

# RECERCARE

XXIII/1-2 2011



LIM

a Giancarlo Rostirolla  
per i suoi 70 anni

Recercare  
XXIII/1-2 2011

## Recercare

Rivista per lo studio e la pratica della musica antica  
*Journal for the study and practice of early music*

Organo della / *Journal of the*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica

direttore / *editor*  
Arnaldo Morelli

comitato scientifico / *advisory board*  
Patrizio Barbieri, Bonnie Blackburn,  
Mauro Calcagno, Philippe Canguilhem,  
Ivano Cavallini, Étienne Darbellay,  
Marco Di Pasquale, Norbert Dubowy,  
Lowell Lindgren, Lewis Lockwood,  
Stefano Lorenzetti, Renato Meucci,  
Margaret Murata, John Nádas,  
Noel O'Regan, Franco Piperno,  
Giancarlo Rostirolla, Luca Zoppelli

direttore responsabile / *legal responsibility*  
Giancarlo Rostirolla

direzione e redazione / *editorial office*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica  
via Col di Lana, 7 – C.P. 6159  
00195 Roma (Italia)  
tel/fax +39.06.3210806  
email: [recercare@libero.it](mailto:recercare@libero.it)  
[www.fima-online.org](http://www.fima-online.org)

autorizzazione del Tribunale di Roma  
n. 14247 con decreto del 13-12-1971

grafica e copertina / *graphics and cover*  
Ugo Gianì

stampa / *printed by*  
Genesi Gruppo editoriale. Città di Castello

LIM Editrice srl  
I-55100 Lucca, via di Arsina 296/f  
P.O.Box 198  
tel +39.0583.394464 – fax +39.0583.394469  
[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) – [www.lim.it](http://www.lim.it)

Abbonamenti e arretrati / *subscriptions and back issues*

Italia / *Italy* Eu. 24 – estero / *abroad* Eu. 29  
pagamenti a / *payments to* LIM Editrice srl  
c/c postale / *postal account* n° 11748555;  
carta di credito / *credit card* Eurocard; Mastercard; Visa

In copertina: Cornelis Troost (1697–1750),  
*Ritratto di un dilettante di musica, forse Johannes van der Mersch (1707–1773)*, Enschede (NL), Rijksmuseum Twenthe (in prestito dal Rijksmuseum di Amsterdam)

ISSN 1120-5741  
ISBN 978-88-7096-681-7

RECERCARE XXIII/I-2 2011

*Stefano Lorenzetti*

Public behavior, music and the construction of feminine identity  
in the Italian Renaissance

7

*Marco Di Pasquale*

Intorno al patronato della musica della Accademia Filarmonica di Verona  
nel Cinquecento: riflessioni e congetture

35

*Renato Meucci*

Marco Facoli, Iseppo Ruosa («Joseph Salodiensis») e l'arpicordo

65

*Ivano Cavallini*

Nuove riflessioni sul canone teatrale del madrigale drammatico

77

*Federica Dallasta*

Fra liuti e libri. I Garsi, liutisti parmigiani fra tardo Cinquecento e primo Seicento.  
Nuove acquisizioni

103

*Patrizio Barbieri*

Music-selling in seventeenth-century Rome: three new inventories  
from Franzini's bookshops 1621, 1633, 1686

131

*Anne-Madeleine Goulet*  
Il caso della princesse des Ursins a Roma (1675–1701)  
tra separatezza e integrazione culturale  
175

*Michael Talbot*  
Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas  
189

*Vincenzo De Gregorio*  
Tre flauti dolci poco conosciuti a Bologna  
219

Sommari

235

Summaries

245

Gli autori

253

Contributors

257

**Libri e musica:** *Ettore Tesorieri, cancelliere, musicista, poeta*, a cura di Anna Maria Rodante e Paola Tedeschi (am). BETTINA HOFFMANN, *La viola da gamba* (S. Lorenzetti). *Del Parnaso ovvero Mons Arduus. Con edizione critica dell'Amphiteatrum angelicum (1612)*, a cura di Luisa Cosi (am). AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675–1768)* (am). *Il giardino armonioso. Studi e testimonianze in onore di Giancarlo Rostirolla da parte dei soci dell'IBIMUS in occasione del suo 70° compleanno*, a cura di Saverio Franchi e Orietta Sartori (P. Barbieri). ANTONIO LATANZA, *Il piano a cilindro. Alla riscoperta di un'eredità musicale dimenticata* (P. Barbieri) 261

Libri ricevuti

273

Informazioni per gli autori

275

Information for Authors

276

Dedichiamo questo volume di *Recercare* a Giancarlo Rostirolla per il suo settantesimo compleanno in segno di stima e di gratitudine. Il nostro gesto ambisce ad essere qualcosa di più che un convenzionale e meritato atto d'omaggio nei confronti di un amico e di un collega che pure ha speso molto del suo tempo e delle sue energie a costruire iniziative di indubbio vantaggio per la ricerca musicologica. Con la nostra dedica desideriamo riconoscere che senza il suo impulso e il suo incondizionato sostegno ben difficilmente questa rivista avrebbe visto la luce e, soprattutto, sarebbe potuta crescere, superare lo scoglio dei primi anni di vita e conquistare una posizione internazionalmente riconosciuta. Lungo tutti questi anni l'entusiasmo e la fiducia di Giancarlo, prima come presidente e poi come presidente onorario della Fondazione Italiana per la Musica Antica, nei confronti di *Recercare* non si sono mai affievoliti, neppure negli inevitabili momenti critici sopravvenuti nel corso di quasi un quarto di secolo, e hanno perciò costituito un costante incoraggiamento per i direttori che si sono avvicendati e per il comitato scientifico. Di tutto ciò gli siamo profondamente grati. (*am*)

## Nuove riflessioni sul canone teatrale del madrigale drammatico<sup>1</sup>

### 1. Musica per il teatro, musica dal teatro

L'*Amfiparnaso* (1597), o doppio Parnaso di poesia drammatica e musica, com'era negli intendimenti di Orazio Vecchi è diviso in tre atti similmente a una breve commedia. Opera fortunata, che ha inaugurato l'effimera stagione del madrigale drammatico, l'*Amfiparnaso* ha attraversato la storiografia letteraria e musicale del Sei-Settecento, pervenendo presto agli onori della esecuzione nei due secoli successivi.<sup>2</sup> Della immediata celebrità sono testimoni il catalogo dell'editore Vincenti, che ancora nel 1662 ne proponeva la vendita, e i rifacimenti di Adriano Banchieri nello *Studio dilettevole* (1600) e nel *Metamorfosi musicale* (1601).<sup>3</sup> Altresì sono da menzionare un tardivo allestimento in forma di commedia sul testo della *princeps*, dal titolo *Li disperati contenti* (1654), e una messa in scena in forma di intermedi tra gli atti de *L'amante fedele*, *Pantalone omicida* (1672), commedia attribuita a Giulio Cesare Croce.<sup>4</sup>

1. Il saggio è la rielaborazione di un contributo presentato al convegno di studi *Orazio Vecchi: tradizione e innovazione. Il madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale*, che si tenne ad Arezzo nel 2005. Per la gentile concessione a pubblicare si ringrazia il professor Francesco Luisi.

2. ORAZIO VECCHI, *L'Amfiparnaso comedia harmonica*, Venezia, Gardano, 1597; cfr. EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, n. 2794. Per le edizioni a stampa di musica polifonica del sedicesimo secolo si rimanda, d'ora in avanti, alla sigla NV (= Nuovo Vogel), seguita dal numero di riferimento del catalogo. Per una rassegna bibliografica sull'*Amfiparnaso* si veda l'edizione moderna a cura di Renzo Bez, *L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi: il testo letterario e il testo musicale*, Bologna, Forni, 2007.

3. Compare sotto la dicitura «Comedia Oratio Vecchi» nell'*Indice di tutte le opere che si trovano nella Stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, Venezia, 1662, cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1982, p. 216. Il *metamorfosi musicale* attinge dallo *Studio dilettevole* che deriva direttamente dall'*Amfiparnaso*; sulle riscritture di Banchieri cfr. GIANMARIO MERIZZI, *Le 'dilettevoli metamorfosi' dell'Amfiparnaso*, «Quadrivium», xxviii, 1987, pp. 41–67.

4. *Li disperati contenti, comedia piacevole del signor Horatio Vecchi e recitata alla presenza de' serenissimi d'Este*, Bologna, Peri, 1654; *L'amante fedele Pantalone omicida et il dottor Disonorato onoratamente, et di nuovo aggiuntovi Li disperati contenti, intermedi bellissimi del Capriccioso*, Venezia, Zatta, 1672. Ricavo queste preziose informazioni dall'introduzione di Renzo Bez a *L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi*.

Nel proemio Vecchi ammannisce ai lettori il consueto rimprovero contro gli abusi dei comici, affine a quelli che si leggono, tanto per citare, nella *Mascara* di Ercole Bottrigari (1598), nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni (1585) e nel trattato di Angelo Ingegneri *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598)<sup>5</sup>

Scriva infatti:<sup>6</sup>

Ai lettori Horatio Vecchi. Le troppo smoderate facezie, che si veggono in molte commedie de' nostri tempi, introdotte più tosto per cibo, che per condimento, hanno cagionato che quando si dice commedia, pare che si voglia dire un passatempo buffonesco.

L'autore rispolvera poi l'oraziano *utile miscere dulci* nell'elogio al genere tanto vilipeso, il cui scopo è di correggere i vizi minori e promuovere la virtù:<sup>7</sup>

[essa] rappresenta [...] quasi tutte le azioni dell'uomo privato, la onde, come specchio dell'umana vita, ha per fine non meno l'utile che'l diletto e non il muovere solamente a riso.

Reprimenda e proposta di riforma non costituiscono l'eccezione, ma direi quasi la regola nei discorsi di poeti e scrittori di cose teatrali, desiderosi di affermare il principio della commedia scritta, a discapito delle consorterie degli attori di piazza adusi all'improvvisazione. Anche Banchieri, l'erede spirituale di Vecchi, scriverà qualche anno dopo quattro «commedie oneste» per i ludi privati del patriziato bolognese.<sup>8</sup>

Vecchi, in merito alla *vexata quaestio* della trasformazione del codice verbale in codice sonoro, era consapevole del profondo divario tra musica e teatro nella connotazione delle figure della commedia ove il gesto è componente essenziale quanto aleatoria. Per cui dichiara di avere dedicato ogni sforzo al disegno canoro dei personaggi, badando meno alla forza comunicativa dei versi:<sup>9</sup>

5. Bottrigari dice che la commedia è ridotta «a pretio vilissimo»; cfr. ERCOLE BOTTRIGARI, *La Mascara ovvero della fabbrica de' teatri et dello apparato delle scene tragisatiricomiche*, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.43, cc. 41-42 (ms. autografo del 1598); Garzoni la dice «sepolta nel fango»: cfr. TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Somasco, 1585, p. 739; Ingegneri sostiene che è apprezzata solo quando viene condita di intermedi spettacolari; cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598, p. 9. Cfr. GIUSEPPE VECCHI, *Polifonia, commedia dell'arte e temi veneziani nell'ultimo rinascimento* in IDEM, *Dulce melos*, IV, Bologna, AMIS - Università di Bologna, 1982, pp. 93-114 e inoltre MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, cap. 9.

6. VECCHI, *L'Amfiparnaso*, lettera «Ai lettori. Horatio Vecchi» dopo la dedica ad Alessandro d'Este.

7. VECCHI, *L'Amfiparnaso*, lettera «Ai lettori».

8. Su questa produzione di Banchieri cfr. MARINA CALORE, *L'antidoto delle umane passioni. Esperienze drammaturgiche di Adriano Banchieri*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», LXXIX, 1984-1985, pp. 115-131.

9. VECCHI, *L'Amfiparnaso*, lettera «Ai lettori»; cfr. le considerazioni di NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 130-135.

È ben vero che'l giovamento di essa sarà alquanto rimesso e minor di quello della semplice commedia, perché dovend'io dirizzare il canto più tosto all'affetto, che alla moralità, mi è convenuto usare gran risparmio di sentenze.

Dunque, gli *affectus* della musica e non il testo agito costituivano per Vecchi il principale obiettivo nel passaggio alla musicazione. Ed è questo assunto che mi induce a desistere dal riproporre ancora il primato di Vecchi in veste di realizzatore di un linguaggio musicale nuovo. Ciò comporterebbe il rischio di banalizzare le complesse vicende che hanno preparato 'l'avvento' dell'*Amfiparnaso*. Senza nulla togliere alla genialità della prima «commedia harmonica», v'è più di un motivo per meditare sui precedenti illustri nel lavoro di tipizzazione sonora delle *dramatis personae*. Scorrendo il repertorio cosiddetto leggero (villotte, mascherate, canzonette) è facile imbattersi in taluni elementi compositivi che Vecchi ha provveduto a riplasmare nel suo ambizioso progetto di commedia in polifonia. O, per restare nell'alveo della bozzettistica, è qui sufficiente menzionare la serie di caricature nelle sue *Veglie di Siena* (la villanella, il siciliano, il francese, il lanzicheneco, il veneziano e gli ebrei), che appartengono al vasto campionario della mascherata del secondo Cinquecento.<sup>10</sup>

Detto questo, un altro particolare della lunga vita dell'*Amfiparnaso* sembra tutt'altro che trascurabile. Alludo alla ripresa del 1672, ovvero al frazionamento in intermedii che, osservato in superficie, potrebbe essere equiparato a uno dei tanti esercizi di stile, o ricuperi snobistici della storia, come le canzoni madrigalesche di Benedetto Marcello. A mio parere, invece, si tratta di un caso di vita parallela della musica di Vecchi ai margini delle attività performative tipiche del Seicento, se si pensa all'ambigua rifunzionalizzazione di altre polifonie del nostro, che regrediscono dal genere di scena integralmente musicata alla formula di musiche di complemento nel teatro di parola. Un esito che contraddice la causa per la quale il maestro modenese ha pensato alla commedia musicale, condannata di nuovo al ruolo di conditura del testo come nella prassi cinquecentesca. Riporterò a questo riguardo una testimonianza curiosa, quanto significativa.

Presso la residenza del governatore di Lugo di Romagna, nel carnevale del 1594 fu allestita la «favola boscareccia» *Fileno* di Illuminato Ferazzoli, mandata alle stampe sette anni più tardi nel 1601.<sup>11</sup> La pastorale, una delle tante prodotte dall'Italia padana in quel periodo, ha il merito di utilizzare i cori sentenziosi in fine d'atto e gli intermedii che dei cori costituiscono un complemento visivo-auditivo. Contrariamente alle indicazioni della contemporanea teoria del dramma, il poeta ha creato in questo caso una *liaison de scène* in cui l'intermedio agisce in chiave esplicativa del concetto esposto dal coro. Un modo alternativo di procedere che rientra nelle numerose 'stravaganze' della drammaturgia dell'epoca. Per citare, prima di Ferazzoli, Ludovico Dolce inserì nelle *Troiane* (1567) i cori e gli intermedii, infrangendo la regola tragica

10. ORAZIO VECCHI, *Le veglie di Siena, ovvero i vari humori della musica moderna [...] a tre a 4 a 5 et a 6 voci composte e divise in due parti piacevole e grave*, Venezia, Gardano, 1604 (NV 2833).

11. ILLUMINATO FERAZZOLI, *Fileno, favola boscareccia*, Treviso, Zanetti, 1601.

in ossequio alle leggi non scritte dello spettacolo.<sup>12</sup> Tasso, a sua volta, dovette compattare (se non approvare) l'aggiunta di intermedi dopo i cori dell'*Aminta* (1573), questi ultimi escogitati per conferire un'aura di classicità alla pastorale e per eludere qualsiasi tentativo di intromissione di elementi spuri nel dramma.<sup>13</sup> Più inconsueto l'uso di musica a stampa apparsa in contesti affatto diversi, come avvenne con il quarto atto di *Fileno*, ove l'intermedio predice la felicità degli amanti e pone in scena ninfe e pastori incatenati, successivamente sciolti da Amore, il quale esorta le creature silvane a intonare alcuni versi in polifonia:

[...]

Ma per maggior decoro e gloria mia,  
concordi insieme pria,  
tutti lieti e ridenti  
cantate in compagnia:  
Eccovi nuncio di gioia, eccovi Amore,  
invitando ciascun a farmi onore.

*Tutti cantano Horatio Vecchi su la Selva*

Ecco nuncio di gioia, eccovi Amore,  
venite a farli onore,  
anzi facciam ghirlanda al suo bel nome,  
fiori spargendo nelle bionde chiome.  
S'odino mille lodi,  
che con mille nodi  
ogni cosa quaggiù conserva in pace,  
o unica e ardente face.  
Tutti cantiamo uniti:  
viva il nome d'Amor per tutti i liti.

Il carattere encomiastico del pezzo non possiede elementi di novità e del pari convenzionale risulta l'immagine delle ninfe e dei pastori condotti al canto da Cupido. Tuttavia, la didascalia a margine del coro, «Tutti cantano Horatio Vecchi su la

12. Rimando al mio *Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia*, in *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1553-1604) tra Venezia e Parma*, atti del convegno di studi, a c. di Marco Capra, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della Musica, 2006, pp. 277-298.

13. Sull'aggiunta degli intermedi all'*Aminta* nonostante i cori, in alcune rappresentazioni a Ferrara e a Firenze, cfr. ANGELO SOLERTI, *Laura Guidicioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri: i primi tentativi del melodramma*, «Rivista musicale italiana», IX, 1902, pp. 797-829: 808-809, 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 c. di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1991, pp. 45-86: 46-47. È stata Giuliana Novel ad attirare la mia attenzione sul faticoso rapporto tra coro e intermedi dopo *Aminta*, e sull'uso disinvolto dell'intermedio nelle pastorali e nelle tragedie, seppure dotate di cori tra gli atti; cfr. la dissertazione dottorale di GIULIANA NOVEL, *La musica nella drammaturgia pastorale tra Cinque e Seicento*, Università di Torino, 2005.

Selva», lascia intendere che la pastorale concludesse con il dialogo a otto voci *Ecco nuncio di gioia*, appartenente alla *Selva di varia ricreatione* (1590), a quanto conferma la trasposizione integrale del testo dall'opera del modenese.<sup>14</sup> L'inserto potrebbe trovare una logica spiegazione nel passaggio a Lugo del principe Gesualdo da Venosa diretto a Ferrara, e nella probabile mediazione di Alfonso Fontanelli protettore di Vecchi, nomi la cui celebrità era tale da giustificare qualsiasi deviazione dai percorsi teorici della drammaturgia. Ad altri il compito di chiarire la vicenda nei minuti dettagli. Per ora è di maggiore interesse segnalare l'evento quale prova *sui generis* di una insospettata permeabilità in favore della musica nella esperienza rappresentativa.

Altrettanto paradigmatico e speculare rispetto all'episodio del *Fileno* è l'uso di una *tranche* di teatro nella musica a stampa. A titolo di esempio mi riferisco alla prima edizione nota di mascherate del sedicesimo secolo, ossia a un'intera collezione di musiche concepite in forma di mascherate, che offre un caso analogo di testo pastorale da cantarsi in apertura di scena, quando i cacciatori incontrano le ninfe. Così depono il *Dialogo de ninfe et cacciatori a otto voci* delle *Mascharate* di Ludovico Novello (1546) — ancora un dialogo di quattro più quattro voci —, posto a chiudere, con una brusca diversione alla favolistica, la lunga teoria dei personaggi prelevati dal mondo delle arti e dei mestieri, prediletto dalla scena comica:<sup>15</sup>

### **Dialogo de ninfe et cacciatori a otto voci**

#### **Cacciatori cominciano [a 4 voci]**

Dite a noi, o ninfe belle,  
chi voi sete e dove andate,  
ch'ancor noi, in veritate,  
vi darem di noi novelle.

#### **Le ninfe rispondono [a 4 voci]**

Ninfe siamo alte e gradite  
cacciatrici, e'n questo loco  
ne veniamo per festa e gioco,  
ma chi sete voi or dite.

#### **Cacciatori rispondono [a 4 voci]**

Di Cupido servi siamo,  
ninfe belle, cacciatori,  
et cacciando ognor andiamo

14. ORAZIO VECCHI, *Selva di varia ricreatione* [...] nella quale si contengono varij soggetti a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9 et a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a diece nel fine, Venezia, Gardano, 1590 (NV 2831). Rispetto all'originale variano i versi 6 e 8: «poi che con mille nodi» diventa «che con mille nodi», «benedetta face» diventa «o unica e ardente face».

15. LODOVICO NOVELLO, *Mascherate* [...] di più sorte et varii soggetti apropiati al carnevale [...]. Libro primo a quatro voci, Venezia, Gardano, 1546 (NV 2044).

con bon cani corradori.  
 Quivi a caso si fermiamo  
 per cantar l'altieri onori  
 delli nostri dolci amori  
 et le lor sacre favelle.  
 Dite a noi o ninfe belle.

**[Ninfe a 4 voci]**

Buone serve noi d'amore  
 siamo tutte cacciatrici,  
 et cacciando con onore  
 mo' 'sto bosco or 'ste pendici.  
 Giorno e notte a tutte l'ore,  
 sempre andiam o cari amici.  
 Cantarem con voi i felici  
 dond'amor l'alte ferite.  
 Ninfe siamo alte e gradite.

**[Cacciatori a 4 voci]** Siam contenti di cantare / con voi ninfe tutti insieme,  
**[Ninfe a 4 voci]** che vogliam prima narrare / le sue forze alte e supreme.  
**[Cacciatori a 4 voci]** Dite pur quel che vi piace / di le sue dolcezze estreme.  
**[Ninfe a 4 voci]** Cantiam dunque con gran speme / come amor suo foco esali.

**A otto voci**

Il tuo foco e li tuoi strali  
 pieni, Amor, son di dolcezza,  
 ch'altre mai non furno tali.  
 Sì ch'a donna in cui bellezza  
 tien amor d'altro non cali,  
 ch'amor sol dar può allegrezza.  
 E chi un trato a quel s'avezza  
 va cridando a tutte l'ore:  
 viva amore, viva amore.

Diversamente dalla favola di Ferazzoli, l'inno elevato all'amore non consente facili riscontri circa un'eventuale provenienza dal repertorio delle egloghe o delle primitive pastorali. Dalla lettera dedicatoria all'indirizzo di Gottardo Orcagna si intuisce solo che questi aveva richiesto alcune mascherate a Girolamo Parabosco, il quale, non potendo accontentare di persona il richiedente, gli offriva in cambio le musiche del padovano Novello. Non è mera congettura sostenere che l'Orcagna si rivolgesse proprio a Parabosco, firmatario della dedica, in ragione della sua vasta competenza di compositore e drammaturgo.<sup>16</sup> Peraltro, senza cercare lontano, è la biografia di Vecchi

16. Così scrive Parabosco nella lettera all'Orcagna premessa all'opera di Novello: «essend'io adunque a questi giorni stato richiesto da V. S. di alcune mascherate [...], quasi per miracolo mi sono venute

a informarci che la musica nel teatro e il testo teatrale voltato in musica, o semplicemente tolto dalla sua sede naturale e trasposto nell'ambito non scenico delle edizioni di mascherate e canzonette, ebbero per il maestro eguale importanza. Nasce anzi il sospetto che a suggerirgli l'equiparazione dei due codici, per noi illusoria in quanto avvezzi alla civiltà del melodramma, fosse una lunga domestichezza con la trasformazione in polifonia di porzioni di festa teatrale, nonché l'attitudine ad accomodare all'occasione brani preesistenti entro spettacoli nuovi. Uno sguardo al contributo di Vecchi agli intrattenimenti pubblici e privati promossi dalla corte mutinense permetterà di asseverare questa ipotesi.

Nel 1587 il maestro di cappella ricevette l'incarico di comporre un capitolo in 116 terzine e di presentare pezzi di taglio celebrativo per le nozze del principe Marco Pio di Savoia con Clelia Farnese.<sup>17</sup> Nel quadro dei festeggiamenti, compartiti in più giorni a Sassuolo, il 2 dicembre vi fu la messa in scena del *Sacrificio* di Agostino Beccari, favola che ebbe i natali a Ferrara nel 1554 con le musiche di Alfonso della Viola.<sup>18</sup> Uno spettacolo sontuoso a cui collaborarono Giambattista Aleotti per gli apparati e Giovan Battista Guarini per la riscrittura del prologo affidato a Imeneo e la confezione degli intermedi.<sup>19</sup> Il poeta della corte estense era interessato a investire di classicità la pastorale di Beccari, assunta al rango di testo con funzione discriminatoria nel processo di separazione tra le favole moderne e la «disproporzionata egloghistica» di primo Cinquecento. La sua esigenza di cautelarsi dalle critiche di Giason De Nores, esposte nel *Discorso intorno a' quei principii, cause et accrescimenti, che la commedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla philosophia morale et civile* dello stesso anno 1587, trovava inoltre un'occasione propizia nella riproposizione del *Sacrificio* nel contesto privilegiato del matrimonio di Marco Pio, di cui rimane testimonianza grazie alla

alle mani queste composte per lo eccellente M. Lodovico Novello, per le quali V.S. potrà essere appieno soddisfatta d'ogni suo desiderio, perché ce ne sono in ogni soggetto, ma tutte ugualmente dette con bella et acuta maniera et facile, senza molta gravità come si conviene, et così il can[t]o come le parole, acciò che da tutti siano intese e gustate [...]». Su Parabosco letterato e musicista si veda la monografia di FRANCESCO BUSSI, *Umanità e arte di Girolamo Parabosco, madrigalista, organista e poligrafo*, Piacenza, Edizioni del Liceo Musicale, 1961.

17. La scoperta e la pubblicazione del capitolo si deve a LUDOVICO FRATI, *Un capitolo autobiografico di Orazio Vecchi*, «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, pp. 71–78.

18. Va ricordato che esistono due edizioni del *Sacrificio* di Beccari: la prima del 1555 (Ferrara, Francesco di Rossi da Valenza) e la seconda, riveduta e ampliata, del 1587 (Ferrara, Alfonso Caraffa). Le musiche, trascritte da Arnaldo Bonaventura, furono stampate da ANGELO SOLERTI, *Precedenti del melodramma*, «Rivista musicale italiana», X, 1903, pp. 216–220, e sono state oggetto di studio da parte di WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, 2 voll., Tutzing, Hans Schneider, 1969, (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 14), I, pp. 312–317, e vol. II, pp. 84–89. Una documentata valutazione delle musiche di Alfonso della Viola si legge in JESSIE ANN OWENS, *Music in the early Ferrarese pastoral: a study of Beccari's Il Sacrificio*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di Maristella de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 583–600.

19. Un accurato studio sullo spettacolo e sulla collaborazione di Guarini con Aleotti si deve a ARMANDO FABIO IVALDI, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G.B. Guarini*, Genova, ERGA, 1974, della vicenda si è occupato anche DAVID NUTTER, *Gli 'altri intermezzi' del Guarini in una descrizione del 1587*, «Studi e problemi di critica testuale», XXX, 1985, pp. 51–64.

relazione di un anonimo cronista: *Narratione delle feste sontuosissime, et superbissimi apparati nelle felicissime nozze de gl'illustrissimi ss. il sig. Marco Pii di Savoia signor di Sassuolo et della signora Clelia Farnese. Con alcune rime et intermedii recitati nella pastorale fatta in dette nozze* (Ferrara, Vittorio Baldini 1587). La prassi teatrale prevedeva all'epoca l'apporto di regie e musiche nuove per qualsiasi ripresa a distanza di tempo e di luogo; per cui i brani di codesto spettacolo non potevano essere di Alfonso della Viola o del fratello Francesco, scomparsi rispettivamente nel 1573 e nel 1568, a meno che, come forma di rispetto per il valore di illustre archetipo acquisito dalla favola, Guarini non attribuisse alla musica di Alfonso la stessa importanza del testo di Beccari. In qualsiasi caso, il solo compositore di cui si ha notizia nella serie delle manifestazioni preparate per le nozze è il nostro Orazio Vecchi. E anche se non vi sono prove concrete a dimostrare che egli abbia curato almeno in parte le musiche per gli intermedii guariniani, la sua descrizione in versi di quegli spettacoli collima con la minuta *Narratione* dianzi richiamata.

Più curioso si configura il profilo tenuto da Guarini, assertore del processo genetico del 'terzo genere' fiorito dall'egloga e culminato nella tragicommedia. L'autore del *Pastor fido*, nel *Compendio della poesia tragicomica* del 1602, esalterà per un verso l'azione normativa compiuta da Beccari, ma per un altro disapproverà la mancanza dei cori in fine d'atto, cui provvide Tasso con l'*Aminta*.<sup>20</sup>

Hassi dunque a sapere che la poesia pastorale, benché, 'n quanto alle persone introdotte, riconosca la sua primiera origine e dall'egloga e dalla satira degli antichi, nulladimeno, quanto alla forma e ordine, può chiamarsi cosa moderna, essendo che non si trovi appresso l'antichità di tal favola alcuno esempio greco o latino. Il primo de' moderni, che felicemente ardisse di farlo, fu Agostino de' Beccari, onorato cittadino di Ferrara, da cui solo de' riconoscere il mondo la bella invenzione di tal poema. Avendo dunque costui veduto, e certo con gran giudizio, che l'egloga non è altro che un breve [...], scielto ragionamento di due pastori [...] e regolando molti pastorali ragionamenti sotto una sola forma di drammatica favola, e distinguendola in atti col suo principio, mezzo e fine sufficiente e proporzionato col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decoro, e con l'altre parti sue necessarie, se non il coro, che fu poi giunto dal Tasso, ne fe' nascere una comedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori, e per questo la chiamò favola pastorale.

Nonostante il rilievo assai ingeneroso nei confronti di Tasso, nel 1587 Guarini intervenne in minima misura sul dettato della versione principe del *Sacrificio* (prologo a parte, i ritocchi e l'ampliamento del testo furono di Beccari).<sup>21</sup> Per cui restano inalte-

20. Stampato con il testo definitivo del *Pastor fido* e con le *Annotazioni*, il *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati* fu impresso a Venezia dall'editore Ciotti nel 1602, da cui si cita (pp. 50-51). Cfr. il cap. 9 in MARZIA PIERI, *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983; sulla 'storizzazione' della pastorale ferrarese tentata da Guarini si veda il più recente contributo di ELISABETTA SELMI, 'Classici e moderni' nell'officina del *Pastor fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

21. GIOVANNA ROMEI, *Il genere pastorale: l'esempio teatro*, «Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma», 1/2, 1984, p. 41, rileva che, come nel caso della commedia, anche nelle favole era frequente il ricorso alle giustificazioni realistiche della musica in scena, motivate dalla presenza di

rati i versi per il canto monodico del Sacerdote e quelli del coro responsivo a quattro voci (III, 3), mentre una piccola variante occorre nella canzone posta a chiudere la favola. Probabilmente, trattandosi di passi consustanziali allo scorrimento dell'azione, Guarini si astenne dal modificare il ruolo della musica nel dramma (beninteso solo il ruolo, poiché questa poteva essere di un qualsiasi autore vicino alla corte). Né è plausibile ritenere che i suoi intermedi valessero per cori, in quanto manca loro il necessario collegamento tematico con la trama principale, che avrebbe giustificato l'assenza del coro-personaggio di tragica memoria, sebbene concepito in foggia madrigalesca. I primi due intermedi, infatti, sono basati sulla rivisitazione della favola mitologica di Fetonte, che cade dal cielo con il carro nel fiume Po e viene pianto dalle ninfe sorelle, le quali escono dagli alberi congegnati come periatti girevoli e lo fanno risalire dalle onde su una nuvola.<sup>22</sup> Gli altri due, invece, sono concepiti come allegorie. Nel terzo compaiono le muse sul monte Parnaso, la fonte di Elicona e il cavallo Pegaso, nonché la scritta «Muse quot? Novem, falsum est. Cur? Decima venit», con evidente allusione a Clelia Farnese decima musa. Nel quarto, Giove e il corteggio degli dei danno il loro responso per decidere quale sia la donna più saggia e più bella del mondo, deponendo i biglietti in un'urna. Questa viene trasportata in terra da una nuvola che scopre al pubblico una donna, ossia l'immagine di Clelia cantata dalle muse con il madrigale «Vieni gloria del Tebro».<sup>23</sup>

Le terzine di Vecchi, spettatore privilegiato del profluvio di macchine e divinità, costituiscono una epitome dello spettacolo a dir poco incantevole anche in virtù dei musicisti «inapparenti» situati dietro i fondali:<sup>24</sup>

Degli intermedi poi stupir gli feo,  
che il carro della luce era guidato  
da Fetonte, che in Po tosto cadeo.

E del miser garzon mal consigliato  
piansero le sorelle al miser caso,  
con un canto che i sassi avria spezzato.

Sorse dal palco il monte di Parnaso,  
col Pegaso e la fonte d'Elicona,  
che a tutti di stupor s'affilò il naso.

personaggi che per convenzione dovevano cantare. Il sacerdote del *Sacrificio* appartiene a questa tipologia di *dramatis personae* e compare in scena soltanto con il coro.

22. Sui 'luoghi' della musica negli intermedi cfr. IVALDI, *Le nozze Pio-Farnese*, pp. 35–42. Incidentalmente vorrei far notare che le *Canzonette a tre voci* di Vecchi (Venezia, Gardano, 1597, NV 2835) contengono un pezzo dell'allievo Geminiano Capilupi, che ha per soggetto la storia di Fetonte: *Temerrario Fetonte*.

23. IVALDI, *Le nozze Pio-Farnese*, p. 41.

24. FRATI, *Un capitolo autobiografico di Orazio Vecchi*, p. 71.

Le muse a Apol facean lieta corona,  
 ma con dolce concerto quei di dentro  
 in lor vece ingannar ogni persona.

V'era una nube che dal cielo al centro  
 scese tre volte o quattro in vari casi;  
 notate più ch'ora nel bello io entro.

Dall'arte furon tutti persuasi  
 che pregna nube fosse e d'acqua piena,  
 e l'architetto istesso il credea quasi.

Ne l'ultimo apparir si fe' sereno;  
 a poco a poco l'aria e'l ciel s'aperse  
 mostrando ciascun dio letizia piena.

Nove armonie là su s'udian diverse,  
 e stavan per l'udito e per la vista  
 le folte genti nel stupore immerse.

E a quella gloria che pur là s'acquista,  
 per merto e per virtù fu richiamata  
 quella ch'è Pia e così bella in vista.  
 [...]

Capitolo a parte, nella citata *Narratione* non emergono dati sull'identità degli esecutori, ossia sul consort e i cantori che diedero materialmente il suono agli intermedi e agli atti del *Sacrificio*. In merito a Vecchi, poi, la sua partecipazione ad altri momenti delle dense giornate in onore degli sposi è comprovata da un gruppo di brani eterogenei editi nella *Selva di varia ricreazione* e nell'opera collettiva *Dialoghi musicali de diversi*, ambedue del 1590.<sup>25</sup> Si tratta di una giustiniiana a tre voci, di due madrigali in forma di dialogo a dieci, di una battaglia quadripartita sempre a dieci (nella *Selva*) e infine di un dialogo a otto (nei *Dialoghi*). In pratica, Vecchi ha introdotto nella *Selva* un manipolo di dialoghi comici e pastorali di chiara matrice rappresentativa. L'opera, con tanto di citazione oraziana sullo stile tragico e faceto, può adattarsi a qualsiasi combinazione permutatoria, allineando mascherate e quadretti di genere bifronti, che rispondono sia alla formula della scena idealizzata musicalmente, sia alla possibilità di una loro inclusione in qualche manifestazione teatrale, se non in un vero e proprio dramma.

Guardati con maggiore attenzione di quanta ne posero i primi biografi del compositore, i testi poetici della *Selva* confermano che oltre alla conclusiva *Battaglia*

25. *Selva e Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undici, et dodici voci*, Venezia, Gardano, 1590, cfr. EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN, *Bibliography of Italian secular vocal music between the years 1500–1700*, Hildesheim – New York, Olms, 1972, vol. II, n. 15901.

*d'amor e dispetto* altri pezzi furono dedicati ai nobili di Sassuolo. La prima giustiniana, *Sanitae, allegrezza e bezzi assai*, sembra una mascherata in barca di veneziani, Pantaloni o forse marinai della Serenissima, che augurano salute e prosperità agli sposi. I tre cantori alludono al viaggio via acqua («Semo qua traghettai / sol per veder ne ne ner / coppia cusì zentil») e usano l'espedito della balbuzie, tipico dell'anziano Magnifico *alias* Pantalone, deprivato però di un'eccessiva enfasi comica che sarebbe parsa sconveniente per l'occasione.<sup>26</sup> Pure i due madrigali collocati avanti la battaglia furono eseguiti per omaggiare la coppia principesca. Il «Dialogo a 10» *O felici e cortesi abitatori* è collegato al successivo *Ecco su Tauro a rivederci torna*, il quale conclude «Col ballo per nozze» e con Favonio che «toglie / Flora bella per moglie». Dopo l'allegoresi della dea Flora, anche se la disposizione dei pezzi non corrisponde di necessità a quella della prima esecuzione, vengono i quattro episodi del conflitto altrettanto allegorico tra Amore e Dispetto (1. *Accingetevi amanti a l'alt'impresa*, 2. *Da l'altra parte come co' suoi compagni*, 3. *Ecco, mastra del campo, Clelia che cinge*, 4. *Intanto grid' il coraggioso ardire*). Rimbalzano qui le incitazioni e gli echi della musica militare («Butt'è sell'a caval»), con le relative mimesi del suono di tamburi e armi («Fa ri ra ri ra ron», «Ammazza tif taf tof»), ampiamente diffuse sin dai tempi del carnasciale e negli stessi anni anche fuori d'Italia (paradigmatici alcuni pezzi di Matteo Flecha e Jakob Handl Gallus).<sup>27</sup> Si aggrega a questi *Su, su Clori e Damone*, confluito in una edizione a più mani che riunisce, per la loro esemplarità, i contributi più significativi nel genere del dialogo.<sup>28</sup>

Oltre a queste testimonianze, per restare nel circuito del teatro, è noto ancora l'apprendistato condotto da Vecchi con il maestro di umanità Cesare Pasqualini, che addestrava i suoi scolari nella pratica attorica.<sup>29</sup> La *Cronaca modenese* di Giovanni Battista Spaccini, inoltre, lascia intendere che dopo l'esibizione della rinomata Isabella Andreini, interprete assieme alla compagnia dei Gelosi della *Pazzia d'Isabella* al cospetto dei duchi, rinascesse l'interesse per le recite teatrali in forma privata e con gruppi dilettanti. Nella fattispecie la rinnovata passione sembra scaturire dalla *Mirtilla* della

26. Su questo specifico modulo della giustiniana cfr. PAOLO FABBRI, *Andrea Gabrieli e le composizioni su diversi linguaggi: la giustiniana*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale, a c. di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1987, pp. 249–272.

27. La battaglia è disponibile in edizione moderna: ORAZIO VECCHI, *Battaglia d'Amore e Dispetto and Mascherata della Malinconia et Allegrezza*, ed. by David Nutter, Madison, A-R Editions, 1987. Sulle *Harmoniae morales* di Gallus (1589), contenenti il brano 'guerresco' *Heroes, pugnate viri fortissimi!*, si può leggere in italiano il mio «*Linguarum non est praestantior ulla latina*»: le *Harmoniae morales* di Jakob Handl Gallus e il latino a Praga nel XVI secolo, «Polifonie. Storia e teoria della coralità», 1/1, 2001, pp. 81–94: 89, 93.

28. Cfr. *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori*. I brani della *Selva* per Marco Pio e Clelia Farnese furono ristampati da Gerlach a Norimberga nell'opera *Di Horatio Vecchi da Modena. Più e diversi madrigali e canzonette a 5 6 7 8 9 et 10 voci, per avanti separatamente iti in luce, et ora separatamente raccolti*, Nürnberg, Gerlach, 1594.

29. Sulle feste organizzate da Pasqualini e Vecchi cfr. MARINA CALORE, *Spettacoli a Modena tra '500 e '600: dalla città alla capitale*, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, cap. 3.

Andreini, portata in scena dal conte Tassoni nella propria dimora il 9 febbraio 1600.<sup>30</sup> L'anno successivo, in una sala del palazzo Rua Grande, i Bentivoglio fecero allestire una pastorale, identificata da Marina Calore nella *Filaura* di Paolo Brusantini, alla cui lavorazione intervenne Orazio Vecchi, questa volta autore delle musiche per gli intermedi e gli atti, o, quantomeno, sceneggiatore e compositore degli intermedi.<sup>31</sup>

Dopo il corso, le donne si adunarono nel palazzo del marchese, sì come fece li gentiluomini e tutta la corte, dove si recitò una pastorella da figlioli, dove intervennero li principini et altri figlioli di marchesi e conti. Li intermedi et musica fu di Orazio Vecchi et ogni cosa è riuscito benissimo [...].

Nello stesso periodo Vecchi era impegnato anche con generi di spettacolo meno elevati, ma di sicura afferenza alle pagine dell'*Amfiparnaso* e alle altre raccolte di stampo comico, come dimostra la sua duttile operosità di musicista e creatore di mascherate assieme a Geminiano Capilupi e al detto Pasqualini. A quanto riporta Spaccini, i soggetti scelti dal compositore oscillano tra le arti e i mestieri, le allegorie e i personaggi stereotipi della «commedia improvvisa». Al pari della coeva musica a stampa, le mascherate di Vecchi rappresentano, sui carri o in sfilate a piedi, fornai, balie, ortolane, Pantaloni, Burattini, deità e allegorie sugli «humori» (i temperamenti). Dal 1599 al 1604 la *Cronaca modenese* documenta una serie di prestazioni fornite dal maestro per feste pubbliche e private, ossia in strada e all'interno della corte, in tempo di carnevale. Di sette episodi riguardanti le mascherate sceniche, solo uno purtroppo coincide perfettamente con l'edizione di un dialogo postumo del 1608; ai sei restanti si possono accostare in via ipotetica alcuni brani composti su soggetti analoghi con beneficio d'inventario e qualche adattamento testuale:

**1** 13 febbraio 1599 *Mascherata di fornai che battono la pasta con il bastone (gramola)*.<sup>32</sup>  
«M. Horatio Vecchi fece una bella mascherata di gramolatori da pasta; cantando a quel tempo, et donavano pane e brazadelle, certo bella invenzione».

**2** 5 febbraio 1600 *Mascherata di burattini in carrozza*.<sup>33</sup>  
«Dopo desinaro uscì tre carrozze discoperte piene di burattini, in una di quelle v'era una buona musica di Horatij Vecchij, che andavano cantando alle finestre».

30. *Mirtilla pastorale d'Isabella Andreini*, Verona, Sebastiano dalle Donne e Camillo Franceschi, 1588. Ricavo queste notizie da CALORE, *Spettacoli a Modena*, pp. 103–105.

31. La *Filaura* di Brusantini è conservata in manoscritto a Modena, Biblioteca Estense, Ms. it. 166, α.K.3.10. Ricopio da CALORE, *Spettacoli a Modena*, p. 106, la minuta dello Spaccini in data 5 marzo 1601.

32. Le citazioni della *Cronaca modenese* di Spaccini sono riprese da EVARISTO PANCALDI – GINO RONCAGLIA, *Orazio Vecchi: la vita e le opere, corredata di documenti, elenco delle opere e riproduzione delle dediche e prefazioni*, in *Orazio Vecchi (1550–1605): contributi di studio nel IV centenario della nascita*, Modena, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1950, pp. 51–52, i quali, a loro volta, si sono serviti di GIOVANNI BATTISTA SPACCINI, *Cronaca modenese (1588–1636)*, a c. di Giulio Bertoni, Tommaso Sandonnini, Paolo Emilio Vicini, Modena, Ferraguti, 1911 (vol. I), 1919 (vol. II), e *ibid.*, Società Tipografica Modenese, 1936 (vol. III).

33. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 51.

3 14 febbraio 1600 *Mascherata di Pantaloni in gondola*.<sup>34</sup>

«È uscita una mascherata di Pantaloni che in gondola andavano vogando, e cantavano in lingua veneziana le antichità di questa città, et era composizione di Horatio Vecchi, cosa invero delle più belle che ancor si sieno fatte».

Due giustiniane a 3 voci su Pantalone: *Deh vita allabastrina, Mo' magari Colonna*, in *Selva di varia ricreatione* (1590, NV 2831).

Due giustiniane: una a 4 voci *Sono tre vecchinet'inamorai*, e una a 8 voci «In echo» *O gramo Pantalon, mal arivao*, nel *Convito musicale* (1597, NV 2822).

4 30 gennaio 1601 *Mascherata di Pantaloni a corte*.<sup>35</sup>

«I principi comparsero vestiti da pantaloni e cantarono una pantalonata molto redicolosa; questa è stata invenzione d'Horatio Vecchi loro maestro da cantare».

Cfr. le giustiniane al n. 3 del presente elenco.

5 11 febbraio 1601 *Mascherata di ortolane*.<sup>36</sup>

«M. Horatio Vecchi à fatta una mascarata de contadine con herbaggi, che con graciosa musica esplicavano il loro concetto, invencione molto laudata».

«Mascherata d'Hortolani» a 6 voci *A l'insalata o donne, a l'insalata*, in *Mascherate di Andrea Gabrieli et altri autori* (1601, NV 1045).<sup>37</sup>

6 9 febbraio 1602 *Mascherata di balie*.<sup>38</sup>

«M. Horatio Vecchi fece una bella mascherata con musicha, et erano nutriche che con lusinghe facevano dormire fanciulli, cosa riputata bellissima, non tanto per la invenzione quanto per la musicha».

«Mascherata di baile, over nutrici» a 3 voci *Noi cerchiam d'allattare*, in *Mascherate di Andrea Gabrieli et altri autori* (1601, NV 1045).

7 26 febbraio 1604 *Mascherata numitoso-allegorica, in forma di sfilata su strada, sul conflitto tra Malinconia e Allegria*.<sup>39</sup>

«[...] fingendo personaggi figurati gli favolosi dei nuntiali de gl'antichi, rappresentò insieme con quelli l'Allegrezza, che tutti fossero dal cielo discesi per iscacciare dalla terra la Malinconia. Et perché la mascherata, la quale era di 33 personaggi, andò per la città a

34. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 51.

35. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 32.

36. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 52.

37. L'opera contiene cinque mascherate di Vecchi: *Mascherate di Andrea Gabrieli et altri autori eccellentissimi, a tre, quattro, cinque, sei et otto voci*, Venezia, Gardano, 1601. Utili considerazioni di carattere storico e analitico sulle *Canzonette a sei voci* di Vecchi del 1587 si trovano nello studio introduttivo alla edizione moderna: *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, a c. di Rossana Dalmonte e Massimo Privitera, Firenze, Olschki, 1996.

38. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 52.

39. SPACCINI, *Cronaca modenese* in PANCALDI – RONCAGLIA, *Orazio Vecchi*, p. 52.

piedi, nel camminare fu tenuto ordine tale che precedevano molti suonatori de diversi istromenti, vestiti di colori lieti et festeggianti per isbandire la detta Malinconia. A quali ella seguiva iscapigliata, vestita di veste negra di veluto fregiata intorno con bellissimi ricami d'oro; con un groppo di velami neri vergati d'oro, et guarniti ancora di chiappi bianchi e neri, et di lacrime, et mascherini neri, maschera malenconica et con sferza d'acute punte nella destra mano et in capo un pipistrello. A questa seguivano il Dolore, la Mestizia et altri sei personaggi vestiti da donna con due da vedove antiche romane, et caminavano dietro a suddetti altri personaggi raffiguranti l'Allegrezza, Himeneo, Venere, Diana, Giunone e Giove, tutti vestiti d'abiti proporzionatamente corrispondenti all'esser loro. È ben vero che l'Allegrezza havea davanti di sé due paggi vestiti de diversi colori, con perle, gioie e fiori, et con verga et molte ghirlandette de fiori nelle mani; ed ella era vestita di veste di veluto turchino, rosso, bianco, giallo, con molta maestria et ordine composta, et con molte trine d'oro et d'argento, et con grandissimo numero di fiori di seda. Havea una maschera lietissima e ridente, una face di lapislazzaro in mano, et havea ancora un'acconciatura di capelli bellissimi con gruppi di tocca d'oro et d'argento, con legatura di perle et gioie, con fiori di seta et d'oro con mascherini d'oro. Et perché er' il pensiero ch'il fine dell'inventione fosse che la Malenconia dalla forza dei versi et musica si riducesse a stato lieto (come seguì tramutandosi la maschera malinconica in lieta), perciò nella mascherata s'udì in musica un dialogo. Chi desidera vederlo legga la *Tomba d'Atlante* appo Gadaldini».

«Mascherata della Malinconia et Allegrezza», dialogo a 10 in due parti: *Queste lagrime amare, O ben felice e fortunato amore*, in *Dialoghi a sette et otto voci* (1608, NV 2825).<sup>40</sup>

Ho ricopiato le minute della *Cronaca*, seppure già note attraverso gli studi di Pancaldi e Roncaglia, per meglio raffigurare la polivalenza delle mascherate, che erano allo stesso tempo polifonia e spettacolo scenico. Lo sfarzo dell'ultima, cui Spaccini dedica maggiore riguardo, si spiega in virtù del fatto che fu inserita tra i festeggiameti predisposti dal duca Cesare d'Este per il matrimonio della figlia Laura con Alessandro Pico della Mirandola. E questo potrebbe essere uno dei motivi per cui, come avvenne con la *Battaglia* per le nozze Pio-Farnese, la mascherata sulla *Malinconia et Allegrezza* trovò accoglimento nei postumi *Dialoghi*. Le parole di Spaccini, «nella mascherata s'udì un dialogo», non lasciano dubbi sulla complessità del corteo che si snodò per le vie di Modena con suonatori e trentatre figuranti, tra i quali vi erano forse gli stessi cantori *en travesti*. Probabilmente il dialogo fu una parte dell'evento e l'intera mascherata poteva comprendere altre intonazioni vocali e strumentali, di cui Spaccini non parla. Peraltro, non si può escludere che la musica propria al dialogo fosse ripetuta più volte durante l'itinerario per soddisfare le attese di tutti gli astanti. Un ulteriore testimone a stampa sugli intrattenimenti, ossia la *Tomba d'Atlante avventurosa. Feste, giostre, tornei bellissimi* (1604) di Gismondo Florio, conferma che la

40. Stampata tre anni dopo la morte del compositore: ORAZIO VECCHI, *Dialoghi a sette et otto voci* [...] *da cantarsi et concertarsi con ogni sorte di stromenti, con la partitura delli bassi continuati*, Venezia, Gardano, 1608. Il brano è disponibile in edizione moderna in VECCHI, *Battaglia d'Amore e Dispetto*.

mascherata fu «concertata dal signor Horatio Vecchi» con il concorso di strumenti e fornisce anche il testo poetico dei dialoghi.<sup>41</sup>

## 2. Madrigali drammatici come scenari

Gli episodi dianzi elencati fungono da utile premessa per accedere a nuove considerazioni sulla fortuna del madrigale drammatico e soprattutto sulle sue connessioni con i canoni del teatro comico. Certamente non sarà inutile ripercorrere le tecniche compositive presenti nelle raccolte anteriori di musica profana, e codificare tutti gli elementi che precorrono l'impianto dialogico delle 'commedie armoniche'. E non sarà sterile esercizio musicologico ricostruire le fonti testuali e il plurilinguismo delle figure della «commedia improvvisa» che caratterizzano il repertorio in oggetto. Ma, al cospetto di studi recenti e più agguerriti sulle drammaturgie dei tre generi, tragedia commedia e favola, ritengo sia opportuno intraprendere un'indagine di taglio comparativo sui modelli che hanno ispirato uno sparuto gruppo di polifonisti, esaminando l'assetto delle loro opere come se fossero lavori pensati per il teatro. Anche se la proposta sembra rasentare il paradosso, va detto che nel complesso sistema di prestiti tra musica e teatro, di cui sopra si è dato uno *specimen* fugace quanto probatorio, si possono rintracciare le motivazioni profonde che collegano l'orditura del dramma di parola ai temi del madrigale dialogico. Che la musica, poi, sia di qualità buona o scadente, che possieda sempre le necessarie caratteristiche di sublimazione della scena, ciò può essere valutato come un aspetto secondario. Date le premesse, gli interrogativi circa la difformità o l'affinità rispetto al modello principe diventano prioritari e impongono un confronto sul piano formale, che potrebbe a sua volta gettare nuova luce sulle questioni proprie allo stile. Di conseguenza le 'commedie' di Alessandro Striggio, Vecchi e Banchieri, e per completezza le 'pastorali' di Simone Balsamino, Gaspare Torelli ed Erasmo Marotta, potrebbero essere esaminate come scenari. Il suggerimento è stato avanzato da Martha Farahat, che invita a considerare separatamente le implicazioni drammatiche insite nella musica, e l'eventualità di inscenarla o ricondurla a un preciso calco teatrale.<sup>42</sup>

Affianco al problema enunciato dalla Farahat vi è un aspetto sinora trascurato che concerne le funzioni del testo. Gli studi sulla polifonia cinquecentesca sono assai prodighi di informazioni sui processi della comicità, compendiate in un campionario di atteggiamenti figurativi e dialogici, a vario titolo imitativi del significato verbale.

41. GISMONDO FLORIO, *Tomba d'Atlante avventurosa. Feste, giostre e tornei bellissimi nell'accoglienze fatte in Modona l'anno 1604 dal serenissimo sig. duca Cesare d'Este, all'illustrissimo et eccellentissimo sig. d. Alessandro Pico, prencipe della Mirandola et genero di sua altezza*, Modena, Gadaldino, 1604, pp. 62–63. Nello studio introduttivo a VECCHI, *Battaglia d'Amore e Dispetto*, David Nutter riproduce la descrizione di Florio della mascherata di Vecchi (nota 35) e commenta le divergenze testuali tra l'edizione di Florio e quella dei *Dialoghi* di Vecchi.

42. MARTHA FARAHAT, *On the staging of madrigal comedies*, «Early music history», x, 1991, pp. 123–145.

Per contro, le teorie che fanno capo alla semiotica o alla narratologia, tentate con successo nell'ambito della saggistica sull'opera e sulla musica per il film, non hanno trovato ricetta nella letteratura sul madrigale drammatico.<sup>43</sup> D'altra parte non va sottaciuto che le categorie di lingua e di stile, discorso indiretto *vs* discorso diretto, diegesi *vs* mimesi, livello esterno *vs* livello interno non sono facilmente rintracciabili nella struttura del canto a più voci. Potrebbero anzi risultare devianti nel momento in cui il loro uso non aderisse perfettamente alla materia, a causa di logiche disgiunte dal sano precetto dell'applicabilità *iuxta propria principia*. A rendere disagiata l'esame sulla diversificazione dei livelli narrativi, o il riconoscimento di intermittenze di carattere denotativo-connotativo, è l'impianto morfologico del testo per musica, ove i personaggi sono creature stilizzate e immutabili. Ciò è dovuto al fatto che la loro percezione all'ascolto deve essere netta, esito di un messaggio inequivocabile, onde evocare i tratti essenziali della maschera a fronte della mancanza della componente visuale da ricrearsi mentalmente («spettacolo [che] si mira con la mente, / dov'entra per l'orecchie e non per gli occhi», dice Lelio nell'*Amfiparnaso*). Non sono concesse le sfumature, né vi è spazio per il realismo psicologico e per le conseguenti oscillazioni di significato nel disegnare le fisionomie. La comicità si basa in via esclusiva su sintagmi canori ricorrenti e marcati dalla tradizione: gli stessi che nel teatro di parola fungerebbero da banali ingredienti nella sinestesia della comunicazione fondata sul binomio testo-gesto. Codesto 'depauperamento', ove il teatro si offre per sottrazione di gesti costumi e scena compresi nella regia, non può essere facilmente colmato dalla musica. La quale, per raggiungere il medesimo scopo, è costretta ad esagerare espressionisticamente talune convenzioni sedimentate nel tempo e accolte dal pubblico come se fossero una seconda natura. Un paesaggio sonoro familiare nel quale si confondono invenzione, onomatopea e fenomeni acustici carpitivi alla vita quotidiana. Peraltro, se è innegabile che «l'immagine accostata [al] suono produce un significato diverso da quello che essa produce quando ne è priva»,<sup>44</sup> si presume che le note, coagulate in unità sintagmatiche significative, non appaiano mai totalmente diverse quando vengono menomate dell'immagine alla quale sono state associate di continuo. Solo così si spiega come i compositori di fine Cinquecento fossero in grado di ingenerare automatismi percettivi, sulla scorta di una prassi scenica inveterata preta di simboli sonori largamente diffusi, riscontrabili nei libri di villanelle, giustiniane, moresche e mascherate. Se si dà per scontata la 'naturalità' della permutazione di tali meccanismi, è probabile che anche in epoche lontane vi fossero delle relazioni isomorfe, in virtù delle quali lo stimolo sonoro si diffondeva in un campo

43. Tra la bibliografia di varia impostazione scientifica trascelgo LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994; quindi ENNIO SIMEON, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti, 1995 e il quarto capitolo sui modi di analizzare la musica per film nel volume di SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000.

44. GIANNI RONDOLINO – DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 1995, p. 226.

sensoriale più vasto rispetto alla stretta area di pertinenza, tale da innescare processi di 'compensazione'.

Per isolare le funzioni narrative operanti nel repertorio in esame, si può asserire che in linea di principio convivono in esso sia i livelli di intervento autoriale, sia i livelli di autentica o fittizia sospensione di tale intervento. Ciò dipende dalla presenza dell'autore onnisciente alternata a quella dei personaggi, mediante divaricazioni di lingua (e talvolta di stile), per cui al primo si sostituisce la maschera che si esprime in modi atti a sottintendere la momentanea esclusione del punto di vista del compositore.<sup>45</sup> Una semplice classificazione, corroborata da indizi altrettanto elementari, può essere d'ausilio al concetto di narrazione sul quale vorrei brevemente riflettere.

Al primo grado si colloca la voce dell'autore che si rivolge all'udienza con il prologo e la licenza sentenziosa. Striggio occupa dodici versi del *Cicalamento delle donne al bucato* (1567) con la metafora astronomica di Cinzio e Frisso, per situare la vicenda in primavera, quando il sole (*i.e.* Cinzio-Apollo) entra nella costellazione dell'Ariete (Frisso), e aprire il dialogo («dicean queste parole»)<sup>46</sup> Vecchi, a sua volta, intima il silenzio agli «spettatori», non per vedere ma per ascoltare («Però silenzio fate / e'n vece di vedere ascoltate»). Banchieri affida all'Umor bizzarro il compito di annunciare l'entrata in scena di Pantalone («veggio Pantalón in atto umile / per dar principio alla Pazzia senile») e Torelli, emulo di Vecchi nel versante della favola, disillude il pubblico in attesa di nuovi dilettevoli dagli apparati e lo esorta a rivivere le passioni dei pastori attraverso il canto («Però non siate or vaghi / di mirar novità che l'occhio appaghi / ma tutti siate attenti / a questi novi pastoral accenti»)<sup>47</sup>.

A un dipresso stanno le didascalie, *recte* «argomenti» di secondo livello, che orientano l'ascolto senza interferire con il flusso degli atti linguistici, collocandosi in posizione di alterità nei confronti della musica, ove si riconosce dall'«esterno», e con chiarezza assoluta, il pensiero dell'autore.

Al terzo livello, il più ambiguo, il codice è sottoposto a continue rimodulazioni per raffigurare gli attanti secondo logiche di pluristilismo musicale e verbale. Un effetto che si ottiene mediante l'assetto diacronico dei dialoghi di contro all'assetto pseudosincronico dei monologhi. Nel primo caso, ad esempio quando il servo e Pantalone parlano rispettivamente in bergamasco e veneziano, non di rado avviene che i personaggi mantengano la loro identità attraverso segmenti di autonomia melodica o polifonica. Viceversa, è negata l'eventualità di riconoscere i veri parlanti nei madrigali degli amorosi, costretti in strutture che non ammettono alcuna variazione di stile. Tuttavia, i due sistemi, discorsivo e contemplativo, quasi mai determinano atti

45. LUCA ZOPPELLI, *Funzioni drammaturgiche della «musica in scena» nel melodramma del primo Ottocento: uno stile o una tecnica?*, in *Opera & libretto*, a c. di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1993, vol. II, pp. 237-255.

46. ALESSANDRO STRIGGIO, *Il cicalamento delle donne al bucato*, Venezia, Scotto, 1567 (NV 2654).

47. Oltre ai prologhi dei citati *Cicalamento* e *Amfiparnaso*, cfr. i versi d'apertura in ADRIANO BANCHIERI, *La pazzia senile. Ragionamenti vaghi et dilettevoli novamente composti*, Venezia, Amadino, 1598 (NV 225) e in GUASPARRI TORELLI, *I fidi amanti, favola pastorale del sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica*, Venezia, Vincenti, 1600 (NV 2733).

esulanti dallo sguardo dell'autore. Vi si oppone la difficoltà di smembrare le trame secondo i criteri della temporalità melodrammatica, composta di azione scorrevole e di azione bloccata (per dirla con Dahlhaus). Rispetto all'opera di Sei-Settecento, il canto d'azione implicito nelle sezioni a dialogo è imparagonabile con il recitativo e si fa portatore di cifre stilistiche cangianti, allo stesso modo in cui sono distribuite le arie nel melodramma.

Al quarto livello la comunicazione si sdoppia in registri distinti allo scopo di legittimare atti realistici di ascendenza teatrale. Qui si verifica uno scarto di lingua o di stile grazie alla intonazione di brani preesistenti o di quadretti di genere che hanno comunque l'aspetto di citazioni. Allo stesso gruppo appartengono i pezzi introdotti con l'*escamotage* dell'avvertenza, quando cioè i dialoganti dicono esplicitamente di cantare. In tali frangenti la narrazione si interrompe e lo spazio viene occupato dai personaggi che acquistano voce propria o compiono azioni del tipo 'musica nella musica'. A siffatte modalità di mimetismo corrisponde la canzone *Che fa lo mio amore che non vène* del *Cicalamento*, anticipata dalla esortazione delle protagoniste «cantiam qualche verso ad alta voce», che proviene dalla commedia *Gli ingannati* del 1531, un parto della fervida attività degli accademici Intronati di Siena.<sup>48</sup> Così dicasi di *Ancor ch'al partorire*, parodia del madrigale di Cipriano de Rore *Ancor che co'l partire*, che funge da serenata al terzo atto dell'*Amfiparnaso* ed è al contempo una citazione autentica; invece, la ridicola canzone al chitarrino di Graziano all'indirizzo di Doralice, atto secondo della *Pazzia senile*, risponde al solo criterio della musica in scena.

Al quinto livello, seguendo l'ipotesi di indagine qui ventilata, si ritrovano gli *intermezzi* tra gli atti dei lavori di Banchieri e Torelli, mentre il *Cicalamento* e l'*Amfiparnaso* non prevedono alcun tipo di cesura. Nel madrigale drammatico tale opzione non soddisfa la richiesta di allettamento o svago, *raison d'être* nella commedia, la quale, per rispettare le unità aristoteliche senza sminuire la spettacolarità, doveva dotarsi di intermedi mitologici, balli o moresche. In questo genere di musica non v'è cambio di codice; il passaggio, come nel *Cicalamento*, avviene dalla musica ad altri tipi di musica come fatto puramente autoreferenziale, seppure indicativo della volontà di superare i limiti del linguaggio sonoro.

Sono pressappoco questi i procedimenti a me noti di intervento indiretto e diretto su richiamati. Ed è in virtù delle citazioni che la sequenza paratattica degli episodi, in parte negatrice delle aspirazioni di Vecchi e Banchieri, aumenta la dose di realismo indispensabile alla commedia. Le porzioni di musica in scena, e tale si potrebbero appellare se vi fosse la scena, discendendo per via genetica dalla norma teatrale dovevano contenere quel tanto di verisimile da esercitare negli ascoltatori il fascino dell'evocazione.

Per tornare agli apparentamenti tra le drammaturgie, una rapida escursione sulla disposizione formale di alcune raccolte, con osservazioni marginali sulla condotta

48. L'identificazione in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, pp. 96, 128-130, che individua la provenienza nel canto della serva Pasquella *Che fa lo mio amor ch'egli non viene*.

polifonica, aiuterà a definire il problema abbozzato all'inizio di questo paragrafo. Per motivi che riguardano l'economia dei generi, restano esclusi dalla rassegna i cicli ispirati a intere scene dell'*Aminta*, come le *Novellette* di Balsamino (1594)<sup>49</sup> e l'*Aminta musicale* di Marotta (1600),<sup>50</sup> mentre merita un cenno la favola dei *Fidi amanti* di Torelli per la stravagante inclusione di intermedi buffi, come recita il titolo dell'opera: *I fidi amanti. Favola pastorale [...] con varij e piacevoli intermedi a quattro voci* (1600).<sup>51</sup>

Il *Cicalamento delle donne al bucato*, da sempre considerato l'antecessore del madrigale drammatico, per quanto attiene la musica si compone all'ingrosso di cinque sezioni:

- 1 l'autore che introduce la vicenda a mo' di prologo in forma di madrigale;
- 2 inizio della vicenda con la separazione delle voci in gruppi con funzioni dialogiche;
- 3-4 madrigalismi e onomatopée;
- 5 il contrasto tra le comari.

Dal punto di vista dello scorrimento dell'azione, ossia della temporalità, il testo si snoda attraverso due percorsi: parti a dialogo e tre madrigali. Il primo madrigale, *Ti parti cor mio caro*, non ha alcun legame con la vicenda e viene introdotto *ex abrupto*. Il secondo, *Caterina perché non fili tu*, pur facendo parte dell'azione, sul piano strettamente temporale rimanda a qualche cosa che è già avvenuto. Il terzo, *Che fa lo mio amore che non vène*, come si è accertato ricalca una tipica situazione teatrale di giustificazione realistica allo scopo di innestare una citazione di 'musica pura', allorché una delle contendenti dice «E cantiam qualche verso ad alta voce / comincia a far sottil, ch'io farò grosso». Codesta soluzione può essere ricondotta a una vasta gamma di casi del teatro coevo. Per esempio, nel secondo atto della commedia *Il Travaglia* di Andrea Calmo, del 1556, la scena in cui il vecchio Collofonio chiede al villano Gianda «Savarastu farme un tenor de sora?» è praticamente complanare rispetto a quella del *Cicalamento*, anche se nel lavoro di Striggio alla musica segue ancora la musica, e il cambiamento riguarda solo la diversificazione dello stile.<sup>52</sup>

49. FRANCESCO LUISI, «Li tre Aminta uniti». *Giocchi di poesia, dramma e musica verso il melodramma. Il caso singolare di Simone Balsamino e la 'Camerata di Urbino'*, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a c. di Bruno Gentili e Franca Perusino, Roma, GEL, 1995, pp. 297-347; edizione moderna e studio introduttivo nel vol. *Le Novellette a sei voci di Simone Balsamino. Prime musiche su Aminta di Torquato Tasso (1594)*, a c. di Andrea Chegai, Firenze, Olschki, 1993.

50. Su Marotta cfr. OTTAVIO TIBY, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palermo, Flaccovio, 1969, p. 48.

51. *I fidi amanti, favola pastorale del sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli*; edizione moderna: GUASPARRI TORELLI, *I fidi amanti (1600)*, trascrizione e interpretazione di Bonaventura Somma, revisione di Lino Bianchi, revisione del testo poetico di Emidio Mucci, Roma, De Santis, 1967.

52. Il problema è stato affrontato da PAOLO MAZZINGHI, *Parti «improvvisate» e parti musicali nel teatro di Andrea Calmo*, «Quaderni di Teatro», n. 24, VI, 1984, pp. 25-33; lo studioso fornisce un elenco utilissimo di brani popolari come la *Canzone di Mistro Rigo forner* e la *Girometta*, ma anche di brani che si ritrovano nelle raccolte madrigalistiche di compositori rinomati.

A sua volta l'*Amfiparnaso* è diviso in tre atti con quattordici personaggi che alternano i dialoghi in poliglossia agli episodi lirici in lingua e alle citazioni di brani famosi, come fa il dottore con *Ancor che co'l partire*, di cui Vecchi conserva inalterata la voce superiore. L'intenzione di rammemorare il disegno melodico del madrigale di Cipriano si sposa in Vecchi con la duplice esigenza del richiamo realistico e del caricaturale comico atto a destare ilarità. L'ampia letteratura su quest'opera, tuttavia, mi esime dal commentare lo sforzo compiuto dal modenese nel dare vita ad una compiuta commedia. Preferisco invece limitare l'esame alla produzione di Banchieri e al contributo di Torelli, in ragione della vagheggiata commistione di istituti linguistici diversi, per leggere anche i madrigali drammatici meno famosi come *pièce* di teatro.

Tra il 1598 e il 1607 Banchieri diede alle stampe *La pazzia senile* (1598), *Il studio dilettevole* (1600), *Il metamorfosi musicale* (1601), *Il zabaione musicale* (1603), *La prudenza giovanile* (1607).<sup>53</sup> Alcuni di questi sono lavori di taglio bozzettistico, strutturati come pezzi chiusi che alludono a singole scene; altri, come la celebre *Pazzia senile*, sono dotati di trama. Dopo questo tipo di esperienza pseudorappresentativa, tra il 1613 e il 1629 il monaco olivetano si accontenterà di scrivere commedie per la nobiltà felsinea, riprendendo il genere della commedia onesta, purgata cioè dagli eccessi dei comici piazzaioli, composta in vari dialetti ma aggraziata, tessuta di dialoghi veloci ma nient'affatto erudita. Un tentativo di mediazione tra il patrimonio della «commedia improvvisa» e quello della commedia regolare scandita in cinque atti, nonché rispettosa delle unità aristoteliche. Questi i titoli: *Catlina da Budri overo il furto amoroso* (1613), *L'Urslina da Crevalcore* (1620), *La Minghina da Barbian* (1621), *La fida fanciulla* (1629).<sup>54</sup>

Nella *Catlina da Budri* la protagonista intona la *Franceschina* (1, 5), mentre agli atti terzo, quarto e quinto compare la *Musega de zan Fichetto* sul tema della *Girometta*, eseguita più volte in distici «a pronuncia veneziana» da Fichetto e Catlina («Mi son Tofano incantao / che non temo lo babao» etc.). Nella *Fida fanciulla* il madrigaletto *Idolo mio caro*, al quinto atto ultima scena, è cantato dal capitano nello stile moderno con «trilli, acclamazioni e gorghe»; quindi vi sono gli «intermedi apparenti e inapparenti» dichiarati anche nel titolo dell'opera (*La Fida fanciulla, comedia esemplare di*

53. *La pazzia senile; Studio dilettevole. Libro terzo delle canzonette a tre voci*, Milano, Besozzo e compagno, 1600 (NV 234); *Il metamorfosi musicale. Quarto libro delle canzonette a tre voci*, Venezia, Amadino, 1601 (NV 219); *Il zabaione musicale, inventione boscareccia, et primo libro di madrigali a cinque voci*, Milano, eredi Tini e Lomazzo, 1603 (NV 237), edizione moderna e studio introduttivo nel volume: *Il zabaione musicale di Adriano Banchieri*, a c. di Paola Mecarelli, Firenze, Olschki, 1987, (*Historiae Musicae Cultores Bibliotheca*, 50); *Virtuoso ridotto tra signori e dame, entr'il quale si concerta recitabilmente in suoni et canti una nuova comedia detta Prudenza giovanile*, Milano, Tini e Lomazzo, 1607 (NV 213).

54. Oltre a CALORE, *L'antidoto delle umane passioni*, si veda la registazione con ripresa di ampi passi dalle commedie in ANDREAS WERNLI, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634)*, Bern – Stuttgart, Paul Haupt, 1981, pp. 277–287. Cfr. anche la bibliografia completa dell'opus banchieriano, ossia letterario e musicale, predisposta da OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568–1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, in *Annuario 1965–1970 del Conservatorio di musica «G. B. Martini» di Bologna*, Bologna, Patron, 1971, pp. 38–201: 150–154.

*Camillo Scaliggeri della Fratta, con musicali intermedii apparenti et inapparenti*, 1629).<sup>55</sup> In questo repertorio Banchieri sfodera tutta la sua sapienza di uomo di teatro, ponendo la musica all'interno degli atti con intenti realistici, e fuori dagli atti al fine di aumentare il diletto della rappresentazione, e per assuefazione alle esigenze del pubblico e ai modi dello spettacolo del secolo appena trascorso.

Sul versante del madrigale, per lumeggiare la questione del canone, può fungere da modello la prima versione de *La pazzia senile*, in due atti invece di tre o cinque, e comunque stesa come una vera commedia con prologo e intermedii in forma di mascherata più l'intrusione di uno squarcio pseudopastorale dopo il prologo:<sup>56</sup>

L'autore per introduzione (prologo);  
Preparamenti di ninfe e pastori (intermedio);  
Primo intermedio di spazzacamini;  
Prologo dell'umor bizzarro;

atto primo;  
Bando della Sabadina (intermedio);

atto secondo;  
Intermezzo sopra la morte di un grillo;  
Licenza dell'umor bizzarro (azione narrata-potenziale atto terzo);  
Canzon della violina (intermedio).

Il brano finale ripropone, variandolo, il testo della *Canzone della violina* di Giulio Cesare Croce. Banchieri lo semplifica e riproduce con i versi il medesimo intreccio della *Pazzia senile*, vista come *pièce* recitata da buffoni di piazza o saltimbanchi: «L'altra sera, essendo in piazza, / vidi in banc'una ragazza / con un certo zarratano, / ch'avea un Zane et un Graziano, / quai diceano belle botte / e vendevano ballotte». Il pezzo si qualifica dunque come dichiarazione *post factum* circa la fonte cui si è ispirato l'autore.

Meno sconcertante di quanto possa sembrare i *Preparamenti di ninfe e pastori*, i cui versi sono una parodia della poesia pastorale che dipinge i giovani avviticchiati in amplessi amorosi. Così, invece di sezionare la commedia con un autentico squarcio fabuloso, Banchieri allinea i *Preparamenti* agli altri intermedii che riprendono la serie dei mestieri cari alla mascherata. Altrettanto dicasi per l'edizione del 1599 con l'*Intermedio di solfanari*, il *Bando della sabadina (Intermedio secondo)*, l'*Intermedio terzo di spazzacamini* e il *Balletto di villanelle* in sostituzione della precedente *Canzone della violina*.<sup>57</sup>

Ancora nel 1628, l'irriducibile conservatore insisterà con la *Saviezza giovanile* nel riproporre lo schema dei tre atti con i seguenti intermedii: «Primo intermedio. Ma-

55. La stampa è Bologna, Tebaldini, 1629.

56. La prima edizione è del 1598 (NV 225).

57. ADRIANO BANCHIERI, *La pazzia senile ragionamenti vaghi et dilettevoli a tre voci*, Venezia, Amadino, 1599 (NV 226).

scherata da Lecco» (*Cunza lavizz, stagna paroi!*), «Secondo intermedio. Tre Graziani in aria dello spagnoletto» (*Nu semmo tri duttur*), «Terzo intermedio di fanciulli che fanno il gioco di salta in sella diviso in quattro parti» (*Sentite tre fanciulli*).<sup>58</sup> A questo riguardo, vale la pena ricordare che nella commedia era frequente il ricorso a intermedi di carattere mitologico, scritti per magnificare i patrocinatori dello spettacolo. Nelle raccolte di Banchieri, per contro, gli *intermezzi* sono complementari all'ambientazione del tema, trattandosi di schizzi realistici che si rapportano spesso al contesto urbano nel quale è situata, come da regola, la commedia.

La medesima sregolatezza, del tutto analoga a quella delle creazioni del monaco, è riscontrabile ne *I fidi amanti* di Gaspare Torelli su testo di Ascanio Ordei (1600). La pastorale di Ordei è un calco assai stinto dell'*Aminta* e del *Pastor fido*. Diversamente dai prototipi, i padri dei protagonisti, Silvano Selvaggio ed Elpino, sembrano occhieggiare i consimili ruoli nella commedia, talché la trama pare ibridata con l'intrusione di umori borghesi, come avviene nelle favole autentiche di quegli anni, fiorite in un clima di nuova anarchia simile a quello dell'egloghistica delle origini.

Dotato di «argomento» introduttivo e didascalie a elucidazione della falsa boschereccia, il testo in questione è concepito per quartetto vocale con madrigali, prologo e due intermedi. La favola pseudoscenica è ripartita in tre atti, sezionati da *divertissements* in dialetto, e termina con un *Choro di ninfe festanti*. Il primo intermedio, *Pse pse a dig se a volid*, è il consueto sproloquio di fraintendimenti tra il bolognese Graziano e il veneziano Magnifico. Il secondo ha per interlocutori una Ninfa e Graziano, ove la creatura silvana si esprime in lingua e si fa beffa del dottore. Tralasciando la debole individuazione dei personaggi, le cui parti vengono realizzate con stacchi sillabici delle due voci acute (*ninfa*) poste a colloquiare con le due basse (*dottore*), non escluderei l'ipotesi che il testo prevedesse, per qualche oscura ragione, una irrealizzabile mutazione a vista. Mi riferisco al momento in cui Graziano, come in una scena reale, si chiede stupito: «Dond sem mi ades?» («Dove siamo ora?») e la Ninfa risponde: «Noi siamo in Europa alle pendici di Coralto monte». Inconsueti, poi, la deliberata commistione di figure comiche e pastorali, che si ritrova nelle feste veneziane, nel teatro dei prerozzi senesi e nella vecchia egloghistica, e il rovesciamento della prospettiva drammaturgica con gli intermedi comici al posto dei cori su sfondi mitologici, di norma collocati tra gli atti della favola a prosecuzione ideale della medesima atmosfera aulica.

### 3. Utopie banchieriane

Che alla musica di Torelli si dovesse allegare uno scenario, come parrebbe di inferire leggendo lo scambio di battute tra Graziano e la Ninfa, è alquanto improbabile. Solo Banchieri, nel manipolo dei maestri menzionati, elargisce alcuni dettagli in

<sup>58</sup>. ADRIANO BANCHIERI, *Saviezza giovanile. Ragionamenti comici vaghi e dilettevoli concertati nel clavicembalo con tre voci, intremedi et argomenti*, Venezia, Magni, 1628 (NV 210).

merito agli aspetti di natura performativa, conseguenti a una dimessa teoresi circa la possibilità di eguagliare il codice sonoro a quello della rappresentazione. Sperimentatore convinto, anch'egli persegue una tormentata equivalenza tra suono e parola mediante la traduzione scenica del madrigale dialogico. Un esito maturato nel diuturno esercizio con lavori che instaurano sempre rapporti di interdipendenza tra musica e teatro, come si può notare per il tramite di una semplice schematizzazione delle formule esecutive:

- esecuzione non rappresentativa dei madrigali drammatici infarciti di 'musica in scena' e intermezzi (tecnicamente due modelli di 'musica nella musica');
- esecuzione in forma scenica dei madrigali drammatici con recitanti «apparenti», probabilmente mimi, mentre i cantori e i musicisti sono «inapparenti», nascosti cioè dietro l'apparato (cfr. la *Prudenza giovanile* del 1607);<sup>59</sup>
- recitazione di commedie predisposte a giustificare in chiave realistica gli inserti canori dentro gli atti, e a inglobare tra gli atti anche i convenzionali intermedi apparenti e inapparenti.

Sul primo e sul terzo dei tre punti si è in parte riferito. Per cui è inutile soffermarsi sulla sagace individuazione dei ruoli in altrettanti registri, nei quali confluiscono la disposizione delle taglie vocali e un'adeguata mimesi nella scelta del genere compositivo, con passaggi dalla canzonetta al contrappunto di marca madrigalistica, allo scopo di dare sostanza al carattere dei personaggi e allo svolgimento del plot. A questo proposito è notevole la scelta dei tre atti al posto dei cinque canonici, giustificata dalla inadeguatezza del testo drammatico ad essere trattato in polifonia, come notò lo stesso Vecchi, che tentò di risolvere a suo modo il problema del maggiore impiego di tempo cronologico in musica, di contro al minore consumo previsto dalla recitazione. «L'azione è più breve del dovere», avverte il maestro, «perché essendo il nudo parlare più spedito del canto unito alle parole non [è] bene discendere a certi particolari della favola [ossia l'intreccio]». Cosicché, l'ispiratore di Banchieri suggerisce di mettere a fuoco «pienamente» talune parti del soggetto e tratteggiare le «altre in modo più ristretto».<sup>60</sup>

Il secondo dei tre punti sopra elencati ci rende edotti circa la volontà di Banchieri di istituire relazioni più intime con l'idea di teatro, ossia del suo desiderio di apparentare lo statuto drammatico della commedia di parola con quello della commedia canora. Sulla convinzione quantomeno velleitaria di equiparare i due linguaggi depone la premessa alla *Minghina da Barbian* del 1621:<sup>61</sup>

59. BANCHIERI, *Virtuoso ridotto* [...] *Prudenza giovanile*.

60. Cit. in *L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi*, p.VIII. Severo il commento di Pirrotta sulla individuazione parziale dei dialoghi e dei personaggi, in particolare riguardo alle figure comiche, nonostante l'*excusatio* di Vecchi: PIRROTTA, *Li due Orfei*, pp. 130-131.

61. È il ragionamento un poco astruso del Prologo, riportato per esteso in CALORE, *L'antidoto delle umane passioni*, nota 17.

Che la comparazione di comedia e musica siano consorelle, vediamo il confronto, poiché nella comedia vengono imitati naturalmente et accidentalmente tutti gli effetti che nella musica prattica si ricercano [...]. Sentite nella comedia diversità di personaggi, poema e suo recitamento. Siete curiosi udire Canto, Alto, Tenore e Basso? Ascoltate Donna, Fanciulla, Amante e Vecchio.

E procede innanzi con asserti nient'affatto perspicui sui generi cromatico, diatonico e armonico paragonati alla tragedia, la tragicommedia e la «nuova commedia boschereccia».

Uno sguardo alle date delle edizioni banchieriane attesta la convinzione del compositore nel lanciarsi in simili proposte che restano del tutto problematiche. All'altezza del 1607 egli fa ristampare con opportuni adattamenti la *Pazzia senile* e la variante *Prudenza giovenile*, corredando quest'ultima di avvertenze in merito alla realizzazione scenica.<sup>62</sup> L'autore consiglia a chi vuole «recitare la suddetta commedia» di scegliere «una stanza non molto grande e più chiusa che si puote, acciò le voci e strumenti meglio si possano godere», ovvero secondo una oculata sistemazione del palcoscenico, stante la non ancora avvenuta conquista del luogo teatrale quale struttura architettonica stabile (in quegli anni gli edifici di Sabbioneta e Vicenza erano ancora delle ammirevoli eccezioni). Poi esige «due tappeti grandi sopra il pavimento» e insieme «una prospettiva con doi cantonate che rendono vaghezza ai circostanti»: ossia dei teleri o fondali, i quali devono creare una convincente illusione ottica. Quindi scrive: «di sopra la prospettiva si cucirà una tela in modo grande, che faccia cuperto sopra gli cantori e sonatori», i quali sono celati alla vista del pubblico per accrescere la verosimiglianza dello spettacolo. Inoltre, impone che:<sup>63</sup>

gli cantori e suonatori et recitatori antivedino prima la musica, prosa e rima, il tutto per le novità et parole non toscane. Gli cantori canteranno sopra gli libri (per esser inapparenti) [...], cantando e tacendo secondo le occasioni, dando spirito alle parole allegre, affezione alle meste, et pronunziar con voci intelligibili [...]. Gli recitanti devono imparare quello che gli tocca alla mente (per esser apparenti) [...] et con ogni prontezza a luoco et tempo accompagnare la musica. Et sarà necessario anche uno non interessato, che aiuti gli cantori et suonatori et recitanti, occorrendo.

Anche se conosciute, è d'uopo soppesare con rinnovata cautela le prescrizioni di Banchieri. Per esempio i cantori e il consort degli strumenti devono collocarsi dietro la scena, mentre resta inespresso il ruolo dei recitanti, obbligati a imparare a memoria il testo e il canto per «accompagnare la musica». Chi sono dunque costoro? Di certo sono attori che leggono le didascalie, ma vien fatto di pensare anche a mimi che potrebbero tradurre in pura gestualità gli effetti prodotti dalla polifonia. Convenzione tipica della moresca e delle scene mute di cui parlano Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri, per tacere delle innumerevoli descrizioni di siffatte azioni mimiche (si

62. Cito dal testo della prefazione, fedelmente ricopiata nel lungo saggio sul madrigale drammatico da FRANCESCO VATIELLI, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1927, pp. 68–69, riportato anche da MECARELLI, *Il zabaione musicale di Adriano Banchieri*, p. 6.

63. MECARELLI, *Il zabaione musicale di Adriano Banchieri*.

vedano, a titolo di cronaca, le esibizioni veneziane di Zuan Polo, Zan Çimador e Domenico Tajacalze).<sup>64</sup> Se così fosse, si spiegherebbe meglio la presenza di quel «non interessato» preposto ad aiutare i tre gruppi (cantori, strumentisti e attori), il quale svolge mansioni simili a quelle di un moderno suggeritore-regista, che dà i segnali agli uni e agli altri al fine di coordinare gli interventi sulla scena e fuori.

Visto dal *côté* rappresentativo, l'avvertimento al lettore evidenzia l'opinione di Banchieri circa l'interscambiabilità dei codici e, più realisticamente, induce a ritenere che la messa in scena della *Prudenza giovanile* costituisca un coinvolgimento del madrigale drammatico nel contesto della prassi intermediale e festaiola del secolo decimosesto. Può essere infatti considerata come un caso di virtuale teatro in musica, a patto di poterla catalogare come attestato di regressione al livello dell'intermedio mimico, ove gli attori commentano con movimenti del corpo la musica, da intendersi come un copione di regia. Tali indicazioni, tuttavia, si scontrano con l'evenienza di mantenere gli intermedi, poiché, secondo la logica rappresentativa dominante, non avrebbe avuto alcun senso lasciare in scena gli attori a mimare l'azione, a meno che Banchieri non prevedesse di far udire la polifonia a scena vuota come negli intermedi inapparenti (e a questo fine l'autore non fornisce alcuna spiegazione).

Relativamente ai progressi compiuti dal melodramma, non va tralasciata poi quella che non esiterei a definire l'involuzione del pensiero di Banchieri. Egli si spinge sino alle soglie della moderna rappresentazione senza mai varcare il confine che lo avrebbe condotto all'opera: spettacolo che non doveva essergli familiare o che era comunque lontano dal suo credo estetico. La prolusione alla *Saviezza giovanile* del 1628 gli offre il destro per constatare che a causa del dramma associato alla monodia, il contrappunto classico è ritenuto antiquato dai contemporanei e per tale ragione negletta:<sup>65</sup>

Le testure musicali d'oggi par che apportino poca loda a gli compositori, mentre [= quando] esse non vengono espresse all'atto scenico rappresentativo, e chiunque sta nel puntiglio delle buone regole ed osservato contrappunto vien cassato dal secolo de' musici e registrato a quello degli antiquari.

64. Spettacolo mimico e moresca avevano la stessa funzione dell'intermedio, ma potevano assolvere anche un ruolo non secondario all'interno della trama. Manca ancora uno studio approfondito sulla moresca nel teatro del sedicesimo secolo, da non confondere con la danza moresca o con i brani in polifonia che portano la medesima titolazione di genere. Le sopravvivenze nel Mediterraneo della battaglia tra morescanti e il rapimento della fanciulla sono varianti degli antichi diverbi tra satiri e pastori o tra villani e pastori, o ancora tra «homeni salvadeghi» e cavalieri, di cui v'è ampia testimonianza nella tradizione degli spettacoli a Siena e a Venezia. Paolo Toschi aveva intuito che un siffatto studio non può prescindere da una comparazione a livello demoantropologico; si veda il capitolo sulla danza armata e la moresca in PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976; inoltre l'antologia *La moresca nell'area mediterranea*, a c. di Roberto Lorenzetti, Bologna, Forni, 1991.

65. Così scrive Banchieri nella *Saviezza giovanile*, sotto il nome di Accademico Dissonante, rivolgendosi al Virtuoso Cantante. Il passo è commentato in PAOLA MECARELLI, *Annotazioni sulla 'scrittura drammatica' nella polifonia vocale profana in Italia dal Cinquecento al Seicento*, «Musica/Realtà», vol. 33, dicembre 1990, pp. 147-165: 150.

L'amara constatazione motiverebbe l'utilità di nuovi raffronti tra le commedie condite di musica e i madrigali drammatici, e ancora tra le favole da recitare e le pastorali in musica, per verificare quanto vi sia di effettivamente affine nel lavoro di trasmutazione e adattamento da un codice all'altro, quale che sia lo scarto semantico implicito. In tal senso le soluzioni offerte da Banchieri e dai suoi coetanei, in merito al valore di un canone teatrale a dir poco fluttuante, sono dei buoni indizi per avviare ulteriori ricerche sul piano della sola drammaturgia. Abbattendo però la stantia distinzione tra discipline, esiziale all'ordine naturale delle cose nella realtà polimorfa dello spettacolo cinquecentesco, eretto su un sistema linguisticamente anfibio.