

Comune di Parma - Istituzione Casa della Musica
Fondazione Ugo e Olga Levi - Venezia
Università di Parma - Sezione di Musicologia

A Messer Claudio, Musico

*Le arti molteplici di Claudio Merulo
da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*

a cura di Marco Capra

Marsilio
Casa della Musica

LUDOVICO DOLCE, ANTONIO MOLINO,
CLAUDIO MERULO E LA MUSICA IN TRAGEDIA

Claudio Merulo ha composto le musiche per due rappresentazioni teatrali organizzate a Venezia nel 1566 e nel 1574. Si tratta di una tragedia di Ludovico Dolce e di un lavoro encomiastico di natura fabuloso-mitologica di Cornelio Frangipane, impropriamente intitolato *Tragedia*¹. In nessuno dei due casi è stata conservata la musica: nemmeno per la detta *Tragedia*, scritta per onorare il passaggio di Enrico III Valois, re di Polonia². In stretta osservanza alla norma teatrale, i fautori di questi spettacoli hanno conferito alla parte sonora il ruolo di indispensabile ornamento, di pari importanza rispetto alla regia e alla scenotecnica, ma non l'hanno considerata così fondamentale nell'ottica del mecenatismo da consegnarla alle stampe come avveniva nella Firenze medicea, più generosa delle altre corti d'Italia con le edizioni delle polifonie e degli apparati. È quindi negata a priori la possibilità di disquisire sul valore intrinseco dei brani del compositore, e di conseguenza viene meno il confronto con i lavori del suo collega Andrea Gabrieli, del quale possediamo un paio di pezzi probabilmente intonati in uno dei tanti festeggiamenti per il Valois e l'intera collezione dei cori dell'*Edipo* sofocleo nella versione di Orsatto Giustiniani, pensati per quell'evento straordinario che fu l'apertura del Teatro Olimpico nel 1585³. I testi a stampa, e gli asserti ivi contenuti di Dolce e Frangipane, ci confortano in qualche misura di tale assenza, poiché offrono il destro per riflettere intorno al tormentato rapporto musica-tragedia, e in ispecie sul luogo del coro e sulle sue funzioni nell'ambito della teoresi cinquecentesca, spesso difforme rispetto alla prassi rappresentativa⁴.

In relazione alla figura di Merulo, questo intervento non aggiunge nuovi elementi⁵. Consente solo di correggere alcune informazioni imprecise ricorrenti nella sua biografia, e dà agio di esaminare uno scorcio dell'attività teatrale veneziana, che visse una nuova e fortunata stagione: tanto originale sul piano della poetica, quanto lo fu quella attoriale della prima metà del secolo, segnata da personaggi di spicco come Ruzante o Calmo e dai fautori

della commedia improvvisa cari al patriziato lagunare (per esempio Zuan Polo, Zuan Çimador e Domenico Tajacalze)⁶.

Ludovico Dolce, letterato e poligrafo impiegato in qualità di *editor* presso l'officina di Gabriele Giolito de' Ferrari, tra le altre cose scrisse la *Marianna*, tragedia moderna la cui trama non è basata sui modelli classici, bensì è ricavata dalle *Antiquitates iudaiche* di Flavio Giuseppe, tradotte e edite da Pietro Lauro a Venezia nel 1544 e nel 1549⁷. La prima della *Marianna* si ebbe nel carnevale del 1565 nel palazzo di Sebastiano Erizzo in parrocchia San Martino con la mediazione di Antonio Molino il Burchiella, mercante, musico e attore, famoso per le contraffazioni in bergamasco e neogreco⁸. Di Molino Dolce curò nel 1561 l'edizione del poema in ottava rima *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi strathioto*, ove Manoli è anagramma di Molino, fornendo copiosa notizia sulla vita dello scrittore e dei suoi trascorsi di teatrante a Corfù e a Candia, il quale fondò con frate Giovanni Armonio un'accademia di musica e spettacolo a Venezia. Tornato in patria, Molino iniziò infatti a parodiare le parlate degli alloglotti, seguendo la tradizione plurilingue tipicamente locale, illustrata a suo tempo da Calmo e Polo, al quale ultimo si rivolge come a un nume per ricevere la giusta ispirazione a verseggiare in stratiotesco, nel poema testé citato («Dunga furniro chel, chie resto a diri / Pur chie dal carto ciel Polo me ispiri»)⁹. Il successo riscosso presso il pubblico colto con la sua accademia induce a ipotizzare che questo singolare personaggio ambisse a ottenere un primato assoluto sia come scrittore, sia come attore comico e non¹⁰:

Messer Antonio Molino, detto il Burchiella, onoratissimo cittadino di questa città, è, come ognun sa, ornato di molte virtù: sì come quello che da fanciullo si esercitò ne gli studi che appartengono a uomo civile, come oltre ad altri esercizi lodati, in ballare, in saltare, sonare, cantare e in cotai cose, nelle quali di agilità e di grazia non ebbe paragone a' suoi tempi [...]. Dipoi nei più maturi anni dandosi alla mercanzia, andò in più parti del Levante, non tralasciando però alcuna delle sovradette virtù. Onde avvenne che per non istare ozioso in Corfù e in Candia cominciò a esercitarsi in recitar commedie. Di onde ritornato, insieme con frate Armonio e con i suoi compagni, levò un'accademia di musica, la quale era gratissima a tutta la città. Onde per più stabilir la detta accademia, volle mostrar quanto in rappresentar esse comedie valesse. E fu il primo che le mutò in più lingue. Nelle quali divenne così chiaro, che, oltre alla lingua comune italiana, contrafacendo la greca e la bergamasca, passò in quelle così avanti che egli meritatamente si può chiamare il Roscio della nostra età. Il perché è avvenuto che egli fu sempre caro a ciascun nobile e in tanta stima e riputazione comunemente presso di ciascuno, che quando è stata fama che la sua persona intervenisse in alcuna comedia, è stato tanto il concorso di ciascuna qualità di persone che a pena vi potevano capere. Ora quantunque egli sia così raro nel recitare, non è che altrettanto e più non si sia dimostro nello scrivere. Onde spesso si son veduti de' suoi versi nell'una e nell'altra di queste due lingue, di tanta perfezione che possono contendere col Bembo e col Petrarca [...].

Si rinnova con Molino quella felice stagione in cui il pubblico più raffinato mostrò di prediligere le esibizioni dei professionisti, dopo una fase di relativo predominio dei letterati, compreso il Dolce, che miravano a nobilitare la commedia, vilipesa da mestieranti, cerretani e montainbanco di dubbia serietà. A questo riguardo, la lettura della dedica a Stefano Rizzo, premessa alla commedia *Fabritia* di Dolce, lascia intuire che anche il nostro intendesse porsi a capo di quel movimento di reazione nei confronti degli improvvisatori di piazza, che abusavano della «confusione varia di lingue e di azioni poco oneste»¹¹. L'affermazione, è d'uopo il rilievo, non collide con la scelta di lavorare assieme al Molino, amico e sodale che di quella moda rappresentava il *côté* nobile, vale a dire quello della commedia scritta e purgata di qualsivoglia sconcezza, in quanto sottoposta al controllo della censura. Molino, in breve, non fu uno dei tanti buffoni-scrittori di vecchio stampo, ma un fine artista in grado di interpretare con la sua compagnia – sodalizio non professionale, a mio avviso – anche i testi più impegnativi di altri generi di rappresentazione. Non è un caso che Dolce affidasse a lui e al suo gruppo la realizzazione della *Marianna*, con tanto di dedica nella quale rievoca le molte abilità dell'interprete e alcuni utili particolari in merito alle varie esibizioni del testo tragico¹²:

Era nel vero ben convenevole, Mag. M. Antonio, che avendo voi ricercato da me ch'io dettassi la presente tragedia e dappoi non senza molta vostra fatica procurato et ottenuto che ella pubblicamente si recitasse, foste similmente cagione che si desse alle stampe. Io, per confessar la verità, era sopra modo desideroso che la medesima si rappresentasse; non perché io la stimassi più di quello ch'era dicevole, ma a fine che, udendola biasimare e mordere da alcuni, si facesse saggio del giudizio universale. È avvenuto adunque che prima essendo, come per prova, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la musica e lo apparato della scena, che sono poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola, ma senza ancora i vestimenti, ella fu comunemente lodata da trecento e più gentiluomini che vi si erano raunati per udirla. Et essendo dipoi recitata con gli abiti, col canto e con gli ornamenti convenevoli nel palagio dell'eccellentissimo S. Duca di Ferrara, quantunque la prima volta per la gran moltitudine fosse turbato il rappresentarla, la seconda fu confermato il giudizio primiero. Di che ne tengo obbligo primieramente a voi, che ne siete stato il capo, et a quelli altri gentiluomini che ve ne sono stati compagni. E dovendo ella uscir fuori, ho giudicato similmente convenevole che ella esca sotto il nome vostro: sì per le cagioni dette di sopra, come per li molti obblighi che io vi porto; e specialmente per le vostre segnate virtù.

Voi sete nato di padre e di madre legittimamente nobili, e da fanciullo applicaste l'animo ad ogni bella virtù degna di gentiluomo. Onde poi in maneggiare arme, in musica, in agilità e destrezza del corpo, e nelle volgari lettere siete riuscito perfetto. Oltre a ciò, dandovi alla lingua greca e alla bergamasca, più volte queste per diporto contrafacendo e componendo e recitando comedie, avete ottenuto il nome del primo che in questa città [Venezia, n.d.r.] si abbia lasciato giamai vedere

e udire in scena [...]. E già i vostri piacevoli poemi, sonetti e altri componimenti volano per la bocca di tutti e da tutti gli intendenti che gustano quelle lingue vengono letti e celebrati. A voi adunque io faccio dono di quello che ragionevolmente si può dire vostro [...].

Come si è detto, per intercessione di Molino presso l'Erizzo, membro del Consiglio dei Dieci, la *Marianna* fu recitata per prova in forma privata, senza le scene, i costumi e la musica, davanti a un pubblico selezionato di 300 persone. Approvata dagli astanti, la tragedia fu riproposta altre due volte nel palazzo sul Canal grande di Alfonso II d'Este, duca di Ferrara (per intenderci il patrocinatore dell'*Aminta* del Tasso). La *Marianna* – annota il Dolce – comparve al cospetto «di trecento e più gentiluomini» senza canti e apparati, «cose poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola». Poi, in forma ufficiale «con gli abiti, col canto, con gli ornamenti convenevoli», riscosse il tanto auspicato successo, grazie alla compagnia del Molino in un contesto, quello veneziano, assai poco favorevole alla scena tragica. A questo proposito si deve ribadire che la rinascita della tragedia fu un progetto ambizioso, più volte vagheggiato dagli ambienti accademici, ma realizzato con esiti piuttosto modesti, incomparabili rispetto all'enorme circolazione della favola pastorale tanto amata nel nostro paese. La complessa vicenda è spiegata in modo lapidario e con parole assai crude da Angelo Ingegneri nel trattato *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), che argomenta della cattiva accoglienza di un genere avvertito come funesto dalle corti, tanto da essere ridotto a sterile esercizio di penna¹³. Tra i molti tentativi, resi ancor più ardui a Venezia ove mancava una corte e il patriziato preferiva i generi della festa e della commedia, si colloca quello di Dolce, talvolta con il concorso di attori professionisti come Pietro d'Armano, attore e animatore di compagnie teatrali, che provide a far inscenare la *Didone* nel 1547, aprendo «in Vinegia la strada ad avezzar [...] le orecchie corrotte per tanti anni dai giochi inetti di certi moderni comici alla gravità tragica». Strada, si può aggiungere, preclusa anche a causa di letterati inabili a intraprendere un'opera di rilancio, come scrive il figlio Tiberio d'Armano¹⁴:

Non poco certamente mi meraviglierei che, essendo la tragedia poema più nobile di ciascun altro, sì come quella che fu trovata dall'ingegno degli uomini prudenti solamente a utile della vita umana, l'uso a questa nostra età di scrivere et di rappresentar sì fatti poemi sia quasi spento, o del tutto levato via, se egli non fusse che, sì come questi componimenti non sono impresa (come ho udito dire) da tutte le penne, così non sono materia da tutte le orecchie, essendo all'incontro il veder comparer nelle scene buffoni con gesti sciocchi et ridicoli, grati comunemente alla maggior parte, per essere sempre minore il numero de gli intendenti. La onde avendo il padre mio questo carnevale passato aperta in Vinegia la strada ad altrui

di avezzar le orecchie corrotte per tanti anni dai giochi inetti di certi moderni comici alla gravità tragica, et essendo io stato il primo che, secondo la debolezza dei miei teneri anni, sotto l'abito di Ascanio rappresentai la *Didone* di M. Lodovico Dolce, ho voluto ancora essere il primo a farne parte a chiunque fusse grato leggerla come fu grato di vederla et udirla ragionare sopra le scene. Et quantunque l'autor di lei sommamente desiderava che nel modo che la misera nel farsi vedere la seconda volta apportò quasi tragico succedimento, così si fosse del tutto rimasta nascosa et lontana dalla notizia degli uomini, nondimeno, avendo inteso io lei esser desiderata da molti, ho giudicato discortese ufficio per me doversi commettere, se io, trovandone copia appresso di me, non l'avesse data a ciascuno [...].

È evidente che vi fossero non poche difficoltà nell'allestire simili spettacoli e il giovane d'Armano, dopo la recita, sborsò i denari per dare alle stampe la *Didone*, onde accrescere la fama propria e quella dell'autore. D'altro canto era indispensabile per Dolce, intellettuale *engagé*, mantenere desta l'attenzione dei conterranei sul suo teatro e a questo fine egli si impegnò sempre a far mostra della propria arte come attesta anche la tragedia *Giocasta*, rappresentata e poi pubblicata nel 1549¹⁵.

Non vi sono dati concreti a provare la collaborazione di Merulo per la *Marianna*. Ciononostante, la partecipazione di Molino a questo spettacolo, e un anno dopo a quello delle *Troiane* con Merulo, ammette a mio avviso una lettura comparata delle due tragedie, peraltro le ultime scritte da Dolce, dopo un decennio durante il quale egli si era occupato di letteratura d'altro tipo. A Merulo, è d'uopo ricordarlo, è dedicato il primo libro delle *Greghesche* del 1564, antologia del Molino, alla quale «Claudio da Currezo» cooperò anche in qualità di autore; il Burchiella inoltre mandava in luce nel 1568 *I dilettevoli madrigali a quattro voci. Libro primo*, cui Merulo lavorò in veste di editore-stampatore firmandosi «Claudio da Correggio»¹⁶.

Nella *Marianna* non vi sono intermedi a stampa, né qualche testimonianza informa di una loro inclusione come avverrà per le *Troiane*. I cori delle «damigelle» sono innestati negli atti in forma responsiva e li chiudono in tono sentenzioso, a modo di commento diretto degli eventi, con l'alternanza versi sciolti nel primo caso e versi in rima nel secondo. L'autore, come sempre nelle sue tragedie, vi allega un breve coro di commiato di facile musicazione, in barba ai vincoli posti dai commentatori delle poetiche di Aristotele e di Orazio, e in particolare alla di poco posteriore interpretazione di Castelvetro (1570), il quale non ammetteva il «cantare compagnevole» nell'ultimo coro¹⁷.

L'apporto della musica alla *Marianna* dovrebbe essere limitato ai soli cori in fine d'atto, e non vi sono spunti testuali per la creazione di melodie, ove al canto di uno dei protagonisti segua *alternatim* la polifonia corale come nel *Sacrificio* di Beccari¹⁸. Il testo, in breve, non denuncia una particolare inclinazione alla musica nella scelta dei metri e resta quindi irrisolta la questione dell'apporto del Molino, sebbene le parole di Dolce non lascino

dubbi sull'uso del «canto» per la manifestazione pubblica patrocinata dal duca di Ferrara al fontego dei turchi. Marginalmente, si può osservare che il nostro poeta, fuori dalle convenzioni classicistiche, si lancia con il terzo coro in un esercizio metrico echeggiante le sperimentazioni degli antipe-trarchisti veneti, assai desuete in ambito tragico. La struttura in sei sestine (con terzina di congedo), rimanti sulle medesime parole, *genti Tiranno danni morte fine giorno*, fa pensare ai sonetti perpetui del Grotto, maestro insuperato di pirotecnie verbali. Ma, senza evadere dalla drammatica, Maria Luisi mi segnala la presenza di sei sestine con lo stesso schema, pronunciate dalla maga Phylotropia nella commedia *Motti di fortuna* di Mariano Trinci Maniscalco da Siena (1527)¹⁹. Una formula a ballo che avrebbe non poche giustificazioni in Dolce, forse non dimentico dell'azione coreutica nella tragedia antica, benché sublimata nelle parole del coro. Ogni stanza del terzo coro, infatti, è basata sulla permutazione delle rime, in modo da ottenere sei possibili combinazioni dai sei versi iniziali. Cosicché, rispetto alla stanza che precede, quella successiva dispone i lemmi rimanti a retrogradazione incrociata: il primo è uguale al sesto, il secondo al primo, il terzo al quinto, il quarto al secondo, il quinto al quarto, il sesto al terzo²⁰:

Dura condizione hanno le genti
che servono al Tiranno,
che non gode se non de gli altrui danni,
perché la vita lor peggio è che morte,
de le miserie umane ultimo fine,
né gustano giamai felice un giorno.

Sorge ch'atra notte oscuro il giorno
in ogni tempo a l'infelici genti:
tal che del viver lor bramano il fine,
poi che non ponno di crudel Tiranno
fuggir oltraggio o ingiuriosa morte,
dopo mille tormenti e mille danni. [...]

La rappresentazione delle *Troiane* è una conseguenza del successo ottenuto con la precedente *Marianna* e costituisce con quella un attestato significativo della curiosità dei veneziani verso un genere assai vituperato, o comunque dalla vita non facile, coinvolgente non solo accademici e intellettuali come Giorgio Gradenigo, personalità di rilievo in quegli anni, ma anche Giovanni Martini e i suoi colleghi giureconsulti con lui dedicatari della tragedia, nonché un uomo di teatro ormai famoso qual era il Molino, che si rivolse di persona al Martini affinché questa apparisse sulle scene.

Liberamente tratta dalle *Troades* di Seneca, la tragedia venne probabilmente rappresentata nel palazzo dei Gradenigo a Santa Giustina durante il carnevale del 1566. A quanto scrive l'autore fu lo stesso Gradenigo a

suggerire una traduzione dell'originale senecano. Dolce, instancabile volgarizzatore dei classici, ne cavò piuttosto una nuova tragedia e il Molino, abbozzatosi con Gradenigo, si interpose per inscenarla con la compagnia del Martini, chiedendo con ogni probabilità l'aiuto di Merulo per la composizione degli intermedi («Onde onorandola e di bellezza di scena e di splendidezza di vestimenti e di eccellenza di musica, per comun giudizio perfettamente, e, che è più, scegliendo recitanti per ogni lor qualità rari, la favola è riuscita tale che, se non da tutti, almeno dalla maggior parte è stata giudicata lodevole»)²¹.

Il testo delle *Troiane* vanta tre edizioni: la prima del 1566, la seconda del 1567 e la terza del 1594. Solo la copia del 1567 riporta un gruppo di sonetti laudatori in onore di quanti collaborarono alla sua realizzazione. Tre in particolare sono degni di nota: uno di elogio al Burchiella, che ripete pressappoco quanto già espresso in altre occasioni circa le qualità del poeta e dell'attore, un altro per i giovani «Virtuosi e gentilissimi recitanti», e uno infine per «Messer Claudio musico», nel quale Dolce decanta le virtù dell'organista di San Marco²². Claudio, novello Orfeo, creò musiche celestiali atte ad emozionare gli animi grazie alla varietà e alla qualità dei suoni, traendole dall'armonia dei corpi celesti. Ovvero dall'armonia causata dal diverso movimento dei pianeti, teoria arcaica che sembra qui coniugarsi con quella più recente di Marsilio Ficino sul potere del canto degli inni orfici, mediante i quali il poeta-musico esercita la propria *vis imaginativa* e riesce ad attrarre i benefici effluvi degli astri (*De triplici vita*)²³:

Voi, che con numerosi alti concenti,
con note or liete, ora dogliose e meste
rappresentate l'armonia celeste,
che fan girando i cerchi almi e lucenti,
di là toglieste i lacrimosi accenti
e le voci sdegnose, or lente or preste.
Onde, qual nuovo Orfeo, CLAUDIO traeste
del petto di ciascun sospiri ardenti.
Ma non pur sete vero unico erede
di questa gran virtù che già fioriva,
or par che meglio il petto vostro ineste,
che chi vi parla una sol volta, o vede
(tanto è dolce e'l gentil ch'indi deriva),
convien che v'ami e di voi sempre reste.

È facile arguire che il Claudio in questione fosse Merulo, ma di là di questa deduzione, passata con troppa leggerezza nella biografia del maestro marciano, non vi è alcuna citazione esplicita del suo cognome nei libri di Dolce. Posto che si tratti proprio di Merulo, va detto comunque che il

rapporto di lavoro tra i due dovette essere del tutto occasionale e mediato dall'onnipresente Molino, desideroso di accrescere il fasto dello spettacolo. A quanto si legge, infatti, nella nota stesa dall'autore in premessa ai testi dei quattro intermedi stampati in appendice, questi videro la luce solo per convenire alle esigenze della drammaturgia corrente, che imponeva di rompere il tedio della recitazione ammettendo qualche *divertissement* gradito al pubblico. Dolce sostiene di avere composto i versi «per servire alla musica e non perché legger si dovessero», e giustifica tale concessione per aderire alla richiesta mossagli dai recitanti guidati dal Burchiella, poiché egli ritiene che nelle tragedie classiche il ruolo degli intermedi spetti al coro. Al riguardo non è superfluo rammentare che solo di rado le stampe di pastorali e commedie riportano i testi degli intermedi; è quindi facile ipotizzare che codesta eccezione fosse mirata a glorificare lo spettacolo e a maggior ragione le prestazioni degli attori e del compositore delle musiche²⁴:

Quantunque gli antichi non facessero intermedij alle tragedie, servendo in vece di ciò i cori: nondimeno, essendo a que' bellissimi intelletti che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore facesse per questo ufficio alcuni versi, et essendo essi intermedi, sì per la perfezion della Musica, come per l'arte di appresentarli commodamente, e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gl'istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla Musica, e non perché legger si dovessero.

La scena della tragedia è ambientata in Troia distrutta e il coro, presumo parlante e non cantante, è di donne troiane. Nel prologo Paride agli inferi si duole dello sbaglio che costò la vita ai suoi compatrioti e portò all'estinzione della stirpe, e conclude, col senno di poi, che i regnanti non possono rinunciare per amore ai loro ben più gravi compiti²⁵.

Il primo atto, come i successivi, termina con il coro in settenari ed endecasillabi. Segue il primo intermedio, ove «alcuni troiani favellano col coro» (sic)²⁶. Si tratta dei superstiti che vanno commiserando le loro sciagure, rivolgendosi al coro silente delle donne. Dunque non vi è stacco in questo frangente fra atto e intermedio, quasi che Dolce, secondo le vulgate più autorevoli della teoria oraziana, abbia inteso collegare saldamente il coro intermediale con il soggetto della tragedia al punto da istituire una vera e propria *liaison de scène*, lasciando in vista il coro delle donne mentre i troiani cantano due stanze sulla medesima disposizione versale, richiamantesi al *cursus* prosastico degli atti. Nel titolo, formulato come una didascalia, non passa inosservato l'uso della voce verbale *favellano* in luogo di *cantano*. A quanto mi è dato sapere il medesimo trattamento sinonimico si ritrova chiaramente espresso nella *Risuscitazione di Lazaro*, sacra rappresentazione romana messa in scena al Colosseo nei primi anni del XVI secolo dalla Compagnia del Gonfalone, su cui si leggono le circostanziate delucidazioni di Francesco Luisi²⁷. A questa, per analogia, mi

permetto di accostare una coeva versione croata dell'*Orfeo* di Poliziano, dovuta alla penna del raguseo Mauro Vetranović, e la *Muka spasitelja našega* (*La passione del nostro salvatore* del 1556), sacra rappresentazione nella quale il gerundio *govoreći* (dicendo) viene anteposto alla melodia scritta in notazione quadrata!²⁸

Dopo il secondo atto la scena si apre con «Plutone et alcune ombre d'uccisi troiani», che danno alla trama una consequenzialità meno appariscente rispetto al primo intermedio, ma del pari importante in virtù dell'allusione alle future disgrazie dei troiani sopravvissuti. Nell'atto, infatti, si espone la furia di Pirro che pretende il sacrificio di Polissena chiesto dal padre Achille dall'oltretomba, contro la saggia condotta di Agamennone. Ciò porta a un diverbio di sconcertante attualità sull'esercizio del potere e sul perdono nella gestione del governo da parte dei vincitori sui vinti. L'intermedio, a sua volta, dà la parola a Plutone, il quale dialoga con le anime degli iliaci e li spinge a vedere «innanzi / la ruina di Troia», infliggendo ad essi «la doppia noia», rinnovando cioè il loro dolore. I versi sciolti del dio degli inferi, e quelli in rima divisi in quattro stanze con distico di chiusura, fanno pensare a un attante che recita accompagnato dal suono o intonante una sorta di recitativo al quale risponde il coro, la cui musica dovrebbe a rigore disporsi in forma strofica (per ipotesi si potrebbe azzardare una realizzazione in forma di canzonetta o di madrigale-canzone). Questo, peraltro, è l'unico intermedio a presentare delle varianti tra le edizioni. Nelle prime del 1566-1567 Plutone conclude con l'ordine «Tornate infelici alme / sotto le vostre salme». Nella edizione Ugolino del 1593, l'intera strofa iniziale del dio viene posposta al distico testé riportato, dimodoché prima cantano i troiani e poi interviene Plutone²⁹. Anche se la versione Ugolino è «con somma diligenza ricorretta», come dichiara il frontespizio, a me sembra più efficace la prima, perché al parlato o recitativo dell'uno segue il canto degli altri e forse anche un ritornello sul distico. Viceversa, contro la logica dello spettacolo, che vuole il maggior diletto alla fine, dalla polifonia si passerebbe al dire monotono di Plutone.

Il terzo intermedio allude al sacrificio di Astianatte materia dell'atto precedente (Nettuno parla della giusta punizione di Troia che gli «negò la debita mercede»). La disposizione dialogica dei testi pone al riguardo qualche problema tecnico di non facile soluzione. Grosso modo, Nettuno si rivolge alle deità marine (tritoni, Proteo, Glauco e Portuno) con strofe di cinque-quattro versi a rime diseguali che fanno pensare a un indefinibile canto al liuto. Per tre volte di seguito il coro degli dei risponde con distici e terzina, che potrebbero risuonare a modo di canto strofico più o meno semplice. Alla fine, il primo verso del coro chiosa con rima l'affermazione di Nettuno (Nettuno: «vengon l'alte *ruine*», Dei: «O meritato *fine*»), e gli dei quindi riprendono con il verso caricato ad arte di funzioni realistiche «Dunque tutti cantiamo», che implicherebbe in via presuntiva l'esecuzione di una più complessa polifonia sulla struttura rimica abacc: «Dunque tutti

cantiamo / poiché Troia è distrutta, / e dovunque n'andiamo, / lasciando ogni tristezza, / mostriam somma allegrezza».

Il quarto ed ultimo intermedio vede due gruppi divini in contesa: «Venere insieme con Cupido e con Vulcano parla a Giunone» vs «Giunon, Pallade, Mercurio et altri dei». Che cosa facciano tante persone in scena è difficile a dirsi, poiché il dialogo si svolge in versi sciolti sempre tra Venere, Giunone e Pallade. Solo all'inizio e alla fine, la quartina con cui Venere dapprima prega Giunone e poi la terzina con cui Giunone e Minerva si riservano di chiedere a Giove l'ultima decisione circa il sacrificio di Astianatte e Polissena sono musicabili secondo i tipi della polifonia corrente. A parte la dignità parentale di questo intermedio, che si riconduce apertamente alla trama rinunciando alle precedenti maniere allusive, il canto si darebbe in forma di intonazione a solo nei versi d'attacco di Venere e in forma di duetto nei versi di chiusura di Giunone e Pallade.

Detto questo, nel caso delle *Troiane* non convince l'idea che Dolce sia stato spinto contro voglia a scrivere i versi per la musica. La fattura disomogenea degli intermedi, ove il canto non ha sempre il primato, fa sospettare che il poeta, nonostante le esperienze comiche e la frequentazione di Molino e Merulo, abbia voluto perseguire un ideale pseudoclassico, ovvero più letterario che teatrale della tragedia. Al riguardo si può congetturare che a rompere la noia del testo abbia in qualcerta misura contribuito la regia, in particolare laddove intervengono gli dei: Plutone da immaginarsi nelle oscure caverne degli inferi (ii), Nettuno con i tritoni negli abissi marini (iii) e infine Venere, Cupido, Vulcano, Giunone, Minerva, Mercurio i quali, adeguatamente abbigliati con vesti e simboli propri, potrebbero avere allietato anche la vista (iv).

Dolce, a quanto si intuisce, ha cercato il compromesso tra la teoria del dramma antico e le usanze dello spettacolo moderno. Il vero problema, tuttavia, non è costituito dall'introduzione degli intermedi di Merulo in polifonia e canto arioso, che sono degli atti un'appendice in qualità di episodio derivato o hanno pur sempre una funzione epigrammatica, ma dall'assenza della musica negli atti con la sola dubbia eccezione dei cori finali, i quali, all'infuori del quinto, del pari non si prestano facilmente ad essere musicati. Per quanto attiene la drammaturgia delle *Troiane* è probabile che la musica degli intermedi, porzioni di spettacolo non divaganti dalla trama come esige la teoria, ottemperi alla totale mancanza del coro cantante. Per cui l'ipotesi è che l'autore abbia preferito dare unità tematica all'intreccio con intermedi ad esso confacenti, stabilendo però una netta distinzione tra i cori in conclusione d'atto e gli intermedi che fungono da cori tra gli atti. Ovviamente non si esclude l'evenienza che Merulo abbia composto delle intonazioni monotone per i lunghi cori finali e, constatato il desiderio di dare la musica allo spettacolo, è verisimile che l'ultimo coro, cui non fa seguito l'intermedio, sia stato reso in forma di polifonia.

Dal particolare al generale, la *ratio* di tutta l'intricata questione, circa

l'adeguare la tragedia alle norme statuite da Orazio dopo lo Stagirita, è riposta nelle due separate funzioni del coro. In linea di massima, il coro dentro gli atti doveva essere parlante, di contro al coro cantante in fine d'atto, sebbene di rado accadesse nel XVI secolo che si mettessero in polifonia le lunghe tirate con cui il coro-personaggio andava a chiudere la scena³⁰. Lo stesso Dolce non dà alcuna soluzione del problema nel punto in cui traduce la *Poetica* di Orazio «[...] né fra mezzo gli atti / è bisogno ch'ei canti alcuna cosa, / ch'al proposito assai non corrisponda», poiché la doppia negazione conferma il ricorso a un non ben definito «canto»³¹. E di nessun aiuto, in questa libera traduzione dal titolo *I dilettevoli sermoni* risalente al 1559, è la serie dei brevi commenti scritti dal veneziano e posti in appendice al volume, nei quali non v'è traccia di musica: *Origine della satira descritta da M. Lodovico Dolce, Discorso del medesimo sopra le satire, Discorso sopra la Poetica*³². Solo molto più tardi, anzi troppo tardi, Angelo Ingegneri dirà che il coro tragico «non patisce altro intermedio» e «quando egli rimarrà solo nella scena, allora canterà sempre e verrà ad essere un mero, ma grave, nobile e bene accomodato intermedio alla tragedia»³³. A meno che, osserva ancora l'Ingegneri, per volere di qualche mecenate («l'ammaestramento reale») si ponga la condizione di supplire alla mancanza di musica con un coro cantante, o con intermedi mimici sostenuti dal suono di soli strumenti, ovviando in tal modo alla monotonia del coro, allorquando questi è costretto a parlare in conclusione d'atto³⁴:

S'egli è (dico) in certo modo ammaestramento reale il non lasciar vuoto il palco se non allora che si terminano gli atti con i cori cantanti, o con gl'intermedi, ovvero colla musica solamente; di tale documento ha da servirsi il poeta et non lasciarne il peso al corago.

La teoria dell'imitazione implicava comunque il recitare del coro trasformato in interlocutore e sarà poi l'accademico intrepido Arsiccio, al giorno Ottavio Magnanini, a inferire che «gli antichi non recitavano familiarmente le loro tragedie, ma col canto e innalzando il tuono e la voce, come gli anni addietro si vidde in Mantova e ora qui in Ferrara». E prosegue in merito al coro³⁵:

il tuono in cui si recitava la tragedia dal ragionar familiare men si dilungava, non gli si dava il nome di canto, ma di parlare. Ma quello si bene del coro tra gli atti, conciossiaché le di lui canzoni con ogni artificio di musica si cantassero, canto appellavasi. Essendo pertanto il cantar de' cori intercalanti propriamente cantare, credo che'l far dire ad Orazio che nel mezzo degli atti, cioè tra atto e atto non cantino cose straniere, sia più conforme alla sua mente.

Anche se gli argomenti addotti sembrano pendere nel primo caso venti-

lato dal segretario di Enzo Bentivoglio verso la monodia da melodramma (e quello è il periodo), nel secondo, in virtù della mimesi, si ha l'opposizione tra il parlato del coro responsivo (o *personaggio*) e il coro cantante tra gli atti (*coro intercalante*).

Per tornare a Dolce, il sospetto circa il suo malcelato timore verso le *auctoritates*, viene dal fatto che egli ha cercato di evitare il rischio di interrompere troppo bruscamente il flusso degli eventi sin dalla fine del primo atto, con l'*escamotage* del coro muto che non esce di scena e ascolta il canto dei troiani morti. Sulla scorta di Arsiccio, assecondando altresì quanto si sa della prassi dell'epoca, si è tentati di concludere che nelle *Troiane* siano contemplate due possibilità circa la sequenza recitazione e canto: coro parlante nell'atto, coro cantante monotono in fine d'atto, intermedio con polifonie e monodie; oppure: coro parlante nell'atto, coro parlante in fine d'atto, intermedio con polifonie e monodie (in entrambi i casi, l'ultimo coro, per brevità e struttura del verso, ritengo fosse un madrigale). Visto però lo scrupolo pedantesco dell'autore, il quale adotta il termine intermedio per non creare confusione con le azioni del coro, è ammissibile che la musica fosse presente solo in questi episodi, pensati sì per dilettere il pubblico, ma per nulla estranei al soggetto, e quindi incaricabili delle funzioni del coro secondo il dettato oraziano.

A fronte di una lettura troppo parziale del ruolo della musica nelle tragedie del Cinquecento, ho raccolto una manciata di esempi per dimostrare quanto fosse poco omogenea la situazione, e come a grandi linee persistesse una scollatura tra teoria e pratica, specialmente all'atto della messa in scena. In breve, quello di Dolce non è un saggio isolato nel povero contesto delle rappresentazioni tragiche (se di povertà si tratta, in quanto il nostro poeta delle sue otto tragedie ne fece rappresentare almeno quattro!). Altri uomini di lettere sono scesi a patti con le leggi non scritte dello spettacolo, inventando le soluzioni più stravaganti, e talvolta simulando pure il rispetto verso la poetica di Orazio. Per esempio, lo stesso Dolce è indifferente alle reprimende di un autorevole classicista come Giangiorgio Trissino, che propende per la tragedia priva di prologo e senza la divisione in atti, con il coro incaricato del ruolo di personaggio e di scandire i singoli episodi (si veda la congruenza tra la *Quinta e la sesta divisione della Poetica* stesa nel 1549 e la *Sofonisba* rappresentata a Blois nel 1554 e a Vicenza nel 1562)³⁶. Al modello ellenizzante dell'illustre grecista, Dolce oppone quello latino di Seneca, con vendette e sacrifici, già sperimentato da Battista Giraldi Cinzio a Ferrara con l'*Orbecche* nel 1541. Nella *Lettera sulla tragedia* edita nella *Didone* del 1543, Giraldi Cinzio dice di essersi ispirato «alle maniere [...] convenevoli [...] al verisimile» dei «poeti [...] latini», ai quali «parve [...] che la scena di atto in atto dovesse rimanere vòta e si conoscesse in questa guisa la distinzione degli atti, e si desse di atto in atto ricreazione all'animo degli spettatori colla musica o vero con qualche intermedio»³⁷. Nei primi due atti dell'*Orbecche*, tuttavia, il coro cantante è collocato alla fine, così

nel quarto e nel quinto, mentre nel terzo è responsivo e non conclude. Il coetaneo Pietro Aretino per l'*Orazia* (edita da Giolito nel 1546, quindi da Dolce) prescrive un inconsueto «Coro di virtù per intermedi», il quale canta solo in fine d'atto (quinto compreso), commentando gli accadimenti con la esplicita citazione dei personaggi del dramma³⁸. Si viene quindi a creare con Aretino una drammaturgia atipica: assenza di coro negli atti, coro intermediale non responsivo, ma epigrafico. E a questo riguardo non sono del tutto concorde con il giudizio di Nino Pirrotta, in quanto nel lavoro di Aretino, diversamente dalle *Troiane*, non v'è presenza di coro parlante negli atti e cade la contrapposizione con il coro cantante posto fuori dagli atti³⁹.

Per vie diverse, Aretino e Dolce compresero bene che i testi in rima tra gli atti potevano afferire all'idea di intermedio, avendo rifiutato i suggerimenti di Trissino e solo in parte condivisa l'opinione di Castelvetro, il quale restringe a quattro le apparizioni del coro cantante, mentre nel suo «ufficio di suddito e d'uno uomo del popolo», cioè di singolo, «non canta in compagnia» ma parla⁴⁰.

Negli stessi anni, l'*Alidoro* di Gabriele Bombace (1568), per tema di scontentare con un soggetto «di pianto e terrore» Barbara d'Austria duchessa di Ferrara, fu rappresentato a Reggio Emilia con pomposissimi intermedi sui quattro elementi (terra, aria, fuoco, acqua), «sì come quattro sono i riposi della tragedia»⁴¹. Gli organizzatori e il poeta, pur consapevoli che gli antichi non usavano «simili intermedi drammatici nelle favole loro», accettarono di buon grado tale ornamento, poiché «le cose sono cresciute in tanto lusso, e i gusti sono divenuti tanto delicati [...] che gli spettatori, poi che n'hanno udita ben picciola parte, non ricerchino nuovi e variati diletta da sollevar la mente»⁴². L'anonimo descrittore del progetto, a difesa della verisimiglianza, ossia per non intrecciare troppi argomenti e confondere l'udienza, rilevava infine l'utilità di non far parlare alcun personaggio negli intermedi⁴³. Per cui, uscito di scena il coro cantante, questa veniva occupata da *tableaux vivants* «didascalizzati» con musiche strumentali, che accompagnavano cioè gli attori silenziosi.

La iattura delle regole, esaltata dalle soluzioni più anarchiche testé compulsate, viene in qualche modo stigmatizzata da Battista Guarini nelle *Annotazioni della terza scena del quarto atto del Pastor fido*⁴⁴. Il quale accoglie volentieri l'ufficio del canto per il «coro intercalare» in fine d'atto, distinto dal «favellare» del «coro istrione» – sempre lo stesso coro dal quale si eleva la voce di un singolo componente –, ma sostiene pure che ai suoi tempi, nella maggioranza dei casi, il coro «non canta, né sta continuamente in scena, come stava quello de' greci. La quale usanza è stata con gran giudizio dismessa da i nostri tragici»⁴⁵.

Al volgere del secolo la forza dirompente degli intermedi aveva dunque intaccato la robustezza degli *exempla* antichi. Anche la riforma del coro, assunto in chiave «classica» da Tasso nell'*Aminta*, e quindi motivo d'orgoglio per la nostra repubblica letteraria, dovette soccombere all'abbinamento

degli intermedî almeno in due occasioni: a Ferrara nel 1579 («l'Egloga del Tasso con intermedî apparenti bellissimo e di vari animali [...] fu bellissimo trattenimento») e a Firenze nel 1590 («Le principesse con le dame di palazzo fan loro stesse la Pastoral del Tassino [...] e voglion madrigali per musiche»)⁴⁶. Per cui nemmeno l'alta lezione del poeta ferrarese, tesa a disciplinare il genere più manchevole di archetipi mediante il compromesso del coro epigrammatico e insieme madrigalistico, aveva sortito gli effetti desiderati. Una volta a teatro i meccanismi dello spettacolo rendevano obsoleta qualsiasi dottrina, con grave scorno dei puristi come Castelvetro o Piccolomini. Ne è prova emblematica la *Tragedia* di Cornelio Frangipane con la quale mi ricordo ancora a Merulo. Una *pièce* mitologica integralmente musicata, come accerta l'analisi condotta con acribia da Anna Laura Bellina, il cui *plot* narrativo la fa diventare tragedia di «genere incognito» con l'unico scopo di tessere le lodi di Enrico III⁴⁷. Nonostante le notevoli forzature del Frangipane nel congetturare una indimostrabile classicità del testo, è proprio la musica e in specie quella di Merulo a sconfessare l'autore, il quale, con pretestuosa giustificazione, concede che se non è possibile imitare il canto delle tragedie antiche, le intonazioni di Merulo di certo lo hanno superato in bellezza⁴⁸:

Questa mia tragedia fu recitata con quella maniera che si ha più ridotto alla forma de gli antichi; tutti li recitanti hanno cantato in suavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati [...]. Non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali avendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giamai esser giunti gli antichi [...].



QVANTVNQVE gli antichi non faceſſero in termedij alle Tragedie, ſeruendo in uece di cio i Cori: non dimeno eſſendo a que' bellifſimi intelletti, che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore faceſſe per queſto uſſicio alcuni uerſi; et eſſendo eſſi intermedi, ſi per la perfection della Muſica, come per l'arte di appreſentarli commodamente, e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darui a leggere anco gl'iſteſſi uerſi, come che eſſi foſſer fatti ſolamente per ſeruire alla Muſica, e non perche legger ſi doueſſero.

133

**INTERMEDIO I.
ALCVNI TROIANI
FAVELLANO
COL CORO.**



DONNE afflitte e dolenti,
Ecco, che noi piangiamo
I uoſtri e i noſtri inſieme aſpri tormenti.

Ma non giouan lamenti,
Che la ruina noſtra
Senza fin ſi dimoſtra.
Però meglio è tacer, e ſofferire
Ogni noſtro cordoglio, ogni martire,
Benche, ſendo noi priui di ſperanza,
Lagrimar ſol ne auanza.
O miſera cittade,
Ch'eri prima ornamento
Di queſta noſtra lagrimoſa etade:
Infelici contrade,
Come ogni coſa inuolue
Minuta e trita polue:
Ne par, ch'altro diſcerner ui ſi poſſa,
I ij

134

*Che fresco sangue, e sepolture, & ossa.
Dunque piangendo in ogni parte andremo
Il nostro male estremo.*

135

INTERMEDIO II.
PLVTONE, ET
ALCVNE OMBRE
D'VCCISI
TROIANI.



*O, CHE son Dio del
tenebroso Inferno,
Per cōtentar Giunone
Vi guido al chiaro lu-
me
Anime sconsolate,
Accio uedendo immāz*

*La ruina di Troia,
Prendiate doppia noia.
Noi meste e pallide ombre
Già summo corpi humani
De' miseri Troiani:
È del nostro del mondo
Stato, non fu piu lieto o piu giocondo.
Lasse, che i dolci giorni
Troppo in fretta sen uanno;
È al ben succede il danno.
Onde tosto perdem l'alma e gradita
Luce, di questa uita.*

I iij

136

*Ma voi misere Donne ,
Che rimanete uiue ;
A cui l'esser cattive
Sarà uia maggior male ,
Che di morte sentir l'ultimo strale .*
*Pur col uoler di Gioue
Fate conforme il uostro ;
Che in questo mortal cbiosiro
Sostener con pazienza ui conuiene
Tutte le uostre pene .
In tanto noi torniamo
Al cieco Inferno , onde uenuti siamo .*

*PLV. Tornate infelici alme
Sotto a le uostre salme .*

137

INTERMEDIO III.
NETTUNO,
DEI.



*O, che Re uostro sono ,
e uostro Dio ,
E gran padre Nettuno ;
Tritoni , Proteo , Glauco ,
e tu Portuno :
Cheggioni , che ciascu-*

no

Meco s'allegri homai del gioir mio .

- DEI.** *Deh dite la cagione ,
Ch'a tal gioia ui pone .*
- NET.** *Troia è distrutta & arsa .*
- DEI.** *Che fabricaste con le uostre mani :
È dal Re de Troiani
Vi si negò la debita mercede ?*
- NET.** *Così lieto a ragione è l'occhio mio
Di quel , ch'innanzi uede ;
Poi ch'altro non uscìo ,
Ch' infinite promesse , e poca fede .*
- DEI.** *Non si deuea per certo*

138

Leuar il premio a così giusto merito.

NET. *Di qui con giusto fine,
E lagrimoso esempio
Vengon l'alte ruine.*

DEI. *O meritato fine.
Dunque tutti cantiamo;
Poi che Troia è distrutta;
E, douunque n'andiamo
Lasciando ogni tristezza,
Mostriam somma allegrezza.*

139

INTERMEDIO III.

VENERE INSIEME

**CON CUPIDO E CON
VULCANO PARLA**

A GIVNONE.



*E INA degli Dei,
Spesa e sorella del mio
padre Giove,
Gradisci i preghi
miei:
Che pietà giusta e giu-
sto amor mi moue.*

**GIVNON, PALLADE,
MERCURIO,
ET ALTRI DEI.**



*ENCH'IO possa saper quel, che
tu brami;
Pur m'è caro udir cio per la tua
lingua.*

VEN. *Bramo, che ti contenti
Di veder le ruine
Di Troia giunta al fine,*

E salui

140

E salui Aſſianatte e Poliffena .

GIV. *Queſto far io non uoglio :*

PAL. *Ne lo conſento anch'io.*

VEN. *So , che tu ſei crudele ;
Ma tanta crudeltate
A gli Dei non conuiene .*

GIV. *Io no , che'l figlio mora
D'Hettore , e' uſieme cada
Poliffena al ſepolcro
Del glorioſo Achille.*

PAL. *Honeſtiſſime morti .*

VEN. *Anzi morti crudeli ,
Degne d'ogni pietate .*

GIV. *Per ſeguir uoglio ancora
Il tuo ſigliuolo Enca ,
E quanti del ſuo ſangue unqua uſciranno .*

PAL. *In queſto , alma Giunone ,
Io ti farò compagna .*

VEN. *Al fine ceſſeranno
Queſte ſorti crudeli.*

VVL. *E i Greci perderanno
Scettri , corone , e ſeggi.*

Fra

141

MER. *Fra tanto ſi uedranno
Uccifioni e morti .
Miſeri Regni & infelici corti .*

VEN. *Poi che a te non aggrada
Di compiacer a le mie honeſte uoglie ,
Ti chiamo innanzi al Tribunal di Giove .*

P. G. *E noi uenir uogliamo :
Che da lui ueramente
Giuſto giudicio, e non altro aſpettiamo.*

¹ Uno dei primi a occuparsi degli spettacoli a Venezia avanti il melodramma, cioè prima del 1637, e a citare questi episodi, è stato Angelo Solerti, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, in «Rivista Musicale Italiana», ix, 1902, pp. 503-558.

² Di tutta l'ampia documentazione esistente in merito alle feste per il passaggio di Enrico III a Venezia si è occupata con dovizia di particolari e inappuntabili conclusioni Anna Laura Bellina, *A suon di musica da Cracovia a Lione. I trionfi del cristianissimo Enrico III*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 81-105.

³ L'edizione moderna con saggio introduttivo è di Leo Schrade, *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris, CNRS, 1960; sul problema è ritornato poi Nino Pirrotta, *I cori per l'Edipo tiranno*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale*, a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 11), pp. 273-292. Un'importante riflessione sulla tipologia testuale cui appartiene l'*Edipo* di Giustiniani si deve a Giovanni Morelli nel catalogo *Andrea Gabrieli 1585-1985*, Venezia, Biennale, 1985, pp. 77-82.

⁴ Il primo a intuire l'importanza di un esame comparativo delle fonti teoriche per avviare un successivo esame del ruolo della musica nella tragedia è stato Francesco Luisi, *Musica e tragedia nel pensiero teorico del Cinquecento*, in «Musica e Storia», vii, 1, 1999, pp. 105-140.

⁵ Da rivedere in parecchi punti per le imprecisioni un vecchio saggio di Adelmo Damerini, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce con Antonio Molino detto il Burchiella per la Marianna e le Troiane*, in «Il Dramma», xli, 342, 1965, pp. 37-44.

⁶ Dalla vasta letteratura trascalgo la *Storia della Cultura Veneta* (vol. III, Vicenza, Neri Pozza, 1981) e per le attività musicali nel teatro di Zuan Polo rimando al mio *Zuan Polo e il canto alla schiavonesca*, in Ivano Cavallini, *I due volti di Nettuno. Studi su musica e teatro a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 13-24.

⁷ Su Dolce (1508-1568) cfr. lo studio ancor oggi utile di Emanuele Antonio Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, in «Memorie dell'IR Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», xi, 1862, pp. 93-200, nonché Giovanna Romei, *ad vocem* «Dolce, Ludovico», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia, 1991, vol. xI, pp. 399-405, e Anne Neuschafer, *Da Thieste (1543) a Le Troiane (1566). Le tragedie di Lodovico Dolce tra traduzione e rifacimento*, in «La Parola del testo», 2, 2001, pp. 361-380. Molti suggerimenti per l'utilizzazione della bibliografia dolciana mi sono stati elargiti da Alessandro Bianchi che ringrazio sentitamente.

⁸ Cfr. l'edizione moderna curata da Renzo Cremante in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. xxviii, *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 742-877.

⁹ L'unico serio studio su Molino musicista e sulle sue relazioni con i compositori veneto-veneziani è di Paolo Fabbri, *Fatti e prodezze di Manoli Blessi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», xi, 1976, pp. 182-195, spec. 190.

¹⁰ Antonio Molino, *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi strathbioto*, Venezia, Giolito, 1561, pp. 3-4, riportato integralmente nella edizione moderna della *Marianna: La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. xxviii, *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, cit., p. 743, n. 1, e parzialmente in P. Fabbri, *Fatti e prodezze*, cit., pp. 187-188, n. 8.

¹¹ Riportato in A. Damerini, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce*, cit., p. 40.

¹² Ludovico Dolce, *Marianna (1566)*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. xxviii, *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, cit., pp. 744-746.

¹³ Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598, pp. 9-10: «Le tragedie [...] sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazone. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio, et quindi poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. [...] Quinci viene ch'in cinquanta anni non se ne recita una convenevolmente: et ci vogliono a punto compagnie ricche come in Vinetia, od accademie generose come in Vicenza, e stupendi teatri come l'Olimpico». Tralasciando l'elogio ai vicentini, motivato anche dalla partecipazione di Ingegneri alla messa in scena dell'*Edipo*, vien fatto di notare che l'uomo di teatro documenta tra le eccezioni le tragedie inscenate a Venezia dalle compagnie dei nobili: un riferimento che si attaglia bene a Dolce e ai suoi protettori.

¹⁴ Ludovico Dolce, *Didone*, Venezia, Aldo, 1547, pp. 2-3; citata anche da Renzo Cremante nell'introduzione alla *Marianna*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. xxviii, *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, cit., p. 736.

¹⁵ Ludovico Dolce, *Giocasta*, Venezia, figli di Aldo, 1549, p. 2, cfr. la dedica a Monsignor Jean de Morville.

¹⁶ P. Fabbri, *Fatti e prodezze*, cit., p. 184.

¹⁷ N. Pirrotta, *I cori*, cit., p. 275.

¹⁸ La scena 3 al III atto in cui il Sacerdote canta a dialogo con il coro, su cui ha scritto Angelo Solerti, *Precedenti del melodramma*, in «Rivista Musicale Italiana», x, 1903, pp. 216-220; e quindi Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, II, Tutzing, Schneider, 1969, pp. 312-318. Cfr. ancora Jessie A. Owens, *Music in the early Ferrarese pastoral. A study of Beccari's Il sacrificio*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 583-601.

¹⁹ Maria Luisi, «Mille Amphioni novelli et mille Orphei». *Le commedie di Mariano Trinci Maniscalco (in Siena, 1514-1520). Edizione critica, studio introduttivo e appendice musicale*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 129, 182-183.

²⁰ L. Dolce, *Marianna*, cit., pp. 836-837.

²¹ Id., *Le Troiane*, Venezia, Giolito, 1567, la dedica a «Messer Giovanni de' Martini et compagni».

²² *Ibid.*, pp. 150, 156, 157.

²³ Daniel P. Walker, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1954, pp. 17-33.

²⁴ L. Dolce, *Le Troiane*, cit., p. 132. Gli intermedii si leggono alle pp. 133-141.

²⁵ *Ibid.*, pp. 8-11.

²⁶ In appendice sono riprodotti in originale i testi degli intermedii dalla edizione Giolito del 1567, cit.

²⁷ Francesco Luisi, «Vedrete recitar con dolce canto». *Note sulla rappresentazione della Risuscitazione di Lazaro al Colosseo*, in *Martiri e santi in scena. Atti del XXIV convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2001, pp. 236-239.

²⁸ Ivano Cavallini, *Il ruolo della musica nel teatro pastorale raguseo del Cinquecento*, in «Musica e Storia», VIII, 2, 2000, pp. 417-454.

²⁹ Ludovico Dolce, *Le Troiane*, Venezia, Ugolino, 1593, pp. 61 ss.

³⁰ Questa è anche la convinzione di N. Pirrotta, *I cori*, cit., p. 276.

³¹ Ludovico Dolce, *I dilettevoli sermoni, altrimenti satire, e le morali epistole di Horatio, illustre poeta lirico, insieme con la Poetica. Ridotte [...] dal poema latino in versi sciolti volgari. Con la vita di Horatio. Origine della satira. Discorso sopra le Epistole. Discorso sopra la Poetica*, Venezia, Giolito, 1559, pp. 292-293.

³² *Ibid.*, rispettivamente, alle pp. 312-314, 315-316, 317-318.

³³ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, cit., pp. 80, 82.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

³⁵ Si veda il discorso sull'«Origine dello 'ntramezzo» in Antonio Ongaro, *L'Alceo favola pescatoria [...] con gl'Intramezzi del sig. cavalier Batista Guarini. Descritti e dichiarati dall'Arsiccio accademico ricreduto. Aggiuntici appresso alcuni discorsi del medesimo Arsiccio sopra ciascheduno intramezzo*, Ferrara, Baldini, 1614, p. 44. Il volume, unico nel suo genere, contiene la descrizione minuta degli intermedii e una serie di discorsi storico-apologetici condotti con sapienza filologica ed ermeneutica sui soggetti degli stessi intermedii. Per la segnalazione e il successivo scambio di opinioni sono grato a Giuliana Novel, che ne tratta diffusamente nella sua dissertazione dottorale dal titolo *La musica nella drammaturgia pastorale tra Cinque e Seicento*, Dottorato in Italianistica, ciclo XVII, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, 2005.

³⁶ Su Trissino cfr. F. Luisi, *Musica e tragedia*, cit., pp. 113-117, e Giulio Cattin, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Atti del convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 153-174, spec. 171-174. Sulle poetiche dei vari tragediografi del secolo si veda il cap. sulla tragedia in Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

³⁷ Giovambattista Giraldo Cinzio, *Didone*, Venezia, Cagnacini, 1583, pp. 143-144.

³⁸ Per i testi di *Sofonisba*, *Orbecche* e *Orazia* si rimanda all'edizione moderna in *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*, tomo I, a cura di Marco Ariani, Torino, Einaudi, 1977.

³⁹ N. Pirrotta, *I cori*, cit., p. 275.

⁴⁰ Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer, 1570, pp. 120-121.

⁴¹ La descrizione della messa in scena dell'*Alidoro*, tratta dall'anonimo *Il successo dell'Alidoro tragedia rappresentata in Reggio alla Sereniss. Regina Barbara d'Austria Duchessa di Ferrara*, Reggio, Bartoli, 1568, compare in *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*, cit., pp. 984-1008, spec. 985, 992.

⁴² *Ibid.*, p. 996.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Annotazioni della terza scena del quarto atto* in Giovambattista Guarini, *Il pastor fido*, Venezia, Ciotti, 1602, p. 269.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ad attirare la mia attenzione su questi episodi significativi è stata ancora una volta Giuliana Novel; sulla rappresentazione ferrarese cfr. Adriano Cavicchi, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento. Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1991, pp. 45-86, spec. 46-47; sulla rappresentazione fiorentina: Angelo Solerti, *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri. I primi tentativi di melodramma*, in «Rivista Musicale Italiana», ix, 1902, pp. 797-829, spec. 808-809.

⁴⁷ A. L. Bellina, *A suon di musica da Cracovia a Lione*, cit.

⁴⁸ Il testo della *Tragedia* con il discorso illustrativo del Frangipane è in appendice a Angelo Solerti, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, in «Rivista Musicale Italiana», ix, 1902, pp. 503-558, spec. 558.