

LE MUSICHE PER « IL BALLO DI DONNE TURCHE »
DI MARCO DA GAGLIANO

Risalendo la cronistoria delle feste e degli spettacoli alla corte medicea nei primi due decenni del Seicento, apprendiamo dal Solerti¹ preziose informazioni sulla produzione quanto mai cospicua dei compositori al servizio del Granduca e sul carattere del tutto occasionale delle loro musiche, composte per lo più su ordinazione e di cui soltanto una esigua parte ebbe il privilegio di essere data alla stampa e di conservarsi perciò sino ad oggi.

Fra le figure di primo piano spicca quella di Marco da Gagliano, maestro di cappella in S. Maria del Fiore, polifonista insigne, autore di madrigali monodici e di musiche per i balli, le mascherate e i vari trattenimenti danzati che allietarono gli svaghi della corte durante il carnevale, in collaborazione con Jacopo Peri, famoso nello stile recitativo e con Francesca Caccini, compositrice di arie 'in ottave', spesso da lei stessa cantate.

Fra tale scelta nella produzione del Gagliano merita esaminare la rara stampa della Biblioteca Nazionale di Firenze², riguardante le didascalie e il testo del *Ballo di Donne Turche insieme con i loro Consorti di Schiavi fatti liberi. Danzato nel Real Palazzo de' Pitti davanti alle Serenissime Altezze di Toscana, il Carneval dell'Anno 1614. Invenzione e parole del M. Ill. S. Alessandro Ginori*, Firenze 1614, nella Stamperia di Cosimo Giunti. Dalle notizie desunte dal Diario di Cesare Tinghi, pubblicate dal Solerti³ nel suo volume oggi quanto mai

¹ A. SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905, Bemporad.

² Segnatura M.75.9; M.123.14. Cfr. B. BECHERINI, *Dalla Frottola al Madrigale cinquecentesco (Francesco Corteccia - Marco da Gagliano)*, in « Musicisti Toscani », Siena 1955, Accademia Musicale Chigiana [Numero unico, XII], pp. 18-19.

³ A. SOLERTI, *Op. cit.*, pp. 93-97 e 367-374.

prezioso, e che meritano perciò di essere qui interamente riportate, apprendiamo che l'esecuzione avvenne, invece, l'anno appresso,

adì 26 febbraio del 1615, giovedì grasso [...] volendo S. A. dare a pieno sodisfattione alle Altezze Ser.me, avendo ragunato tutte le donne et tutti i gentiluomini; ciascheduno nella medesima sala, stettero a vedere il balletto fatto da sedici gentilomini fiorentini con bellissima invenzione.

Come si vedrà più avanti il balletto fu danzato interamente da soli uomini, di cui otto vestiti da donne in abito alla turchesca. Fece le parole il « sign.r Alessandro Ginori »; compose le musiche « messer Marco da Galliano, maestro di cappella ». Queste si trovano pubblicate nelle sue *Musiche a una due e tre voci* (Venezia, 1615, Ricciardo Amadino) di cui si conserva copia nella Biblioteca del Conservatorio di Musica Cherubini in Firenze (B. 3787)⁴. Dalle didascalie che accompagnano a parte il testo del libretto e quello delle musiche e dalle stesse notizie tratte dal diario del Tinghi è possibile ricostruire l'intero spettacolo, là dove poesia, musica e danza mirano all'unità espressiva delle arti. Infatti brani vocali, sia in stile madrigalesco che in quello recitativo su basso continuo, e balli strumentali concorrono insieme all'azione coreografica, danzata e mimata con gesti e pomposamente adobbata con costumi sfarzosi e apparati scenici.

Venendo ora alla descrizione del balletto, secondo il testo che risulta nel libretto, nel diario del Tinghi e nella stampa musicale, ecco

comparire un ricco vascello alla riva d'Arno, nello sbarco che da esso fanno, furno sei turchi et dieci [sic] donne turche, adorne di abiti alla turchesca et molte gioie. Alla armonia di diversi strumenti or da l'una et or da l'altra cantarono e'seguenti versi et molti altri appresso.

Breve prologo iniziale con il dialogo in stile recitativo fra uno dei turchi e due altre donne nell'ansiosa attesa di riveder gli sposi amati schiavi del gran Cosimo, al quale implorare la grazia di farli liberi.

Si dà seguito alla vicenda sulle didascalie annotate in margine all'edizione del 1615, assai significative riguardo una azione scenica danzata al canto di una « canzona ». Infatti,

scesi tutti i Personaggi sopra della Bellissima Scena rappresentante il

⁴ Cfr. E. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, Berlin 1892 (Hildesheim 1962²), I, p. 263.

Porto d'Arno, e la Città di Firenze, fu cantata dalli sei Turchi la seguente Canzone, al cui tempo con passi al canto concordi, e con gesti lamentevoli scesero tutti nel Teatro.

L'intero gruppo intona detto brano polifonico a cinque voci (S. I e II, Ct., T., B.) in forma strofica ripetuto sulle due stanze « Chi provò d'amor le gioie » e « Cor sí crudo oggi non spiri »; le parole sono una implorazione alla pietà regale e sono espresse nella sobria stesura armonico-verticale delle parti vocali, con una breve coda strumentale a ritornello e chiusa [cfr. pag. 27]. Infatti « pervenute al cospetto di loro A. S., una delle donne fattasi avanti cantò le seguenti ottave ». Quattro in tutto nel libretto e di due delle quali soltanto il testo è riportato nella stampa musicale con i seguenti *incipit*: « Tra le piú meste e sconsolate genti » e « Sovrano eroe, ch'a piú superbi regi ». Son due brani cantati da un soprano in stile recitativo su basso continuo, con inflessioni melodiche e lievi tocchi di cromatismo, piú volte ripetuti là dove le parole di supplica alla clemenza dei « Toscani Regi » maggiormente lo richieda. Poi « fattasi avanti un'altra donna insieme con quella che aveva cantato » intonano il madrigale per due voci di soprano « Povere d'ogni ben, ricche di duolo, misere sventurate ». Dato il carattere strofico del pezzo, le altre tre stanze sono riprese sulla stessa musica, mentre dal fondo della scena, un gruppo di danzatrici, fattesi avanti in primo piano sul proscenio, eseguono un ballo mimato da gesti espressivi. Infatti, così annota nei suoi minimi particolari coreografici la didascalia:

Qui li sei turchi e le due donne che hanno cantato si ritirino verso la scena cantando il rimanente della canzone nello scendere nel teatro incominciata, al cui tempo altre donne fatto un ballo basso, con gesti denotanti un estremo dolore, si fermino nel teatro quattro per banda, aspettando la grazia addimandata.

Detto madrigale mostra una condotta per terze o con brevi imitazioni melodiche delle due voci, nella ricerca espressiva degli « affetti » delle parole, con mesti accenti sillabici o con sincopi, come si osserva nel verso di chiusa « Catena sien che non gli sciolga mai ». La didascalia al libretto e alla musica così continua:



Finito il ballo mesto, escano sopra la scena otto turchi ballando al suono della seguente Sinfonia, e quindi scenderono nel Teatro dimostrando una somma allegrezza.

Detto brano strumentale a due parti più il basso da suonarsi con gli archi, oltre ai raddoppi con strumenti a pizzico o a fiato, mostra tutte le caratteristiche delle auliche danze rinascimentali, ben ritmate in quattro e dall'incedere maestoso, con una seconda parte su movimento più rapido e festoso di ballo in tre, ma da battersi in uno. Nella descrizione lasciataci dal Tinghi apprendiamo, infatti, che la coreografia del balletto fu composta da Santino Comesari, ballerino di Firenze, « meravigliosa, perché con medesimo suono ballarono quattro sorte di balli, cioè calata, corrente, canari e galliarde ». Probabilmente va attribuita alla gagliarda la detta sinfonia e al canario la sua seconda parte, il cui medesimo movimento vivace verrà ripreso, come vedremo, più avanti [cfr. pag. 28].

Dopo aver alquanto ballato il gruppo degli schiavi turchi in allegrezza, ecco farsi avanti uno di loro e cantare i versi che così principiano: « Di infinita e magnanima pietade ». Così encomiastiche parole del testo esprimono la gratitudine per la libertà ottenuta per l'intercessione delle amate spose. Il tono solenne del canto è invece sullo schema oramai entrato in uso nello stile recitativo dei fiorentini, con sillabazioni, inflessioni vocali e brevi fioriture nelle cadenze e un ampio vocalizzo alla fine, sull'invito « Venite omai, venite a' balli e a' canti ».

E infatti « gli otto turchi andarono ballando accanto alle loro mogli e fattosi accolienze, incominciarono il ballo grande tutti insieme », la cui musica si riferisce, nella partitura a stampa, alla sola ri-

presa della seconda parte in rapido movimento ternario della Sinfonia. Probabilmente si ballò anche l'intero pezzo, oppure qualche altro brano strumentale in più, liberamente aggiunto come la calata e la corrente. Indi

alla fine si cantò la seguente canzone, mentre li otto Turchi e le otto Turche, pur ballando si andarono ritirando fuori del Teatro, sendo seguitati ancora dalli Personaggi che cantavano, a tale che in un medesimo tempo furono finite le Musiche e il Ballo.

Il ritornello di detta canzone in lode alla bella stagione fiorentina e al suo dolce fiume, così principia: « O felici, o fortunate rive ognor ridenti e liete », e si ripete alternandosi ad altre quattro stanze in omaggio alla bontà regale. Detto ritornello in quattro ha le cinque voci disposte come nel pezzo iniziale dello spettacolo e conserva la stessa struttura musicale omofona e vocalmente sillabata; le altre stanze sono affidate invece al solo canto di due parti di soprano, disposte per terze sul basso continuo, il che implica una sua realizzazione strumentale, in considerazione anche dell'avvenuto cambiamento del tempo in tre quarti, accentuandosi così il carattere a ballo della chiusa.

* * *

La concomitanza fra musica e azione scenica risulta affermata dal Gagliano nella prefazione⁵ alla sua *Dafne*, rappresentata a Mantova nel 1608. Dopo aver descritto le origini delle rappresentazioni in musica, realizzate con pieno successo da Rinuccini, Corsi, Caccini e Peri, egli considera il melodramma

uno spettacolo veramente da principi e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione della favola, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano.

⁵ Apud A. SOLERTI, *Le origini del Melodramma*, Torino 1903, Bocca, pp. 81-84.

Ecco così proclamato l'ideale di una estetica che in seguito ebbe a ricorrere più volte nella storia del teatro musicale. Fanno testo alcuni avvertimenti, « molti de' quali generalmente si ricercano e potranno per avventura servire in qual si voglia altra rappresentazione ». Infatti, riguardo la musica, le didascalie raccomandano le stesse norme valide per le successive opere del Gagliano e anche in questo suo ballo di *Donne Turche*, nel non usare

troppa né poca armonia nell'accompagnamento degli strumenti, sì che il canto sia retto senza impedire l'intendimento delle parole; si suoni, inoltre, senza adornamenti, né si ripercuota la consonanza cantata.

L'ammirazione del nostro musicista per « l'artifiziosa maniera di recitar cantando » del Peri nella sua *Euridice*, risulta qui ampiamente riaffermata, in lode a « si fatta grazia e modo che imprime in altrui l'affetto delle parole, di cui è forza piangere o rallegrarsi, secondo il volere del compositore ».

Dall'esame della *Dafne* possiamo desumere una maggior espansione lirica nella recitazione cantata del Gagliano rispetto a quella del Peri, pur rimanendo nell'ambito di una convenzione stilistica già precedentemente instaurata, senza però incorrere in eccessivi vocalismi virtuosistici, né, strano a dirsi, valersi di quei peculiari intervalli cromatici di mezzo tono, modulanti sopra o sotto l'inflessione melodica del canto, che tanto si riflettono nello stile arioso del Monteverdi. Da Gagliano sembra fare a meno di siffatti moti ed accorgimenti espressivi, mirando piuttosto ad un modo di cantare liricamente più spiegato, come si osserva appunto nella sua *Dafne*.

Anche la stesura stessa del suo recitativo e il modo di realizzarlo nelle cadenze propone formule espressive che a metà del secolo faranno parte di schemi convenzionali imitati dallo stesso Carissimi. È nota l'influenza esercitata dalla musica religiosa del Monteverdi su questo insigne musicista romano, ma a questo riguardo non certo quella profana del fiorentino Da Gagliano. Vorrei porre in rilievo alcuni procedimenti per terze fra le due voci di soprano che si riscontrano nel canto delle Ninfe in *Dafne*: « Piangete », « Lagrime per pietate un gentil cor » e così pure nel finale del ballo di *Donne Turche*: « Qui bellezza e leggiadria », condotta vocale alla quale lo stile del Carissimi non sembra essere alieno, poiché la ritroviamo sovente nei

suoi brani di espressiva coralità religiosa, anche se stesi con rudimentale semplicità polifonica. Non dobbiamo dimenticare l'uso frequente dell'appoggiatura e anticipazione del canto, quando la melodia nella cadenza preannuncia una delle note dell'accordo successivo di risoluzione. Siffatto procedimento armonico, quale anticipazione della melodia del canto, appare facilmente riconoscibile in Marco da Gagliano e sarà ripresa dai musicisti della scuola romana dal Marazzoli al Carissimi.

Vediamo ora, dopo la musica, anche gli altri avvertimenti del Gagliano riguardanti la leggiadria del ballo e della mimica, sí che « ogni gesto e ogni passo caschi su la misura del suono e del canto » e che « siano eseguiti secondo che ricerca il soggetto ». L'esperienza di siffatti accorgimenti, che del resto abbondano nelle didascalie della *Dafne* e del ballo di *Donne Turche*, risale alle dichiarazioni estetiche redatte in precedenza su l'unità delle arti nella tragedia greca, già espresse e praticate nella seconda metà del Cinquecento, ancor prima degli eruditi conversari della Camerata de' Bardi e in uso nelle rappresentazioni degli « intermedii » rinascimentali. Basti scorrere le annotazioni di regia teatrale che accompagnano il testo della tragedia *L'Alidoro*⁶, data in Reggio nel 1568, per sincerarsi che gli avvertimenti del Gagliano non sono una novità. Già allora « il concerto degli istrumenti era posto in parte lontana e ascosa » e nel cantare

accompagnavansi sempre il volto, gli occhi, i gesti et i movimenti alla varietà de' concetti cosí gentilmente ch'innamorava, et volgeva gli animi di ciascuno a temere, a sperare, a rallegrarsi et attristarsi, come piú le piaceva.

La magnificenza e la sfarzo delle scene e dei costumi non era certo trascurata e dove « con nuovo artificio » gli attori « uscivano da luoghi non usati, sorgendo dal terreno, mostrandosi in aria et calando dal cielo ». Si direbbe la descrizione teatrale di un'opera in musica barocca.

In quanto ai costumi del ballo del Gagliano rimane ancora da dire su gli esecutori, in tutto dodici uomini, appartenenti alle mi-

⁶ G. CROCIANI, *L'Alidoro o dei primordi del Melodramma*, Bologna 1938, Tipogr. L. Parma, pp. 37, 53-54.

14
Seefi che furea il Portonaggi sopra della Belliſſima Scona rapprefentante il Porto d'Arno, e la Città di Firenze, fu cantata dalli ſei Turchi la ſeguente Canzone, al cui tempo con paſſi al canto concordi, e con geli lamentevoli ſcetero tutti nel 1. atto.



Cor ſi crudo oggi non ſpiri
Non ſi troui alma ſi ſiera
Ch'aſi giuſta humil prieghiera
Non ſoſpiri
Di pietà, ch'è troppo errore
Negar vita a chi ſi muore.



Vno dell'i Turchi Canò il seguenti versi.



Musiche De Marco da Gagliano; F a

MARCO DA GAGLIANO, *Ballo di Donne Turche*. Ballo strumentale « Canario » e brano in stile recitativo

glieri famiglie fiorentine dei Guicciardini, Ricasoli, Martelli, Strozzi, Buontalenti, Del Nero, Rinuccini, Ginori. Otto di questi signori del balletto erano in abito di donne vestite alla turchesca:

scapilliate in testa, berettone di raso turchino con molte gioie e perle et con piumagi d'aironi; camice con maniche larghe come cotte fino a mezza gamba e sopravesta di raso turchino, guarnite di passamani et abotonature d'oro alla turchesca; calzette iscarнатine con legaccia con oro et maschera al viso di donna giovane.

Gli otto uomini erano vestiti invece nella seguente maniera:

turbanti in capo bianchi con berrettino rosso con gioie e piumaggio d'uccello; veste a uso di robette per fino sotto al ginocchio, di telette di seta turchina et oro a liste per guarnizioni e abotonature; calzette bianche e legaccio pure con oro.

I disegni delle maschere furon fatti da Jacopo Ligozi.

Il balletto di corte in Italia, creato alle sue origini sin dal XIV-XV secolo da antichi nostri maestri di danza, quale divertimento aulico nelle principali città della penisola retta a principesca signoria, ebbe a svilupparsi in seguito e inserirsi nelle feste e negli spettacoli rinascimentali per assumere un suo particolare aspetto coreografico con gli « intermedi » musicali del Cinquecento.

Il diario del Tinghi ne annota un buon numero ogni anno, come svago e passatempo serale a Palazzo Pitti; e per solito andavano sotto l'indicazione generica di « nuovo ballo delle dame dell'Arciduchessa » e di « balletto di gentiluomini fiorentini », la cui coreografia era frutto del ballerino di corte, come si è detto, Santino, ma più spesso l'invenzione apparteneva a messer Agnolo Ricci, della camera di S. A. Le arie musicali erano per lo più dovute ai suonatori di strumenti pure in servizio alla corte e le raccolte a stampa di balli rinascimentali del Caroso e del Negri ne sono una pregevole testimonianza. Un maggior impegno si osserva in un gruppo di balletti fra il 1608 e il 1615⁷ dai titoli pittoreschi e simbolici, come: *Imperiale*, *Notte d'amore*, *Iris*, *Cortesía*, *Campi Elisi*. Le musiche composte da Lorenzo Allegri, stam-

⁷ F. GHISI, *Ballet Entertainments in Pitti Palace 1608-1625*, in « The Musical Quarterly » XXXV (1949), pp. 421-436 (in particolare pp. 428 e sgg.).

pate nel 1618 e a noi pervenute, rappresentano pure una raccolta importante di danze su movimenti di gagliarda, corrente, gavotta, canario, su cui regolare il passo della coreografia.

In rapporto agli spettacoli di balletti in Firenze, in concomitanza di quelli francesi di corte a Parigi, importanti notizie del genere, del resto simili a quelle che si leggono nei diari del Tinghi, possono essere desunte dal *Recueil de Ballets de Michel Henry*⁸, redatto con un inventario cronologico dal 1597 al 1620 con i titoli di ciascun ballo e il numero delle arie suonate. Lo spoglio del manoscritto mostra un repertorio vario sul tipo di quello per la corte fiorentina, con la semplice citazione nel 1598 di *Ballet de Madame, soeur du roy Henry* oppure *Autre Ballet de Madame*, per poi passare a una maggiore precisazione del titolo del ballo e in onore di chi fu composto, oltre agli strumenti impiegati e alla denominazione delle danze eseguite. Ad esempio, nel 1600 con il *Ballet du roy des Maures negres*, e nel 1604 con il *Gran Ballet de Nemours* abbiamo il numero delle arie e un elenco dei tipi d'istrumenti che le eseguirono; così nel 1607 il *Ballet des Filoux* andò su arie di corrente e nel 1608 il *Ballet des Amazones* su aria di gagliarda.

La questione se nel ballo di corte lo scopo principale fosse d'introdurre alla danza soltanto i personaggi regali che direttamente vi partecipavano, oppure se si trattava soltanto di uno spettacolo a loro offerto per assistervi con il pubblico degli invitati in tutta la sua durata, non mi sembra controversa. Effettivamente le descrizioni a noi pervenute dimostrano un alternarsi di entrambi gli aspetti e condizioni, poiché taluni esempi ne sono una probante attestazione, almeno per quanto riguarda la Firenze medicea. Nel ballo di loro SS.AA. nominato della *Cortesia*, composto da messer Agnolo Ricci per il carnevale del 1614⁹ su musiche, andate perdute, di Jacopo Peri e di un maestro di cappella della chiesa de' Cavalieri di Pisa non nominato¹⁰, i protagonisti furono il Gran Duca di Toscana con i suoi cavalieri e l'Arciduchessa con le sue dame, mentre l'anno dopo nella rappresentazione di *Donne Turche*, leggiamo nel Tinghi che soltanto

⁸ F. LESURE, *Le Recueil de Ballets de Michel Henry (vers 1620)*, in «Les Fêtes de la Renaissance - Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont 8-13 juillet 1955», Paris 1956, C.N.R.S., I, pp. 205-219.

⁹ A. SOLERTI, *Musica, Ballo...* cit., pp. 83-84, 95.

¹⁰ Che era Antonio Brunelli, che occupò quella carica dal 1613 al 1629.

dopo finito il ballo e « aperta la scena, loro Altezze cominciarono a ballare et si danzò sino alle ore quattro della notte ». Non vanno trascurate, per concludere, le feste e gli spettacoli alla corte torinese dei Savoia fra il 1606 e il 1657, dove i balletti di Filippo d'Aglié, messi in luce da Gino Tani¹¹, rappresentano una delle più importanti documentazioni per la storia della danza in Italia, e che anticipano e preparano l'*opéra-ballet* francese. Ivi gli elementi coreografici e gli aspetti decorativi, riguardo ai costumi e gli apparati scenici, mostrano fattori spirituali già pertinenti al barocco, con carattere « poetico, allegorico, morale » di spettacolo danzato a sé stante, imitato dal Lulli in Francia e inserito a far parte della sua opera musicale.

Non è così per i balli della corte medicea dove, come in questo di *Donne Turche*, l'allegoria, anche se non è sempre mitologica, s'ispira a lode della magnanimità della casata principesca. La coreografia appare regolata ai ritmi delle arie rinascimentali per liuto, ma soprattutto lo spettacolo come balletto di corte assume qui tutti gli aspetti scenico-coreografici del melodramma fiorentino e monteverdiano, retto dallo stile recitativo-arioso e da brani corali e strumentali di danza.

FEDERICO GHISI

¹¹ G. TANI, *Le Comte d'Aglié et le ballet de la Renaissance*, in « Les Fêtes de la Renaissance » cit., pp. 221-233.