marine nei capelli. Il quadrato inscritto in un cerchio, figura frequente anche nei trattati bruniani,[63] determina varie figure coreografiche nel *ballet de cour,* secondo schemi probabilmente assai simili a quelli di Belgioioso. Mi riferisco, ad esempio, alle figure del *Ballet de Vendosme* (detto anche *Ballet d'Alcine*, 1610, per Enrico IV), che si potrebbero confrontare con alcuni disegni incisi da Bruno per i suoi sistemi di mnemotecnica, quest'ultimi a loro volta ispirati alle figure dei talismani provenienti dal *Picatrix*[64] (figg. 11-12) attraverso Cornelio Agrippa.[65] Il celebre trattato medievale di magia, come ricordava in una lettera Agrippa d'Aubigné, faceva parte dei libri segreti di Enrico III.[66] Il *Ballet de Vendosme* (che svolge tematiche simili al *Balet comique,* ma sostituendo Circe con Alcina[67]) ricorre a schemi coreografici formati da una particolare disposizione dei danzatori formanti figure ispirate ai segni di un antico alfabeto dei Druidi[68] (figg. 10-13) i cui effetti sarebbero stati garantiti dalla particolare composizione delle lettere in diverse combinazioni geometriche. Il procedimento ricorda quelli bruniani fondati sulla combinazione di suoni e simboli: di *figurae*, cioè geometrie tracciate dal Sapiente, e di *characteres,* cioè lettere di un alfabeto magico composto da disegni astratti di tipo a-

[61] BRUNO, *De la causa, principio e uno,* cit., Dialogo quinto, pp. 235-236: «Oltre, se ti piace comparare le specie finite al triangolo, perché dal primo finito e primo terminato tutte le cose finite se intendono, per certa analogia, partecipare la finitudine e la terminazione (come in tutti geni li predicati analoghi tutti prendeno il grado ed ordine dal primo e massimo di quel geno), per tanto che il triangolo è la prima figura, la quale non si può risolvere in altra specie di figura più semplice (come, per il contrario, il quadrangolo se risolve in triangoli), e però è primo fondamento di ogni cosa terminata e figurata; [...]».

[62] *Balet comique de la Royne1582,* cit., p. 22b.

[63] Sul significato delle figure geometriche e delle simbologie dell'iconografia bruniana e sulla predilezione di Bruno verso l'uso delle figure quadrate (*memoriae familiarissima*) vedi il commento di M. Gabriele in BRUNO, *Corpus iconographicum*, cit., p. 147.

[64] *Picatrix*, cit., pp. 9-21.

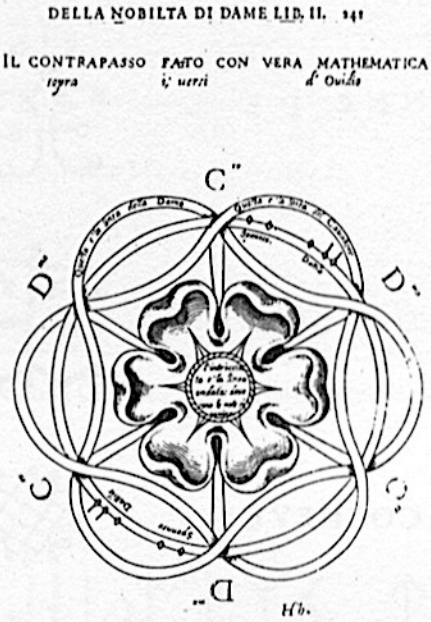
[65] Riguardo l'influenza di *Picatrix* in Agrippa e nel pensiero rinascimentale vedi V. PERRONE COMPAGNI, *Picatrix latinus. Concezioni filosofico-religiose e prassi magica,* in «Medioevo», I, 1975, pp. 237-337.

[66] AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *Oeuvres complètes,* a cura di E. Réaume e F. de Caussade, Paris 1873, I, p. 435; YATES, *Giordano Bruno,* cit., pp. 65-66.

[67] Per la descrizione del *Balet de Vendosme* e il ruolo delle allegorie vedi MCGOWAN, *L'art du ballet de cour,* cit., pp. 72-77.

[68] Sulla corrispondenza tra le figure geometriche dei balletti del primo Seicento e un antico alfabeto dei Druidi, vedi anche YATES, *The French Academies,* cit., p. 249, nota 3.

strale.[69] Margaret M. McGowan, non avendo individuato le fonti dalle quali l'autore del *Ballet d'Alcine* avrebbe tratto tali figurazioni, ipotizza che le dodici figure ispirate ai Druidi fossero state inventate.[70] Tali figurazioni coreografiche, riprodotte nel libretto del *Ballet,*[71] sono piuttosto originali e generalmente non compaiono, in quella particolare forma grafica, nella trattatistica dedicata alla danza (attenta piuttosto a illustrare passi e figure di singoli danzatori); si veda, ad esempio, nella *Nobiltà di Dame* di Caroso,[72] come è realizzata la stampa del famoso «contrapasso fatto con vera mathematica *sopra i versi d' Ovidio*» (vedi fig. 9).




(fig. 9 F. Caroso, *Nobiltà di Dame,* 1600)

[69] BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit. pp. 179-181. La potenza di tali segni è, per Bruno, strettamente correlata alle modalità di inciderli su particolari superfici.

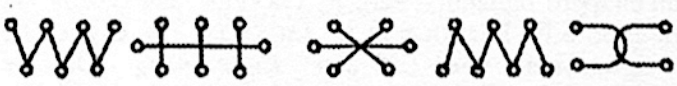
[70] MCGOWAN, *L'art du ballet de cour,* cit., p. 77 nota 33: «Notre première impression était que l'auteur avait inventé ces figures: évoquer les druides donnerait un air de mystère e d'ancienneté, une autorité plus grande à la danse et à son application morale. Cependant l'intérêt des Français pour leur origines gauloises, pour les druides et pur les bardes, était considérable à l'époque, comme témoignent les nombreux livres qui leur furent consacrés, des *Illustrations des Gaules* (1512) de Lemaire de Belges à l'*Etat des Gaulois* (Lyon 1610) d'Aymar du Perier. [...]».Sull'alfabeto oghamico vedi R. GRAVES, *The White Goldess,* seconda ed. ampliata, New York 1966 e N. PENNICK & N. JACKSON, *The Celtic Oracle,* London 1991. Sulla scrittura oghamica vedi i siti *Everything Ogham on the web* www.egt.ie/standards/og/ogmharc.html, *Photos of Ogham stones with transliterations of the inscriptions* (titus.uni-frankfurt.de/ogam/ogsing.htm). L'interesse per le scritture oghamiche e runiche risiede anche nel fatto che i segni dei loro alfabeti erano utilizzati per creare talismani.

[71] *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendsome dansé le douzième en la ville de Paris dans la grande salle de la Maison Royalle du Louvre* [...] *Le dix sept, et dix huitiesme jour de Janvier 1610: A Paris, chez de Herqueville,* [...] *Avec privilège du Roy.* Vedi MCGOWAN, *L'art du ballet de cour,* cit., p. 69.

[72] *Nobiltà di Dame del S.r Fabritio Caroso da Sermoneta, Libro altra volta, chiamato Il Ballarino,* [...] *in Venetia, Presso il Muschio, MDC,* pp. 240-243.

I disegni degli schemi coreografici[73] (vedi fig. 10) del *Ballet de Vendosme* sembrano piuttosto ricombinare, almeno dal punto di vista iconografico, quelli dei talismani riportati in vari trattati di magia:[74]

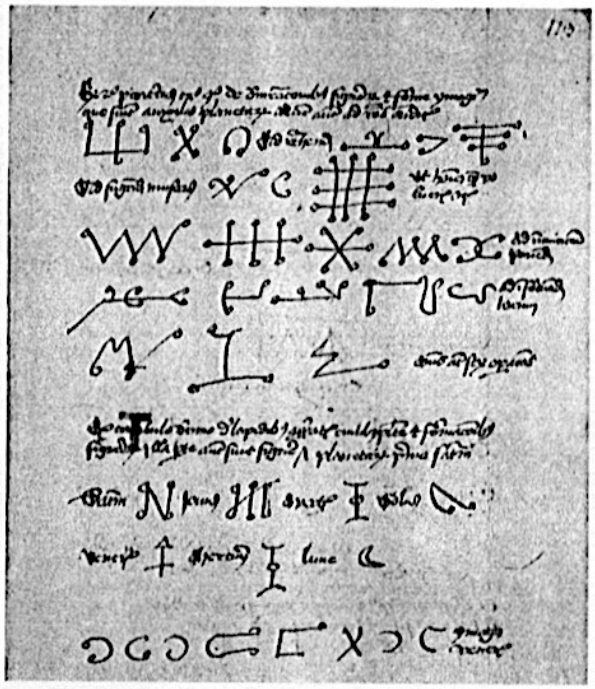
(fig. 10 *Ballet de Vendosme* Coreografie per il "Grand Ballet")



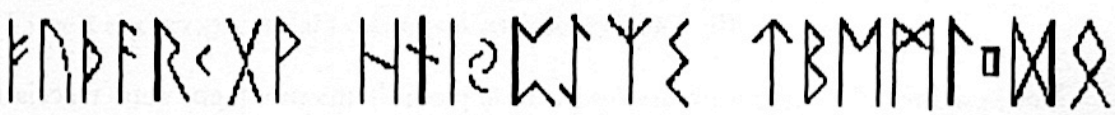
(fig. 11 *Picatrix,* segni di talismani)

[73] Ciascuna figura ha una precisa denominazione: «Ambitieux désir; Vertueux dessein; Renom immortel; Grandeur de courage; Peine agréable; Constance éprouvée; Vérité cogneue; Heureux destin; Aimé de tous; Couronné de gloire; Pouvoir suprème.»

[74] Le immagini relative a Picatrix, qui riprodotte sono tratte da *Picatrix,* a cura di P. Rossi, cit.



(fig. 12 segni di talismani, Vienna Österreichische Nationalbibliothek, Ms 3317, Fol. 113)

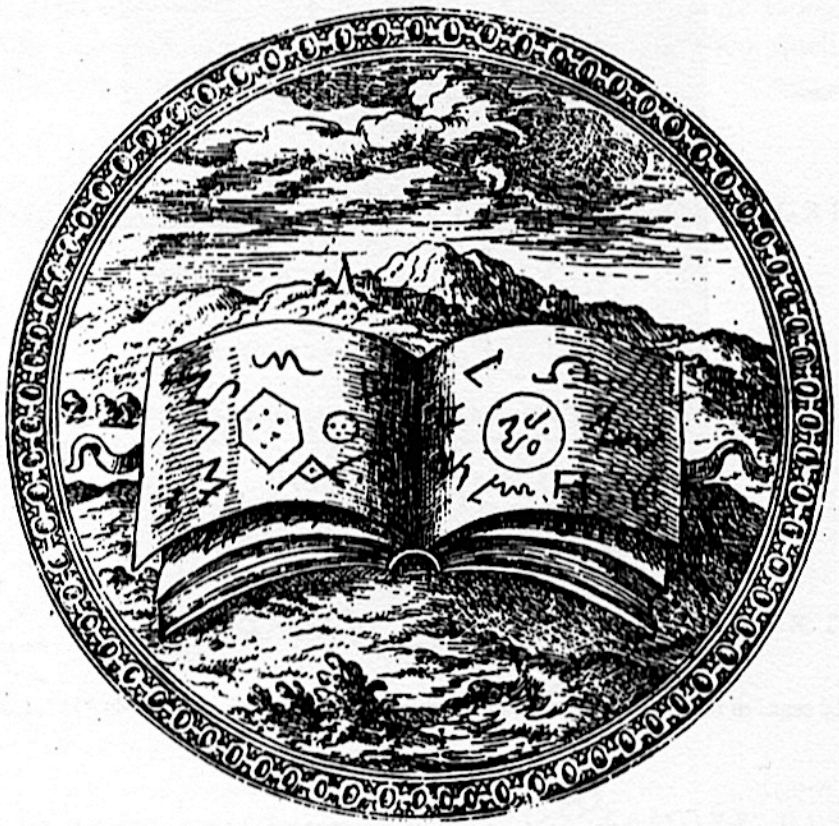


(fig. 13 alfabeto runico)

Segni simili compaiono anche nell'ultimo degli emblemi[75] riprodotti nella stampa del *Balet comique*, (fig. 14) il Libro con il motto «fatorum arcana resignat»[76] e donato da M.lle de Sainte Meme, cioè colei che nel balletto giocava il ruolo di Circe, al cardinale di Bourbon.

[75] I precedenti raffigurano il delfino, la Sirena con specchio magico, Nettuno, Arione, il cavallo marino, la balena, un mostro marino, il Tritone, un ramo di corallo, l'ostrica, il pesce spada, il gambero, il gufo, il capriolo, il cervo, il cinghiale, Apollo e infine il libro. Sull'immagine del porco (raffigurato però come cinghiale) nella ruota mnemonica del *Cantus circaeus* e sulle fonti relative alle simbologie delle figure di animali, vedi le annotazioni di Gabriele in BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit., p. 110.

[76] Nel *Ballet de Vensdome* apparve, all'inizio della rappresentazione e davanti al palazzo incantato di Alcina, una piramide con una iscrizione profetica annunciante la vittoria del Re sugli incantesimi di Alcina, MCGOWAN, *L'art du ballet de cour,* cit., p. 73.



(fig. 14 *Balet comique, Le livre)*

Nelle pagine del grande libro aperto posto ai piedi di una montagna sono tracciati i simboli magici di una scrittura di tipo ermetico-cabbalistica che pare ispirarsi ai sigilli, ai caratteri e alle lettere dei talismani astrologici.[77]

Anche la Circe di Bruno, per operare il grande incantesimo, si avvale delle «lettere sacre degli Dei», sciogliendo caratteri magici nell'aria per la traccia del grande sigillo - come movimenti di una danza rituale - mentre il suo assistente sfoglia il libro contenente potenti segni e figure geometriche di una scrittura misteriosa («potentissime notae»), necessaria per rendere efficaci gli incantesimi; così nel *Ballet de Vensdome* si dovevano disporre i segni di un misterioso alfabeto secondo particolari geometrie per rendere efficaci gli effetti delle figurazioni (*imagines agentes*). Anche il *Balet comique* non pare solo un'allegoria, ma assume le valenze di un'invocazione riflessa nelle «mescolanze» geometriche di «più persone danzanti sopra una diversa armonia di vari strumenti», così come scriveva Belgioioso: geometria inventiva, opera sottile, ricca e dotta, recitano anche i poemi in onore del coreografo. Nell'allegoria di Circe, Monsieur Gordon aveva ricordato invece come l'esercizio e l'occupazione della

[77] Vedi PAPUS (G. ENCAUSSE), *Traité méthodique de Magie pratique,* Paris 1973, pp.282-325. Sui sigilli magico-astrali che anche Bruno realizzerà con linee e punti (*Articuli centum et sexaginta*, Praga 1588) ispirandosi al *De occulta philosophia* di Agrippa (vd. ed. PERRONE-COMPAGNI, Leiden-New York-Köln 1992) e a *Picatrix* vedi BRUNO, *Corpus iconographicum,* cit., pp 424-429.

Maga fosse quello di «cantare» e di «fare opere immortali» nell'ordine geometrico della danza, così come la Circe bruniana operava una riforma della natura risolvendo l'asimmetria di strutture corporee e di comportamenti etici: «niente appare per quel che è, niente è quel che appare», invocava Circe rivolta al sole.

La figura della Maga resta una costante nel pensiero di Giordano Bruno. Nella sua *peregrinatio* europea, dalla Campania all'Inghilterra, alla Germania, il filosofo passò attraverso il Circeo. Un percorso che, nella prima tappa parigina, gli offrì probabilmente la visione di Circe tra le geometrie di Belgioioso e le armonie di Lambert di Beaulieu e dello stesso Baltazarini. Pochi anni più tardi il filosofo concluse il quinto dialogo de *Gli eroici furori* (1585) proprio con la rievocazione degli incantesimi di Circe su nove principi: la Maga toglie loro la vista per restituirla solo con l'aiuto di «alte potenze» (anche nel *Balet comique* il potere di Circe diviene positivo solo quando viene assunto dall'alta potenza del sovrano). I nove principi, ritrovata la nuova luce, in «ordine di ruota» cantano ognuno una sestina su uno strumento: citara, mandola,[78] lira, viola, timpano d'Ispagna, arpa d'Ibernia, viola ad arco, rebecchina.[79] Poi, tutti insieme danzano e intonano la «Canzone degli illuminati»:[80]

> Dopo che ciascuno in questa forma singolarmente sonando il suo instrumento, ebbe cantata la sua sestina, tutti insieme ballando in ruota e sonando in loda de l'unica ninfa con un soavissimo concento, cantarono una canzone [...][81]

Anche Bruno celebra l'epilogo degli incanti di Circe con canti e balli.[82] A quattro anni di distanza dall'esperienza del *Balet comique de la Royne* ideato da Belgioioso, Circe è ancora circondata da poesia, musica e danza.

[78] Strumento simile al liuto a quattro corde.

[79] La chitarra piccola di Arlecchino diffusa in area napoletana.

[80] BRUNO, *Gli eroici furori,* cit., Dialogo quinto, p. 225. Nella terza quartina della canzone si fa cenno anche al Coro dei pianeti: «Ilai, disse il dio de l'acque, in tuo potere/Il fiammeggiante ciel, dov'è l'ardente/Zona, in cui l'eminente/Coro de' tuoi pianeti puoi vedere.»

[81] *Ibidem.*

[82] È interessante notare come, proprio nel periodo in cui assai vive erano le discussioni intorno a monodia, canto orfico e polifonia, Bruno, nel 1584, avesse voluto specificare «ne delettamo nella voce, non in una singulare, ma in una complicante che resulta da l'armonia di molte. Ne delettamo in uno sensibile, ma massime in quello che comprende in sé tutti sensibili: in uno cognoscibile, che comprenda ogni cognoscibile; in uno apprensibile, che abbraccia tutto che si può comprendere; in uno ente che complette tutto: massime in quello che è il tutto stesso.» BRUNO, *De la causa, principio e uno,* cit., Dialogo quinto, p. 244.

(fig. 15 *Balet comique, Apollo con la lira)*

CONCERTO IN CONCLUSIONE DELLA GIORNATA DI STUDIO

## *Giovanni Bardi, gli Intermedi del 1589 e il neoplatonismo a Firenze nel secondo Cinquecento*

TEATRO METASTASIO, PRATO (27 maggio 2000)

### *Musiche intorno la 'Camerata' del Conte di Vernio*

| | |
|---|---|
| GIROLAMO FRESCOBALDI<br>(Ferrara 1583 - Roma 1643) | *Canzon a canto e basso*<br>(da *Canzoni da sonare*...Libro Primo, 1634) |
| CLAUDIO MONTEVERDI<br>(Cremona 1567 – Venezia 1643) | *Zefiro Torna*<br>Poesia di Francesco Petrarca<br>(da *Il Sesto Libro dei Madrigali a 5 voci,* 1614) |
| VINCENZO CALESTANI<br>(Lucca 1589 - ? ca. 1617) | - *Volgi i dolci tuoi bei lumi*<br>- *Damigella tutta bella*<br>(da *Madrigali e Arie* ... 1617, a voce sola) |
| JOHANNES H. KAPSBERGER<br>(Venezia ca. 1580 – Roma 1651) | *Toccata (per tiorba e continuo)*<br>(da *Libro IV d'intavolatura di chitarrone,* 1640) |
| ANTONIO BRUNELLI<br>(S. Croce sull'Arno 1577 – Pisa 1630) | *Godi felice Alfea (a due voci)*<br>(in *Madrigali e arie* di Vincenzo Calestani) |
| ORAZIO VECCHI<br>(Modena 1550 – ivi 1605) | *Il bianco e dolce cigno*<br>(da *Madrigali a 5 voci Libro I,* 1589) |
| GIROLAMO FRESCOBALDI | *Canzon a canto solo detta La Bernardina*<br>(da *Primo Libro delle Canzoni...Per sonare con ogni sorta di strumenti,* 1628) |
| GIOVAN BATTISTA RICCIO<br>( secc. XVI – XVII, Venezia) | *Canzon a canto e basso La Savoldi*<br>(da *Il III libro delle divine lodi musicali,* 1620) |
| SEVERO BONINI<br>( Firenze 1582 – ivi 1663) | *Lamento di Arianna, cavato dalla tragedia del Signor Ottavio Rinuccini... posto in musica in stile recitativo, 1613* |
| VINCENZO CALESTANI | *Scherzo alla turchesca sopra il tamburo*<br>a due voci (da *Madrigali e arie,* 1617) |
| SETTIMIA CACCINI<br>(Firenze 1591 – ivi dopo 1640) | *Due luci ridenti (a voce sola)*<br>(dal ms. Q49 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna) |
| CLAUDIO MONTEVERDI | *Ecco mormorar l'onde*<br>Poesia di Torquato Tasso<br>(da *Il Secondo Libro de Madrigali a 5 voci,* 1590) |

### ENSEMBLE 'GIOVANNI BARDI'

| | |
|---|---|
| CLAUDIA VON HASSLINGER | *mezzo soprano* |
| LEONARDO DE LISI | *tenore* |
| SANTINA TOMASELLO | *soprano I* |
| ESTER CASTRIOTA | *soprano II* |
| COSTANZA REDINI | *contralto* |
| MARCO PERRELLA | *basso* |
| ANDREA PERUGI | *clavicembalo e concertazione* |
| DAVID BELLUGI | *flauti* |
| FRANCESCO ROMANO | *tiorba* |
| PAOLO BIORDI | *viola da gamba* |

Il concerto che ha concluso la giornata di studio a Montepiano, ha offerto un ampio panorama della realtà musicale, tra polifonia e monodia, entro la quale operò la 'Camerata dei Bardi'. Il programma è stato concepito come un ideale percorso attraverso le composizioni di autori che svilupparono – pur con i tratti stilistici loro propri e con risultati spesso assai diversificati – l'esperienza nata dal dibattito promosso dal Conte di Vernio intorno al rapporto tra poesia e musica e intonazione a una o più voci.

La scelta delle composizioni vocali ha voluto mettere a confronto alcuni tra i più significativi brani polifonici del repertorio madrigalistico con esempi di quella monodia che, da Caccini e dalla 'scuola' fiorentina, confluì anche nell'esperienza monteverdiana. Dai madrigali a cinque voci del Cremonese (*Zefiro torna*, già musicato a quattro voci anche da Luca Marenzio nel 1585 e *Ecco mormorar l'onde*) e di Orazio Vecchi (*Il bianco e dolce cigno*), alle arie e alle monodie di autori toscani meno noti, ma altrettanto rappresentativi della realtà artistica gravitante intorno la corte medicea: Vincenzo Calestani, Antonio Brunelli, Settimia Caccini, figlia di Giulio, cantante, compositrice, qui ricordata con una delle sue poche composizioni rimaste e conservate in un manoscritto miscellaneo del Civico Museo Bibliografico di Bologna.

Uno stretto legame univa a Caccini anche il monaco vallombrosano Severo Bonini; quando quest'ultimo si trasferì nel monastero fiorentino di Santa Trinita, divenne infatti allievo di Giulio e, successivamente anche membro dell'Accademia degli Elevati con la pubblicazione della raccolta di *Madrigali e Canzonette spirituali* (1607). Fervente ammiratore del suo Maestro, Bonini adottò lo stile monodico per uno dei suoi lavori di maggior impegno: *Il lamento di Arianna* (1613) sul medesimo testo di Ottavio Rinuccini, già sfruttato e reso celebre da Claudio Monteverdi per la sua *Arianna* del 1608. Se quest'ultimo impiegò i versi di Rinuccini per costruire una vera e propria opera, il monaco vallombrosano si limitò a scegliere alcuni passi della tragedia per comporre una «azione scenica» nella quale la psicologia dei protagonisti emerge con forza grazie ad un efficace uso di tecniche compositive direttamente riconducibili agli insegnamenti cacciniani e alle discussioni della Camerata dei Bardi. I tre brani strumentali che hanno completato il programma sono stati inseriti al fine di offrire un ulteriore esempio del complesso e articolato rapporto tra vocalità e ricerca di un linguaggio puramente musicale che caratterizzò la prassi compositiva tra i secoli XVI e XVII.

Dall'interazione tra polifonia, monodia e musica strumentale (presentate in concerto nella loro autonoma specificità) si svilupparono dunque originali e preziose esperienze che confluirono nel nascente teatro per musica trovandovi una collocazione ideale.

ALESSANDRO MAGINI