

MARCO GIULIANI

*Dal Nuovo al Novissimo Vogel (RIM):
Intermedi musicali nei repertori musicali in italiano del XVI
e XVII secolo e il caso Adriano Banchieri**

Dopo i magistrali studi di Nino Pirrotta¹ e di Irène Mamczars,² in luce negli anni '70 del secolo scorso, oggi tutt'altro che obsoleti, il dibattito, la ricerca e le pubblicazioni sugli intermedi hanno perso consistenza e lucentezza, nonostante la diffusione

* Questo testo, letto nell'ambito del Convegno Internazionale di studi «Entremets e Intermezzi: Lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco», organizzato dal Conservatorio di Musica «F. Cilea» di Reggio Calabria il 17 ottobre 2017, viene qui riproposto in forma più estesa ed approfondita; sono grato a Nicolò Maccavino e a Gaetano Pitarresi per la lettura critica del presente testo. Una prima lista di libri musicali con intermedi, condotta dallo scrivente all'interno della bibliografia vogeliana vecchia e nuova (cfr. nota 18), sull'esistenza, la consistenza, la cronologia, i dedicatari, i testi ed i compositori di intermedi musicali a stampa in lingua italiana tra il '500 e il '700 fu curata dallo scrivente ventiquattro anni or sono come sesta tabella in appendice a MARCO GIULIANI, *Catalogo-Repertorio delle villanelle alla Napolitana*, Trento, Nuova Scuola Musicale, 1996, pp. 245-246. La presente ricerca e la più estesa ricognizione sui contenuti reali dei libri musicali descritti nel *Nuovo Vogel* (in quanto indagati anche nei testi poetici) ci consente oggi, grazie anche alla predisposizione del *Novissimo Vogel*, di darne un resoconto più dettagliato ed esaustivo.

¹ Ricordiamo che NINO PIRROTTA denomina 'aulici' gli intermedi rinascimentali di cui si occupò estesamente ne *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Giulio Einaudi, 1975, pp. 45-275; è una distinzione doverosa, affatto omologabile a quella esistente tra melodrammi di corte (o principeschi) e melodrammi d'impresa a partire dall'*Andromeda* di Mannelli/Ferrari (1637).

² La vasta ed eccellente ricognizione bibliografica sui documenti intermedistici di IRÈNE MAMCZARS, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII siècle en*

capillare delle nuove tecnologie, le potenti risorse informatiche e le straordinarie disponibilità di documenti e materiali in rete che consentirebbero l'approntamento di studi dagli orizzonti assai più articolati ed estesi.³

Al di là del sempre aperto dibattito sul 'libretto' in generale – problematica che evidentemente condivide appieno – l'intermedio, in quanto 'testo per musica', sia esso apparente o inapparente, aulico o popolare, tragico, comico (o tragicomico), vocale-strumentale o coreutico, letterario, satirico, farsesco o pantomimo (solo per lanciare le principali denominazioni formali-concettuali individuate dentro i documenti coevi) si è rivelato di un'importanza fondamentale nella storia della musica e del teatro.⁴

La grande varietà di modelli drammaturgico-rappresentativi e le denominazioni formali più diverse,⁵ ne rendono particolarmente complessa la disamina e la classificazione. I tratti comuni

France et en Italie, Paris, C.N.R.S., 1972, circoscrive il campo di ricerca al Secolo dei Lumi, all'area italo-francese e al genere comico.

³ La suggestione di queste riflessioni nasce dal fatto che incrociando le informazioni sui testi poetici in musica con i libretti e le relazioni superstiti è possibile identificare varie musiche utilizzate negli spettacoli teatrali coevi e illuminare aspetti documentari nuovi degli intermedii musicali.

⁴ Questa ricerca è possibile grazie alla monumentale e mai sufficientemente lodata impresa di CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 7 voll., 1990-1994. Nella prefazione (p. ix) il grande bibliografo così si esprime sul tema: «Libretti è termine di comodo, che deve essere inteso in senso generico. Più esatto sarebbe dire: testi per musica, includendo anche quelli solo parzialmente dedicati alla musica o che vogliono un ausilio musicale, una aggiunta per esempio di brani soprattutto strumentali (sinfonie, interludi, balletti, ecc.)». Cfr. l'esteso e ben dettagliato 'Intervento' di FEDERICA RIVA, *E dopo Sartori? Considerazioni sulla catalogazione dei libretti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI/1, 1996, pp. 91-118.

⁵ Non è inutile ricordare che nel '600/'700 il termine sottende e coinvolge il nome, talvolta persino il ruolo stesso e la funzione di melodramma; notevole è infatti la nomenclatura come: intermedio/intramedio/intramesse/intermezzo, divertimento, farsa, mascherata, opera burlesca, pantomima, scherzo ed altre denominazioni.

più frequenti come la segnalata (anche se quasi mai provata e scritta!), presenza di musica, di ballo, di testi brevi e 'coloriti', spesso con due soli personaggi (da qui la grande familiarità con i Dialoghi musicali), con un occhio alla commedia dell'arte ed un altro ad un realismo popolare, poco o nulla si curano del tempo, delle categorie storiografiche, delle forme letterarie, musicali o coreutiche (come pure delle unità di tempo, luogo e azione), non di raro della stessa opera che li ospita; essi attraversano Rinascimento, Barocco e Classicismo, e financo il primo Romanticismo, incuranti di ideologie, estetiche 'di classe', di sommovimenti politici e sociali, spegnendosi gradualmente con la tecnologia del XX secolo nel nome, nel ruolo e nella posizione, non però nella funzione d'intrattenimento 'di secondo grado' e nello spirito del comico, della satira, e dell'estrema duttilità nella finzione scenica.

Numerare per denominare

I principali dizionari enciclopedici musicali separano e distinguono 'Intermedio' da 'Intermezzo',⁶ ma liquidano con troppa brevità la complessità e l'estensione ragguardevole dell'intero fenomeno.

La proverbiale debolezza e incertezza lessicale della musica e del musicista, che troppo spesso mutua da altre discipline la terminologia per descrivere i propri pensieri e l'organizzazione tipica della musica, tocca anche questa parola: nel nostro caso il termine intermedio, descrive e definisce in maniera univoca un fenomeno di grande pluralità, non contemplando una 'forma propria' o un'organizzazione intrinseca definita; semmai ne indica come presupposto identificativo la posizione, sia in senso temporale che spaziale, sancendo di fatto uno statuto di diversità – se non proprio di subordinazione – dal contesto del testo

⁶ Rimanendo in ambito italiano, ci riferiamo in modo particolare al *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, 4 voll., Torino, UTET, 1984, e in parte a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, 29 voll., che frammenta il lemma in ben sette voci.

approvato e del teatro in cui trova posto. Con analoga riflessione, dovremmo estendere la pluralità di esperienze e di termini musicali anche a ciò che sta 'in mezzo'. Del resto è nella natura del pensiero formale tardo-settecentesco e ottocentesco collocare la sezione di massima variazione e fantasia elaborativa proprio nel momento centrale della composizione, cioè nel bel mezzo dell'opera musicale (come nella 'forma-sonata'), quello che la trattatistica più tarda definirà, 'sviluppo' in relazione ad una precedente 'esposizione'; qui invece non v'è identità e molto spesso nemmeno relazione: 'intermedio' è ciò che sta lì, tra un atto e l'altro del dramma e può essere qualsiasi cosa; talvolta è assai più ragguardevole, prestigioso ed atteso dello stesso dramma.⁷

Risulta difficile identificare, denominare, organizzare, classificare la parte 'di mezzo', sicché i termini intermedio e intermezzo, che nel complesso ci sembrano così manifestamente equivalenti, contraddistinguono un fenomeno poco definito: la nostra operina plurimorfa, largamente mortificata e trascurata nella sua indeterminata tassonomia, costituita da 1, 2, 3, 4 più raramente da 5, 6 o più parti, con un gioco di numeri e di dimensioni di straordinaria varietà e duttilità, sfugge ad ogni classificazione. Essa sta in mezzo ad un'opera teatrale, spesso ad un dramma non musicale, senza specificare se si tratti di poesia per musica, di prosa, di balletti o d'altro ancora.

Se l'intermezzo settecentesco è stato oggetto di svariati studi, quello secentesco italiano è decisamente meno indagato.⁸ Per

⁷ È fuor di dubbio che si debba abbandonare la diceria dell'intermedio come momento di intrattenimento in attesa del dramma vero e proprio; fin dagli anni '60 del Cinquecento risulta accertato un vivissimo interesse, talvolta prevalente, degli intermedi sul dramma stesso in prosa in cui trovano sede. In verità, dovremmo esaminare anche la nomenclatura di nomi per le musiche che stanno nel mezzo, cioè per pezzi, organizzazioni formali, strutture o situazioni compositive che si caratterizzano per la loro posizione centrale.

⁸ Ancora rari i contributi sugli intermedi musicali secenteschi; oltre ai la-

meglio comprendere tale fenomeno avremmo bisogno di un censimento preventivo, ben lungi dal poter essere realizzato in breve tempo, solo che consideriamo le molte migliaia di libretti sopravvissuti negli ultimi quattro secoli, centinaia dei quali ne dichiarano la natura e la realizzazione musicale. Una quantificazione orientativa del fenomeno è ancora lontana, ma una proiezione indicativa a campione, svolta sulle 4298 schede di libretti del primo volume del benemerito lavoro sartoriano⁹ ci induce a ritenere che il loro numero possa essere vicino alle duemila unità-opera, superando probabilmente i settemila pezzi se conteggiati individualmente.¹⁰

Escludendo preventivamente quelli dichiaratamente letterari,¹¹ possiamo contare comunque sul riscontro diretto e documentato di un numero ingentissimo di 'episodi intermedistici'¹² autenticamente musicali', copiosamente documentati *in primis* all'interno

vori già citati e a quelli milanesi di cui alla nota 18, cfr. GAETANO PITARRESI, «L'Orfeo. Intermedii musicali del signor Carlo D'Aquino», «RIdM», XXIII, 1988, pp. 182-199. Si trattò di quattro intermedii eseguiti a Cosenza tra la fine del 1652 e il carnevale 1653; «Un piccolo melodramma, intitolato l'Orfeo, e diviso in quattro atti, di Carlo D'Aquino, [che] fu recitato in Cosenza, come intermedio di una delle Commedie, che si fecero, per la resa di Barcellona; vi cantarono sette voci e i cori, *havuta ragione alla scarsezza delle voci del luogho*» (BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII (continuazione)*, «Archivio storico per le province napoletane», XV/1, 1890, pp. 126-180: 134. Il solo testo è sopravvissuto ne *Le Rugiade di Parnasso. Poesie liriche del Signor Carlo d'Aquino [...]*, Cosenza, G. B. Moio e G. B. Russo, 1654.

⁹ Cfr. nota 4.

¹⁰ Includendone, naturalmente, ogni tipologia e varietà. Sul numero massimo in un singolo evento teatrale non possiamo dare alcun ragguaglio sicuro; ci è noto che per la *Calandria* del Bibbiena, rappresentata a Lione il 27.09.1548 furono eseguiti ben otto intermedii, considerando che il primo e l'ultimo furono sdoppiati. Cfr. N. PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., pp. 187-189 e nota 80.

¹¹ Difficile, anche nel caso di un'esplicita destinazione al teatro di prosa, escludere in modo certo, un qualche intervento musicale.

¹² Sul neologismo 'intermedistico' (in senso teatrale) cfr. nota 18.

dei *Libretti italiani*, ma anche da una ciclopica letteratura teatrale sette/ottocentesca documentaria e critica.¹³

Fra i tanti riscontri possibili, un noto e singolare evento editoriale può ben documentare la fortuna di tale repertorio fin dagli inizi del XVIII secolo:

Raccolta Copiosa | d'Intermedj, | Parte da rappresentarsi col
Canto, | Alcuni senza Musica, | Con altri in fine in lingua

¹³ Per questa (ed altre) ragioni risulta oltremodo difficile approntare un catalogo siffatto: anche escludendo la distinzione formale tra melodramma e intermedio, è necessario identificare preliminarmente se si tratti di intermedi musicali o no, e quindi se siano legati ad un solo tema o a più situazioni poetico-drammatiche ma con un alto grado di omogeneità o comunque interconnessi (nel qual caso si tratterebbe di un solo intermedio distinto in più parti), oppure, se si tratta di brani disgiunti ma in sé compiuti, nel qual caso andranno computati separatamente. Naturalmente un catalogo vero e proprio dovrà stabilire una gerarchia nella scelta di informazioni funzionali alla ricerca musicologica.

Prescindendo dalla deliberata noncuranza per il nostro tema di Antonio Groppo, curatore ed editore al contempo del *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, [s.a.], letto anche nella più dettagliata versione manoscritta a schede di cui alla *Raccolta drammatica* [ora in *I-Mb*, n. 6007 (*online* in *URFM*)], disaffezione solo apparente, motivata dal fatto che lo stesso Groppo aveva approntato anche un *Indice degl'Intermedi drammatici, e comici con la notizia del Dramma con cui furono rappresentati* (che forse non ebbe mai luce), notizie preziose si leggono in FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 voll., Bologna, Ferdinando Pisarri, 1739-1752, I, pp. 168-172 e *passim*, in LIONE ALLACCI, *Drammaturgia di L. A. diuisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666 e *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambatista [!] Pasquali, 1755, nel cui avviso "A CORTESI LEGGITORI" l'editore riconosce «l'instancabil diligenza di Giovanni Cendoni Viniziano, che coll'ajuto del celebre Apostolo Zeno, e d'altri valenti e dotti suoi amici, osservò, confrontò, raccolse, e ammendando aggiunse quanto in questo genere era uscito alla pubblica luce fino all'anno 1748, o poco dipoi», nonché il ruolo di compilatore e rifinitore «del P. F. Giovanni degli Agostini M. O. e dignissimo Bibliotecario del Convento della Vigna in Vinegia».



La *Raccolta* si colloca proprio nel periodo del graduale passaggio identitario e terminologico in cui si abbandona (gradualmente) 'intermedio' o 'intramedio' per l'ormai sempre più dif-

¹⁴ Il luogo di stampa indicato, Amsterdam, è falso; cfr. MARINO PARENTI, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani*, Firenze, Sansoni, 1951; anonimo e non individuato pure l'editore «Per Ipigeo Lucas». Più affidabile è l'anno di stampa indicato nel 1723, in quanto questa stampa è coerente con altra edizione (stesso luogo e stesso editore) del 1720; la *Raccolta Copiosa* è dunque un'edizione 'pirata', su cui ci illumina F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione* cit., III, parte 2^a, p. 506: «Raccolta che con la data di Amsterdam fu stampata a Milano». La *Raccolta* è prova, per quanto riguarda la nostra ricerca, di un interesse 'non occasionale'; essa riunisce, in due tomi, i testi poetici, o meglio, i libretti completi di ben ottanta intermedi (45 + 35) *Parte da rappresentarsi col Canto* (54, cioè 45 nel 1° tomo e 9 nel 2°). *Alcuni* [26] *senza Musica*, *Con altri in fine in lingua Milanese*: un evidente florilegio di lavori più o meno fortunati (taluni non rintracciati tra i libretti sartoriani) curati con l'intento di circolare in ambiente lombardo-padano. Si tratta di un cospicuo sussidio, forse diretto ad impresari, registi,

fuso 'intermezzo'; è significativo che il frontespizio denomini 'intermedij' ciò che nell'interno del libro vien detto 'Intermezzo'.

Abbiamo scelto di includere preliminarmente solo quelli che in tutta evidenza sono 'musicali', cioè quelli scritti per essere intonati o eseguiti con la musica. Non è scopo di questo lavoro infatti occuparsi del censimento di testi 'solo-letterari', quanto piuttosto analizzare e riflettere sulle fonti musicali e sulle condizioni che possano portare ad un più rapido ed esteso approfondimento delle conoscenze bibliografiche specifiche, che ci consentano di delineare meglio l'entità del fenomeno intermedistico (sempre dal punto di vista musicale) nella prospettiva di progetti di ricerca che, attraverso la predisposizione di banche dati specifiche o 'ausiliarie', diano ragione del numero, della geografia teatrale, dei modelli socio-linguistici, della circolazione, delle questioni di autorialità poetico-musicale-scenografiche.

Preludio, Intermezzo, Finale: una riflessione terminologica

Una prima questione metodologica riguarda la denominazione; se un qualsiasi brano musicale si può collocare all'inizio di un evento artistico (e dunque chiamarsi 'preludio', 'prologo', o in tanti altri simili modi), e, considerando che 'intermedio' (o 'intermezzo' e simili) si autodefinisce come 'brano di mezzo' (o tutt'al più in una posizione interna), tale qualifica non è assimilabile ad altre forme musicali tradizionali, né dal punto di vista

scenografi o letterati, sempre avidi di modelli, riferimenti, proposte, stravaganze, amenità e 'concetti' pronti per una messinscena di sicuro richiamo, come evinciamo dall'importante avvertimento, a mo' di dedica, de: «Lo STAMPATORE A chi legge: | Grande si è moltissime volte la sollecitudine, che s'impiega, in congiuntura di recite d'Opere, per la scelta degl'Intermedi, che si frappongono, pel necessario interrompimento de la troppa serietà degli Argomenti, che si producono ne le Scene. A fine dunque di facilitare l'uso de' medesimi, ho giudicato bene, di farne una raccolta assai copiosa, con avere a tal'effetto uniti moltissimi manuscritti, eziandio forestieri, ed aver procurato il restante, di cui sia avvenuta la notizia, d'aver'ottenuto più grido ne le Città principali d'Italia, ne' Teatri de le quali con applauso universale furono quelli rappresentati. Aggradisci per tanto questa mia idea, e vivi felice.»

strettamente formale, né terminologico.¹⁵ Se la letteratura musicologica sui 'pezzi d'inizio' e di 'fine o di finale' è ampia, ben articolata e ricca di contributi, assai meno lo è quella sui 'pezzi di mezzo', quali sono appunto i nostri intermedi o intermezzi. Questi ultimi non sono così denominati per la loro stessa natura-forma-contenuto-funzione ma in relazione a qualcosa che è altro da sé, un qualcosa, in definitiva, di alieno, che rinvia ad un ruolo per lo più marginale e con una denominazione la quale è, prima di tutto, un'indicazione di posizione.

Proprio questa fuorviante qualificazione ha comportato da un lato la scarsa considerazione da parte della critica moderna, dall'altra la cecità nel valutarne l'importanza, parallela al melodramma, e la presenza nel panorama del teatro storico italiano del '500/'600, epoca aperta ai cambiamenti e alle sperimenta-

¹⁵ Al di là del fatto che troviamo Intermedi spesso indicati, come Madrigali, Canzoni, Dialoghi, Scherzi, Farse ecc., è evidente che, nel coevo contesto teatrale cinque-secentesco, tali denominazioni assumono significati diversi a seconda delle correnti musicali con cui vengono così denominati. Nella sua atavica sudditanza alla nomenclatura e alla morfologia letteraria ed artistico-figurativa, la musica (vocale e non) mutua dalle altre forme di espressione artistica un lessico non di rado inadeguato; talvolta si definisce e si auto-descrive, oltre che per l'eventuale testo poetico che intona, solo in relazione alla posizione di spazio-luogo e tempo che essa occupa all'interno di un'opera, sia essa letteraria, musicale o di spettacolo: è un'attribuzione estrinseca e subordinata, se vista all'interno dell'evento musicale o artistico in cui è posta e nel quale sia rappresentata (qual è appunto il mondo del melodramma o di una qualsiasi commedia/tragedia di prosa); è invece un'indicazione intrinseca qualora la si osservi nella sua indicazione temporale, come nel caso del *preludio*, *praeambulum*, *intrada* e simili; possiamo così chiamare 'Preludio' sia l'inizio di uno spettacolo, che l'inizio della musica, che l'inizio di una parte della musica stessa; similmente, il 'Finale' è così detto perché conclude un'Opera o solo una parte di essa (finale di atto). Compilare un catalogo musicale tripartito per posizione (Preludi, Intermezzi e Finali) non sarebbe privo di interesse, considerando che le forme d'inizio nulla devono rendere conto del silenzio che le precede e quelle finali di ciò che segue, ma l'intermezzo deve fare i conti con il 'prima' e con il 'dopo' di sé.

zioni. Va detto che lo stesso giudizio di Praetorius¹⁶ sembra mosso più da generiche considerazioni sociologiche che da reale interesse e competenza personale: probabilmente il tedesco, senza dubbio il più grande enciclopedista musicale del Seicento, non ebbe mai occasione di assistere ad uno solo degli Intermedi aulici italiani, non solo perché riservati ad un pubblico selezionato, ma anche perché non ci risultano viaggi da lui fatti in Italia.

La questione in sé, seppure non di cruciale importanza, non è però irrilevante (o fuorviante), solo che si consideri come, per la mancanza o la scarsità di una propria identità formale, gli intermedi in quanto genere rappresentativo-musicale vissero una condizione di evidente subordinazione e di marginale considerazione storico-critica: manifestano cioè una grave carenza bibliografico-catalogografica; proprio tale complesso di inferiorità – ne avanziamo qui l'ipotesi – ha, se non proprio determinato, certamente condizionato la consistente perdita materiale dei documenti musicali: infatti se ci confrontiamo con altri ambiti e repertori formali in musica, quali madrigali, canzonette o cantate, ci accorgiamo che la più parte delle musiche degli intermedi secenteschi appare irrimediabilmente perduta; di contro, non mancano documenti numerosi e testimonianze che, se da un lato ne attestano la consistenza originaria, dall'altra ne comprovano la perdita rovinosa.

¹⁶ Segnalato da ORTRUN LANDMANN, s.v. «Intermezzo», in *MGG2-online*: «Das Zwischen-Spiel auf der Bühne bezweckte erstens, daß die Publikumsaufmerksamkeit in den Pausen der Hauptdarbietung von dieser durch andersgeartete Vorführungen abgelenkt und dadurch neu belebt werden sollte, und zweitens, daß »unter dessen die personatae personae sich anders umkleiden und zu folgendem Actu praepariren, auch etwas respiriren und sich erholen« konnten...». Il passo in corsivo, da MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagmatis musici*, III, Wolfenbüttel, 1619, p. 110 (*personatae* nel senso di persona mascherata), fa riferimento più al teatro di prosa, laddove nel teatro musicale la maschera non viene generalmente contemplata, non foss'altro perché di grave impiccio al canto (la voce «Intermezzo» in *MGG2-online* è stata consultata il 29 luglio 2020).

La musica degli Intermedi

Scopo principale di questo nostro studio è riflettere, indagare, comparare e fornire un primo quadro bibliografico generale, evidentemente non esaustivo, ma per quanto possibile dettagliato, del repertorio musicale a stampa di Intermedi cinque-secenteschi, con particolare riguardo, in prima istanza, a quelli che coinvolgono tutte o quasi tutte le parti di un singolo evento teatrale.

Che la perdita e la privazione dei documenti si sia verificata soprattutto a livello musicale è documentato ampiamente dalla straordinaria sopravvivenza di un considerevole numero di libretti d'opera (sia musicali che di sola prosa), attestanti la loro esistenza: sono testimonianze ineludibili dell'effettiva sussistenza performativa musicale originaria, o anche solo esecutiva.

Non c'è pretesa di sistematicità nella nostra indagine bibliografica; però, riguardo la ricerca sulle fonti a stampa del XVI e XVII secolo in via preliminare possiamo ragionevolmente ritenere di aver identificato i 'libri musicali' integralmente dedicati al nostro tema e come tali dichiarati nei frontespizi, nelle dedicatorie, negli avvertimenti o nelle didascalie dirette o indirette.

Riportiamo quindi in tabella quanto si può evincere dalla lettura accurata di tutti i frontespizi delle circa 3500 edizioni musicali profane e delle informazioni (a stampa) di questi due secoli, ben consapevoli che la più parte degli intermedi era, con tutta probabilità, manoscritta. Scopo ulteriore, ma ancor ben lontano dal compimento, è quello di contribuire a cogliere e a definire meglio la graduale metamorfosi tra la forma secentesca (intermedio) verso quella più matura autonoma e meglio definita dell'intermezzo del primo (e secondo) '700.

Nei secoli della frottola, del madrigale, della cantata e del melodramma, il fenomeno, seppur gradualmente, ha avuto un'indubbia e capillare diffusione, che fu straordinaria nella sua presenza teatrale, stupefacente nella sua varietà e fantasia scenotecnica, e, a partire dal teatro d'impresa, formidabile nella divulgazione anche tra gli strati più popolari. È logico quindi interrogarsi sulle fonti oggi esistenti e chiederci che cosa resti di tale grande tradizione musicale che oltrepassa la Rivoluzione fran-

cese e, pur rarefacendosi fortemente e costantemente, arriva fino ai nostri giorni.

Se del Cinquecento esistono studi adeguati, per quello seicentesco siamo ancora in alto mare; dal momento che non esiste inventario, una bibliografia o qualche forma di censimento, è legittimo interrogarsi sulle priorità da seguire per meglio (far) conoscere il fenomeno. Al di là del celebre verso del Lasca,¹⁷ non è più sufficiente chiederci quanti e quali intermedi sopravvivano; abbiamo bisogno soprattutto di indagare, comparare e scoprire il fenomeno più in dettaglio, conoscerne meglio le origini, la dimensione e lo sviluppo cronologico-geografico, artistico e sociologico in cui è stato concepito e in cui è circolato, illuminare gli aspetti letterari ed artistico-drammaturgici in cui fu rappresentato, la funzione che di volta in volta svolse, la sua tradizione scenografica e performativa, insomma l'esteso contesto in cui vissero e in cui furono rappresentati, nonché la loro recezione, la circolazione e il reale grado di apprezzamento estetico coevo, in relazione alla propria tradizione.

La conoscenza di questo fenomeno musicale nel Seicento, è condizione subordinata rispetto alle altre forme note, e ancor più rispetto a quella settecentesca, quasi che 'l'esistenza intermedistica' nella prima grande stagione operistica fosse orientata al semplice ruolo di 'antecedente' o di 'stravaganza', quasi si sia trattato di mera anticipazione dei più celebri e 'compiuti' intermezzi settecenteschi.

Abbiamo già rilevato che la sua denominazione e la sua identità sono legate *in primis* ad un ruolo di posizione (piuttosto che alle caratteristiche ed alle funzioni sue proprie): il nome ed il riferimento formale rinviano senza equivoci al contesto rappresentativo in cui vive; la stessa esistenza è fortemente condi-

¹⁷ «La meraviglia ohimé degli intermedi» è il verso 10 del madrigale *Misera, da costor che già trovati* del fiorentino Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca (1505-1584).

zionata dal testo drammatico in cui è inserito, anche quando non stabilisce relazioni esplicite con esso.¹⁸

Proprio la musica, che rappresenta da sempre (o quasi) l'elemento determinante del successo dell'intero fenomeno, è la grande assente, o meglio la più largamente perduta; possiamo ritenere che, di tutte le perdite di documenti musicali artistico-drammaturgico cinque-secenteschi (e forse anche del XVIII secolo), quelle relative agli intermedi siano le più gravi e cospicue, sia per quanto riguarda la musica vocale, strumentale e coreutica, per la forte componente improvvisativa che il genere riveste. Nel XVI secolo, a fronte di molte decine di documentati spettacoli teatrali con accertate presenze intermedistiche, solo due raccolte ci sono pervenute complete (o quasi), entrambe fiorentine (1539; 1589). Un po' meno avaro ci può sembrare il Seicento (si veda la Tabella 1) dal punto di vista numerico, ma non in termini percentuali.

Perfino all'interno del lessico musicale regna un'indistinta genericità, né, su questo aspetto, ci è di grande aiuto l'ottimo saggio di Pinuccia M. Carrer,¹⁹ in quanto il termine 'intermedio' predo-

¹⁸ Si pensi all'assenza di 'intermediale', cioè di un aggettivo determinativo relativo ad intermedio (e ciò è ancor più valido per intermezzo); mentre 'intermedistico' oggi potrebbe apparire inadeguato ed improprio, se legato al nostro tema, in quanto ormai saldamente riferito a forme espressive legate ai *mass media*; ritengo tuttavia che quest'ultimo neologismo, ancorché poco gradevole, quando inteso in senso tecnico-specialistico, sia preferibile in 'ambito drammaturgico-teatrale'.

¹⁹ Cfr. PINUCCIA M. CARRER, s.v. «Intermezzo (I)», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* cit., *Il Lessico* cit., II, pp. 537-540; qui "Intermedio" rinvia ad "Intermezzo". Cfr. anche ALESSANDRO PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale: a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis Ed., 1999.

Venezia resta centro privilegiato assoluto di produzione e rappresentazione di Intermezzi anche nel '600; cfr. ANNA VENCATO, *Goldoni. Intermezzi e farsette per musica*, con introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008. Per Roma la situazione settecentesca è stata recentemente

mina in assoluto per tutto il Seicento, ma convive e si interscambia perfettamente con 'intermezzo' dalla prima metà del Settecento, senza tuttavia scomparire del tutto (se ne trovano esempi anche alla fine del '700 e nel primo '800). La denominazione intermezzo diventa tuttavia prevalente agli inizi del secolo XVIII, quando la forma assume una piena (o quasi) autonomia. Taluni compilatori enciclopedici vedono i due termini come distinti, quando è evidente la naturale continuità storico-cronologica, così come è evidente la discontinuità compositiva e rappresentativa tra le brevi

esaminata da GIOVANNI POLIN, «Modello di quest'intermezzo una graziosa farsetta in musica rappresentata a Roma»: scambi di modelli formali e drammaturgici tra Roma e Venezia per gli intermezzi di metà '700, in questo stesso volume. Di brani e operine siffatte, denominate Intermedi, intesi però come intermezzi, se ne trovano per tutto il Settecento, specie negli ambienti più conservativi: probabilmente uno degli usi e delle presenze più tardivi del termine 'Intermedio' è quello legato alle scuole gesuitiche di tutta Europa che, per lo più in tempo di carnevale, solevano rappresentare cantate, oratori, farse, scene varie ed operine teatrali sacre, devote o morali con intermedi musicali fino ben oltre la metà del Settecento, fino cioè alla graduale soppressione della Compagnia. Si veda, ad es.: *Cantate per intermedio alla disputa generale della Dottrina Cristiana tenuta in S. Dalmazio dal sig. Giuseppe Bersani della Scuola de' giovani di S. Maria di Carugate il giorno 7 febbrajo 1742. Sotto gli eccelsi auspicij dell'em.mo [...] cardinale Carlo Gaetano Stampa arcivescovo di Milano. Poesia del sig. Domenico Balestreri. Musica del sig. Gio. Battista San Martino maestro di cappella dell'insigne imperiale basilica di S. Ambrogio etc.*, Milano, Pietro Antonio Frigerio, allievo del Gagliardi e Nava (15 pp., I-Ma 15108). Di contro 'Intermezzo' ha una vitalità più recente che vive fino ai nostri giorni; il primo caso attestato che conosco è *La corte, dramma morale di Francesco Sbarra rappresentato in musica per intermezzi in Lucca nel Teatro de Borghi l'anno 1657 e dedicato all' [...] abate Grimani Calergi [...] la musica è del sig. Marco Bigongiari e il Ballo del sig. Giacinto Benavezzi* (Collocaz.: Racc.dramm.1259, consultabile [online](#)). Rammentiamo che 'intramezzo' come locuzione equivalente ad 'intermezzo' (ma anche di 'intermedio') si incontra ancor prima, non solamente nei *Trattenimenti da Villa Concertati in ordine seguente nel chitarrone con cinque modi in variati modi. Vaga, e curiosa concatenazione drammatica del Banchieri nell'Academia de' Filomusi bolognesi il Dissonante*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1630 (NV 236), ma già mezzo secolo prima ne *Il Nuovo Echo a' Cinque Voci del R.do Mons.or don Lodovico Agostini*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1583 (NV 25, sotto la didascalia «INTRA-MEZZO da sonar»).

farsette secentesche e le più evolute e autonome 'operine' settecentesche. Non v'è dubbio che, come per le forme del madrigale, del concerto, della canzone o della sonata (solo per citare le più immediate che attraversino Rinascimento e Barocco), la morfologia di intermedio-intermezzo subisce quelle modifiche ed adattamenti anche profondi, senza però distaccarsi dall'originaria natura, dalle sue funzioni extra-musicali e di intrattenimento e dalla stessa tipologia rappresentativa. È un fenomeno 'evolutivo', simile a quello operistico, ma con una storia anche più estesa.

In verità ciò che noi oggi chiamiamo intermedio, nel '600 assume denominazioni assai variegata, e ciò è ancora più vero solo che si consideri come, dal punto di vista generale, si riferisca ad un evento non necessariamente musicale, o quantomeno «non esclusivamente musicale», come precisa l'anonimo editore già nel frontespizio della *Raccolta copiosa* del 1723.

Ma la questione principale resta la musica; rintracciare le parti musicali superstiti non è operazione facile: troppo spesso i libretti si limitano a citare il nome del/i compositore/i, tacendo di ogni altro dettaglio musicale, aggiungendo semmai qualche informazione sugli interpreti, gli strumenti impiegati e poco più.

Possiamo tuttavia illuminare e limitare il campo, isolando il fenomeno dal punto di vista strettamente musicale, circoscrivendolo alle stampe che indicano specificamente la presenza di tale repertorio, sia attraverso il frontespizio che nelle dedicatorie, negli avvertimenti, note o didascalie interne delle edizioni musicali schedate dal vecchio e Nuovo e Novissimo Vogel.²⁰ La lista delle musiche a stampa pervenuteci e che qui presentiamo,

²⁰ EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens: aus den Jahren 1500-1700; enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin, 1892 (vecchio Vogel); rist.: Hildesheim, 1962 (V.E.). Nuova ediz. interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari, AA. VV., *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977 (NV). Per le edizioni di vari autori ancor tutta da revisionare è la sezione B del RISM indicata appunto con RISM B/I seguito dall'anno di stampa con num. in esponente, qui reso con '/' e numero

parte proprio da questa bibliografia e rappresenta un primo passo nella realizzazione di un inventario bibliografico degli Intermedi musicali (con musica) riferiti al repertorio in italiano a stampa. Nella Tabella I della pagina successiva riportiamo in ordine cronologico le dodici edizioni musicali identificate specificamente per la loro massiva portata intermedistica,²¹ e una lista (non certo definitiva) di altre fonti musicali, che contrassegniamo con un asterisco, con partiture musicali di altri brani che contengono o sottintendono anche un solo brano riconducibile a questa tipologia di repertorio.

Adriano Banchieri, un caso singolare

Dalla seconda sezione della tabella che segue, si evince che il più attento, fecondo e determinato compositore secentesco che dia corpo e presenza al repertorio di intermedi musicali è senza ombra di dubbio Adriano Banchieri.²² Almeno diciotto delle sue

cardinale: es. *RISM B/I 1591*⁷ diviene *RISM B 1591/7*. L'evidente limitatezza della letteratura a stampa è qui giustificata dalla possibilità offerta oggi dal *RIM-Novissimo Vogel* di accedere ad un repertorio di oltre 400.000 versi, superando la logica obsoleta dell'identificazione del singolo brano tramite il solo *incipit* poetico. A titolo di esempio, di alcuni testi letterari, ancorché con *incipit* perfettamente omologabili, si è notata la non coincidenza dei capoversi tra fonte musicale a stampa e i capoversi degli Intermedi letterari riprodotti nel libretto della Commedia *La fida Fanciulla* del Banchieri (1629), la quale, di grande interesse anche musicale, composta e stampata dall'eclettico musicista bolognese, è stata per lo più trascurata dai musicologi (non dal Sartori); di essa commedia presentiamo qui sotto un'estesa comparazione in sinossi tra i testi del libretto e gli stessi versi in musica; infine una lettura completa delle dediche delle stampe musicali (e non) talvolta fornisce ancor oggi utili informazioni sulle musiche finite sulle scene come "La Primavera" esteso proemio di *Allegro Porto* in luce all'interno del suo *Primo libro di Madrigali a cinque voci*. (Titolo desunto dalle note di registro tipografico.)

²¹ La presenza del termine *Intermedio* nel frontespizio ne è condizione privilegiata.

²² Per la conoscenza dell'opera banchieriana rinviamo ad OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, in «Annuario 1965-1970 del Conservatorio G. B. Martini di Bologna», Bologna,

Tabella I - Lista delle edizioni con intermedi in musica

1	Musiche Fatte nelle Nozze dello Illustrissimo Duca Di Firenze Il Signor Cosimo de Medici et della Illustrissima Consorte sua Mad. Leonora Da Tolleto. [Cortecchia e altri]	1539	Gardano Antonio, Venezia	V.E. 1539,1 RISM 1539/25
2	Intermedii et Concerti, Fatti per la Commedia Rappresentata In Firenze nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana Di Loreno, Gran Duchi di Toscana. [Malvezzi, Marenzio e altri]	1591	Vincenti Giacomo, Venezia	NV 1555; RISM, I 1591/7; SARTORI 1591a e II 1591a
3	D'Antonio Buonavita nobile pisano cavalier sacerdote di Santo Stefano et organista del domo di Pisa. Il Primo Libro de Madrigali a sei voci con un'Intermedio, a dodici diviso in dui cori spezzati.	1591	Scotto, Erede di Girolomo, Venezia	NV 440
4	EUMELIO. Dramma pastorale [di A. Agazzari] con gl'Intermedii apparenti recitato cantando in Amelia nelle nozze del signor Fabritio Farrantini, signor di Piedelucio, con la signora Lucretia Corradi. ¹	1614	Domenici Domenico, Ronciglione (VT)	NV 8
5	I fidi amanti favola pastorale del signor Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli dalla città di BoI'go à San Sepolcro, con varij, e piacevoli intermedij. A quattro voci.	1600	Vincenti Giacomo, Venezia	NV 2733
6	Il Studio Dilettevole di A. Banchieri a tre voci con vaghi argomenti & Spassevoli intermedii fiorito dall'Amfiparnaso comedia musicale del'Horatio Vechi ²	1600	Besozzo Fr. e compagno, MI	NV 234
7	Dramatodia overo Canti rappresentativi di Girolamo Giacobbi Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna Sopra L'Aurora Ingannata Del [...] Conte Ridolfo Campeggi, recitati alle nozze de [...]Marchese Ferdinando Riario, e Laura Pepola... ³	1608	Vincenti Giacomo Venezia	NV 1198
8	Orfeo Dolente Musica d[i] Domenico Bel[li] diviso in cinque Intermedi] con li quali il signor Ugo Rinaldi Ha rappresentato l'Aminta Favola Boschereccia del Sig. Torquato Tasso.	1616	Amadino Ricciardo, Venezia	NV 305
9	Strali D'Amore, Favola Recitata In Musica Per Intermedi con l'occasione d'una Comedia fatta in Viterbo li 14. Di Febraro 1616.Con Alcuni Madrigali, Dialoghi, e Villanelle A Una, Due, & Tre Voci. Di Gio. Boschetto Boschetti . Opera Quarta.	1618	Vincenti Giacomo, Venezia	NV 413
10	Intermedi Di Filippo Vitali Fatti per la Commedia Degl'Accademici Inconstant Recitata Nel Palazzo del Casino Dell'Ill.mo Rev.mo S. Cardinale De Med.ci L'Anno 1622. In Firenze, p. Pietro Ceconcelli 1623 ... Alle Stelle Medicee.	1623	Ceconcelli Pietro p., FI Alle stelle Medicee	NV 2942
11	Intermedii spirituali di Pietro Paolo Sabbatini . Mastro di capella dell'Archiconfraternità della Morte, et Oratione di Roma. Libro Primo. Opera Nona.	1628	Masotti Paolo, Roma	NV 2511

¹ Fu recitato in Amelia [Terni] Cfr. SARTORI, n. 9362 e L. ALLACCI, *Drammaturgia* cit., p. 121; ID., *Drammaturgia [...] accresciuta* cit., p. 314.

² Si tratta del *Terzo libro delle Canzonette a tre voci intitolato Il Studio Dilettevole di A. Banchieri [...]* (1600, NV 234).

³ Nella dedica: «Ecco l'AURORA INGANNATA bella di natura, per essere stata prodotta da V.S. Illustrissima, che poco dianzi, come che vilmente vestita, non temmé di comparire alle illustrissime nozze del Signor Marchese Ferdinando Riario ne gl'Intermedi del Filarmino, et ora divenuta più ardita per l'applauso, che ne riportò, vuol far mostra di se al mondo, per la via delle Stampe».

12	SAVIEZZA GIOVENILE Ragionamenti Comici Vaghi, e dilettevoli Concertati nel Clauicembalo con tre voci Intremedi, & Argomenti. Opera Prima, e IV impressione del Dissonante Academico Filomuso Bolognese [Banchieri].	1628	Magni Bartolomeo	NV 210
*	Il Primo Libro de Madrigali a Quatro Voci, di Tiburtio Massaino da Cremona: alla ... Signora, La Signora Donna Giulia Orsina Rangona, Marchesa di Lonzano, Signora di Spilembergo & c LIBRO PRIMO. ⁴	1571	Gardano Figli di Antonio	NV 1747
*	Musica de diversi Autori Illustri per Cantar et sonar in Concerti a Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci, & Duodeci voci. Novamente raccolta, & non più stampata. Libro primo con privilegio. ⁵	1584	Vincenti G. & Amadino R., Venezia	V.E. 1584,1 RISM 1584/1
*	Di Luca Marentio Il Quarto Libro de Madrigali a Sei Voci Novamente composti, & dati in luce. ⁶	1587	Vincenzi G., Venezia	NV 1660, p. 20
*	CANZONETTE A TRE VOCI, con un Baletto nel fine. DI GIO. GIACOMO GASTOLDI Da Caravaggio Maestro di Cappella nella Chiesa Ducale di Santa Barbara di Mantova... ⁷	1592	Amadino Ricciardo, Venezia	NV 1103
*	Convito Musicale di Horatio Vecchi da Modona, A Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette, & Otto Voci... ⁸	1597	Gardano Angelo, Venezia	NV 2822
*	LA PAZZIA SENILE. ragionamenti vaghi, et dilettevoli novamente composti, & dati in luce con la musica di Adriano Banchieri Bolognese. Libro Secondo, a Tre Voci.	1598	Amadino Ricciardo, Venezia	NV 225
*	Rappresentatione Di Anima, Et Di Corpo Novamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavaliere , per recitar Cantando Data in Luce da Alessandro Guidotti Bolognese. ⁹	1600	Mutij Nicolò, Roma	NV 698

⁴ *Ridendosi di me, la donna mia*. Il testo compare nell'introduzione de *Il Sacrificio* de gl'Ingannati senesi, rist. Venetia, D. Farri, 1563; questo madrigale è il probabile 'Intermedio'. Il testo, (a p. 119) è utilizzato come introduzione della commedia *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena, come appare dalla Scheda del Libretto segnato T042 della Raccolta drammatica URFM: CNCE000048. *Il sacrificio. Comedia de gli Intronati. Celebrato nei giuochi di uno carnevale in Siena*. Collocazione: Racc.dramm.T/042; File pdf: T42.pdf. Questo 'libretto URFM' porta una nota manoscritta nella pagina di guardia, prima del frontespizio, che opportunamente chiarisce il vero nome della commedia e dice: «Questa è chiamata generalmente "La commedia del Sacrificio degl'Intronati" perché tali Accademici dapprima fanno un sacrificio a Minerva.» Ma il titolo della Commedia è *Gli Ingannati* come si raccoglie da c. 14 e da c. 69. [«... finiscono "Gl'Ingannati" degl'Intronati».]

⁵ *A me che fatta son negletta e sola*, brano qui posto in decima posizione è l'inizio del 1° Intermedio della *Cofanaria* di G. B. Cini. Un altro brano della *Cofanaria*, *Oh altero miracolo novello*, non è pervenuto a stampa.

⁶ *Donna, il celeste lume / Stravaganze d'amore* ultimo brano del libro è a 9 voci, a doppio coro con aggiunta di Soprano «Canto terzo se piace», forse pensato per il trio di Dame ferraresi del Concerto di Alfonso II. J. Chater lo indica fondatamente come un intermedio de *Le Stravaganze d'Amore* di Castelletti. Su questo intermedio e sull'omonima opera, cfr. MARCO GIULIANI, *Flaminio Corradi da Fermo e le sue Stravaganze d'amore (1616)*, «Marca/Marche rivista di storia regionale», n. 6, 2016, pp. 7-23.

⁷ Contiene *Par che'l ciel brami*, Intermedio de Pescatori (n. 21).

⁸ Nella terza strofa del brano *No v'accorzè, Madona, che nu femo / Talhora una Comedia* (il brano n. 59) si recita: «Mi son Inamorato, vu Inamorata. / Che fenzè [= fingete] de volerme tanto ben, / L'intermedi apparenti / Xe poi sospiri ardenti./ Ah, ah, ah, ah, etc.»

⁹ Nell'avviso: «Quando la Compositione si distribuirà in tre Atti, i quali per esperienza fatta devono bastare, si puotrebbono aggiungere quattro Intermedij apparenti, compartiti, che il primo sia avanti del Proemio, e gli altri ogn'uno sia al fine del suo Atto, osservando quest' ordine, che dentro la Scena si faccia una piena Musica, & armoniosa sinfonia di stromenti, al suono de' quali siano concertati i moti dell' Intermedio, havendo riguardo, che non habbia bisogno di recitatione, come non havrebbe, per essemplio, rappresentandosi li Giganti, quando vollero far guerra à Giove, ò cosa simile. Et in ciascheduno si potrebbe fare quella mutatione di Scena, che apportasse l'occasione dell' Intermedio: il quale è d'avvertire, che non può esser capace di descendenza di nuvole, non potendosi così conformare il moto col tempo della Sinfonia, come acconciamente seguirebbe dove intervenissero passi di Moresca, ò d'altri Balli.»

*	Virtuoso Ridotto Tra Signori, e Dame, entr'il quale si concerta recitabilmente in suoni & canti una nuova Comedia detta Prudenza Giovenile, Quinto Libro de gli Terzetti, & Opera Quindicesima di Adriano Banchieri , Sotto moderno stile composta [..]	1607	Tini Erede di Simon e Fr.\ Lomazzo, Milano	NV 213
*	FESTINO NELLA SERA DEL Giovedì grasso avanti Cena, Genio al Terzo Libro Madrigalesco con cinque Voci, & Opera à diverse Deciottesima di Adriano Banchieri ...Sotto novello stile hora dato in luce.	1608	Amadino Ricciardo, Venezia	NV 214
*	Scherzi, arie, canzonette e madrigali a una, due, e tre voci per sonare e cantare con ogni sorte di stromenti. Al ... Granduca di Toscana ... dedicati da Antonio Brunelli ...Libro secondo op. 10. ¹⁰	1614	Giacomo Vincenti, Venezia	NV 434
*	Barca Di Venetia per Padova Dilettevoli Madrigali à cinque Voci. Di Adriano Banchieri Nuovamente in questa Seconda Impressione Stoppata, impegolata & aggiuntovi Il Basso continuo (Piacendo)...	1623	Magni Bartolomeo, Venezia	NV 212
*	Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena Sacra Rappresentazione di Gio; Battista Andreini Fiorentino [Monteverdi e altri]	1617	Magni Benedetto, Venezia	V.E. 1617,1
*	Il Primo Libro delle Canzonette Madrigali et Arie a Una et Due Voci per cantar nel clavicordo e chitarrone. di Pietro Paolo Torre da Milano Monaco di S. Gieronimo, et Organista... ¹¹	1622	Alessandro Vincenti, Venezia	NV 2736
*	Trattenimenti da villa concertati in ordine seguente nel chitarrone con cinque modi in variati modi. Vaga, e curiosa concatenazione Dramatica del Banchieri nell'academia De' Filomusi Bolognesi. Il Dissonante... ¹²	1630	Giacomo Vincenti, Venezia	NV 236

¹⁰ Contiene il n. 18 «Intermedio d'Orfeo» e il n. 29: *Alla perpetua fronde* «Intermedio di Febo sopra il Lauro a una voce sola».

¹¹ Dalla dedica: «accioche dico, quando spedita & agile con la purità de canuti pensieri penetrando sen vâ al Cielo così da lungi la seguissero & alle sue voglie tal'hora far si stanche, co'l loro gareggiare servissero per intermedio Fortunatissimo».

¹² Il brano n. 7, *Il cor non fu sanato* è il testo del 4° Intermedio Apparente del Banchieri de *La Fida Fanciulla* cit., p. 72; il brano n. 12, *Apprestateci fede*, è il primo Intermedio apparente ne *Il furto amoroso* del Banchieri (A. Vincenti, Venezia, 1621), p. 24; in questa stessa commedia il Banchieri inserisce altri brani musicali come Intermedi Apparenti, oltre a quelli identificati, di cui non ho trovato riscontro nelle stampe, ma che con ogni più probabile certezza furono eseguiti all'interno dello stesso *Furto amoroso: Amatemi ben mio*, p. 23 è uno di questi.

opere contengono uno o più brani siffatti e una decina anche la musica degli intermedi. In numerosi suoi libri i testi letterari degli intermedi vennero rimaneggiati, talvolta anche profondamente – è il caso ad esempio della *Barca di Venetia per Padova* –, mentre alcuni brani 'riveduti e corretti' (ma perfettamente riconoscibili nelle loro identità poetico-musicali), riprendono quelli di edizioni precedenti con nuove didascalie, molte delle quali denominate, appunto, 'intermedio'.

L'opera di Banchieri è un vero *casus*: si tratta del più complesso, variegato e sorprendente sistema di produzione-composizione dell'intera bibliografia della musica vocale profana del '500/'600. La stessa catalogazione proposta dal NV (schede dal n. 210 al n. 237) è spesso incongruente e, se non incompleta, incapace di darne un resoconto ordinato; ogni concetto di forma e di variazione in Banchieri è estremamente duttile e personale; l'uso ipertrofico delle didascalie, il frequentissimo cambio di titolazione, di posizione e di funzione dei singoli brani e la stessa metamorfosi dei testi sono naturale conseguenza della visione estetica e drammaturgica originalissima dell'autore che ripensa, riadatta, riutilizza spesso il materiale poetico e musicale per 'nuove unità rappresentative'.²³

Patròn, 1971, schede n. 42 f-g-h-i, pp. 136-138, d'ora in poi *Annuario-Banchieri*, e all'accurata ed esteso lavoro di ANDREAS WERNLI, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568-1634)*, Bern, Paul Haupt, 1981, che utilizza correttamente la numerazione delle schede delle opere di Banchieri fatta da Mischiati; in particolare si veda la terza appendice che fornisce un ampio quadro dei pezzi di musica menzionati o inseriti in opere letterarie.

²³ L'attività editoriale banchieriana, secondo Mischiati, ammonta a cinquantatré opere, oltre alle cinquantotto ristampe. Alla luce di questa ricerca e sulla base delle numerose identificazioni esperite, suffragate dalle dichiarazioni fornite dallo stesso compositore; cfr. ADRIANO BANCHIERI, *Lettere Armoniche* [...], Bologna, Mascheroni, 1628, pp. 18-19, in cui dichiara: «Io Poeta? E' vero, che già trent'anni scorrano, ad imitatione d'Oratio Vecchi composi e diedi in luce ore giovanile alcuni strambotti, serij e faceti, applicati alle mie solfe, che furono 4 libri a tre voci, PAZZIA SENILE, SAPIENZA GIOVANILE, STUDIO DILETTEVOLE, E SUE METAMORFOSI, appresso questi quattro libri da cantarsi con cinque voci IL ZABAIONE, BARCA DI VENETIA,

La letteratura musicale banchieriana, dunque così vasta e variegata,²⁴ soffre di un riconoscimento 'ufficiale'; posta a mezza via tra modernità e tradizione, tra polifonia (in via di rarefazione) e un'evidente 'debolezza drammaturgico-rappresentativa' (specie se confrontata con il vigore entusiasmante del neonato melodramma di corte) troppo spesso misconosciuta nella sua 'unitaria polimorfia' e così ricca di contributi al teatro popolare, nella forte, personale, singolare, seppur tardiva, adesione alla monodia emerge nettamente nei contributi al repertorio intermedistico.²⁵

Se attraverso la disamina delle trenta schede bibliografiche presenti in *NV*,²⁶ gli intermedi musicali banchieriani sono facilmente identificabili, non sempre è facile ricostruire una corretta sequenza cronologica delle stampe musicali con intermezzi;

FESTINO DEL GIOVEDÌ GRASSO ET VIVEZZE DI PRIMAVERA, Tutte poesie ed armonie accoppiate a miei grilleschi capricci. È però vero che oggidi sento mortificatione, havendo impiegato il tempo in simili leggerezze, e venendo ristampate non è mio consenso, posciache gli Autori perdono il possesso ne [=né] possono obviare alle cose già impresse V. S. per tanto non aspetti, ch'io m'impieghi nella sua rchiesta, poiche non mai mi cadde in pensiero esser poeta. Nella poesia oggidi quanti vi sono topi infarinati, che si tengono il Mugnaio? [...]. Possiamo ritenere, anche da questi passi che la maggior parte dei testi poetici di questi nove libri qui citati sia opera diretta o indiretta (certamente non priva di plagi e di 'metamorfosi') dello stesso Banchieri.

²⁴ Fondamentale resta il lavoro di Mischiati, letto nell'accurata revisione di Wernli, di cui alla nota 22 e ciò vale per tutta quella produzione in generale del cosiddetto 'madrigale drammatico/rappresentativo' (esponenti di spicco Alessandro Striggio *senior*, Orazio Vecchi e Giovanni Croce).

²⁵ La produzione banchieriana offre una delle più variegate casistiche formali cinque/secentesche, desumibile in larga parte dalla stessa denominazione dei brani indicata dall'autore attraverso la copiosa serie di didascalie che costellano le sue composizioni profane; è l'autore che, forse più di chiunque altro, ripresenta le proprie composizioni anche a distanza di trent'anni, rielaborando testi e musiche con sorprendente naturalezza.

²⁶ Repertoriate tra il n. 210 e il 237, le ventotto schede del *NV* dedicate alla musica vocale profana di Adriano Banchieri non rispecchiano una coerenza formale o cronologica propria del generale impianto riconosciuto alla bibliografia vogeliana, anche a motivo di una naturale ed intrinseca difficoltà

possiamo però affermare che tutti i sei libri di *Canzonette a tre voci* e i quattro libri di *Madrigali* manifestano palesemente la propria vocazione drammatico-rappresentativa: anche laddove non è esplicita la didascalia o il riferimento manifesto agli intermedi, ritroviamo brani e denominazioni utilizzati come tali o ad essi riconducibili in piena evidenza con termini come: *maschere*, *strepito di pescatori*, *Barcaruola da Caurle*, *Mescolanza a capriccio*, *Dialogo Spassevole*, *Sinagoga di hebrei*, *Mattinata in dialogo*, *improvvisazioni su stile di autori celebri*, *Capricciata*, *giochi musicali*, *Vinata*, *Sproposito di goffi*, *madrigali*, *madrigali concertati e recitati*, *scherzi*, *bizzarie*, *Villette*, e naturalmente *balletti*, *prologhi*, *trattenimenti*, *Applausi e licenze varie*. La lista delle opere vocali profane²⁷ coinvolte nella nostra ricerca è la seguente:

N.	Anno	Titolo	Tit. normalizzato	Rif.
*	1597	<i>La nobilissima anzi asinissima compagnia</i> ²⁸		(NV 221- NV 224)
1	1597	[...] <i>Hora prima di Ricreazione</i> ²⁹	1° L. Canz.te a 3 v.	NV 217

a normalizzare le varie opere sulla base di un comune criterio formale, poiché la forma nel bolognese è davvero soltanto un 'pro-forma'; è perciò utile abbandonare quella sequenza per rivederle secondo la corretta cronologia della stampa.

²⁷ Sono qui escluse le *Canzoni alla francese a quattro voci per sonare* [...] *Libro secondo*, Venezia, Amadino, 1596 (NV 218), le quali, ancorché strumentali, non disdegnano di accostarsi ai tre *Concerti vocali a otto voci* che chiudono il libro.

²⁸ Solo questa edizione (Vicenza, eredi di Perlin Libraro, 1597), contiene la musica delle tre canzonette *Ninetta mia*, *Andando a spasso* e *Viva l'asin, viva, viva*. La *princeps* a noi nota è del 1592, ma probabilmente circolava ancora prima; esistono numerose ristampe anche estere (inglese, 1595; francese, 1606; tedesche, 1617, 1619). In tutte queste stampe l'autore riporta, in una straordinaria ed esilarante sequenza poetica di ben 66 quartine, le millantate e parodiate qualità/proprietà/professioni del protagonista. Nel *Secondo Donativo Fatto Dall'insolente Dottore in quattroque* (parodia iperbolica di *utroque*, relativa cioè al diritto canonico e civile), ossia dal Sig. Gratiano da Francolino, vi si legge (p. 36): «Compito il cantare, come per intermedio, comparve il Sig. Dottor GRATIANO...».

²⁹ Più facilmente identificabile come *Canzonette a tre voci sotto diversi*

2	1598	<i>La pazzia Senile</i> ³⁰	2° L. Canz.te a 3 v.	NV 225-232
3	1600	<i>Studio dilettevole</i> ³¹	3° L. Canz.te a 3 v.	NV 234
4	1601	<i>Il metamorfosi musicale</i> ³²	4° L. Canz.te a 3 v.	NV 219
5	1603-1604	<i>Il Zabaione musicale</i> ³³	1° L. Madr. a 5 v.	NV 237
6	1605	<i>Barca di Venetia</i> ³⁴	2° L. Madr. a 5 v.	NV 211
7	1608	<i>Festino nella sera del giovedì grasso</i> ³⁵	3° L. Madr. a 5 v.	NV 214
8	1607	<i>Virtuoso Ridotto</i> ³⁶ [<i>Saviezza Giovenile</i>]	5° L. Canz.te a 3 v.	NV 213

Capricci. Libro Primo; così risulta dalla ristampa dello stesso editore veneziano Amadino nel 1603 (NV 217bis). La canzonetta *Baci dolci e soavi* nella prima edizione porta come *explicit* «Furto d'amore» in tutti e tre i libri parte, plausibile citazione della omonima commedia banchieriana.

³⁰ L'opera contiene tre intermedi musicali dichiarati come tali, ma un quarto è ad essi equiparabile, il brano-balletto *Tre villanelle vezzose e belle* della prima ristampa (1599, NV 226, p. 30), il cui testo compare riconoscibile, pur con ampie varianti, come quinto Intermedio nel *Furto Amorofo*, del Banchieri stesso (rist. 1621, p. 120).

³¹ Contiene l'intermedio del Burato (*Andando un giorno a spasso*) e Intermedio del Biabo, *Tu m'amazi e tu m'uccidi*, rispettivamente in 5^a e 9^a posizione.

³² I tre "Trattenimenti" equiparabili ad intermezzi, precedono i dodici *Discorsi* (rispettivamente 3, 6, 2).

³³ In questo caso quelli identificati sono due, *Intermedio di felici Pastori* e *Intermedio de Pignattari*, in posizione 3 e 7.

³⁴ Il secondo brano, *Ostreghe da bruazzo*, qui presentato senza alcuna didascalia, e denominato *Strepito di pescatori* nella ristampa del 1623 (NV 212), è una mascherata il cui testo compare (con varianti) come intermedio nel *Furto Amorofo*, rist. 1621, p. 45.

³⁵ Vi compare *Chi vuol filare* (Intermedio di venditori di fusi, p. 14), ma in verità numerosi sono i brani banchieriani in forma di mascherate e affini, che si possono qualificare come intermedi.

³⁶ I tre intermedi sono già segnalati nella scheda dei testi poetici in sinossi tra *Saviezza Giovenile* (1628) e il Quarto intermedio apparente in *Il Furto Amorofo* [...], Venezia, A. Vincenti, 1621 p. 90. La canzone 'a corona' in 5 stanze *Tra*

9	1614	<i>Tirsi, Fili, e Clori</i> ³⁷	6° L. Canz.te a 3 v.	NV 235
10	1622	<i>Vivezze di Flora e Primavera</i>	op. 44, prob. 3° L. Madr. a 5 v.	NV 215
11	1623	<i>Barca di Venetia</i> ³⁸	rist. 2° L. Madr. a 5 v.	NV 212; cfr. NV 211
12	1626	<i>Il virtuoso ritrovo</i> ³⁹	op. 49, prob. 4° L. Madr. a 1-5 v.	NV 216

Da questa lista si può evincere come nessun altro autore della storia della musica vocale e/o strumentale cinque-secentesca possa eguagliare la produzione intermedistica banchieriana, sia per quanto concerne l'interesse intrinseco che la dimensione della produzione. L'interesse non sta infatti solo nel fatto in sé, ma nell'individuazione delle musiche degli intermedi comparando i testi letterari con quelli messi in musica all'interno dei libri di musica pratica secentesca.

Cinque sono le commedie banchieriane in prosa sotto il nome di Camillo Scaligeri (o Scaliggeri) della Fratta:

Il furto amoroso, commedia onesta e spassevole (Venezia, 1613)

L'Urslina da Crevalcor, ovvero l'amor costante, commedia (Venezia, 1620)

questi boschi, e sassi, "Lamento di Leandro Pastore", è ripresa anche in *Il Virtuoso Ritrovo Academico Del Dissonante, Publicamente praticato con variati Concerti Musicali A 1. 2. 3. 4. 5. Voci o Stromenti, nell'Academia de Filomusi. Op. 49, di D. Adriano Banchieri*, Venezia, B. Magni, 1626 (NV 216).

³⁷ Non si conoscono esemplari di sorta di quest'opera; la copia esistente in D-Bgk sembra andata distrutta durante l'Ultima Guerra Mondiale.

³⁸ È una ristampa di 18 anni juniore, profondamente modificata, nei testi, nelle musiche e nella sequenza dei brani.

³⁹ La Bizzaria *Voi dite esser di fuoco*, «Scherzo in Canzonetta Biz[z]aria», ispirata allo stile del Radesca da Foggia è qui esposta con varianti significative rispetto a *La Barca di Venezia per Padova* (in rist. 1623, NV 212, p. 18), dove la si dice «scritta ad imitazione del Radesca di Foggia nel liuto».

La Minghina da Barbian (Bologna, 1621)⁴⁰

Il scaccia sonno l'estate all'ombra e'l verno presso il foco (Bologna, 1623)⁴¹

La fida fanciulla, commedia esemplare con musicali intermedii apparenti e inapparenti (Bologna, 1629).

Delle cinque opere, *La Fida Fanciulla* (1629), segnalata da numerosi bibliografi, non ci risulta mai indagata;⁴² è stata da noi fatta oggetto di indagine privilegiata.

⁴⁰ *Il Furto Amorofo* (1^a ed. 1613) conobbe una straordinaria fortuna editoriale; nei dodici anni che separano la prima e l'ultima stampa oggi nota si conoscono almeno otto ristampe. In sei di esse la commedia uscì in luce col titolo *La Catlina da Budri overo Il Furto Amorofo* (1616, 1619, 16??, 1628, 1638, 1640) tralasciando però, in questa rinominazione il riferimento e i testi degli intermedii contenuti. La seconda commedia in prosa del Banchieri è *L'Urslina da Cravalcor overo l'Amor Costante...* in luce nel 1620 e di cui conserviamo una ristampa per gli Eredi del Cocchi senza anno di stampa e senza alcun cenno ad eventuali intermedii; *La Minghina da Barbian* (Bologna, Cocchi, 1621), non risulta accessibile ed è quindi esclusa dalla nostra disamina.

⁴¹ Si tratta proprio di una commedia: *Il scaccia sonno l'estate all'ombra e'l verno presso il foco Opera honesta, morale, civile, e diletteuole curiosita copiosa di novelle, Rime Motti, Proverbi, Sentenze, argute proposte, e Risposte con variati Ragionamenti comici. Compositione di Camillo Scaliggeri dalla Fratta l'Accademico Vario Dedicata al molto illustre sig. Ippolito Bargellini*, Bologna, Antonio Maria Magnani, 1623. Lo si evince già dalla dedica di Antonio Maria Magnani Libraro, al Sign. Ippolito Bargellini, à dì primo Giugno 1623: «HAVendomi per sua cortesia | l'Autore della presente, | Comedia favorito, ch'ella | possa venire in luce à mia | istanza, tanto più volon- | tieri l'hò accettata per farla | stampare, quanto, primieramente, perche | io sò alcun'altre Operette del medesimo | Autore haver recato molto gusto a chi l'ha | vedute, e lette.»

⁴² Il Fantuzzi e il Fétis (cfr. *Annuario-Banchieri*, p. 154, scheda 51) indicano un'edizione del 1628 oltre a quella, ben nota, del 1629, ma ciò pare piuttosto un refuso considerato che la dedica ufficiale di Nicolò Tebaldini è del 12. 12.1628; è del tutto improbabile che si sia predisposta una stampa e una ristampa nell'arco di pochi giorni; se l'edizione oggi posseduta fosse successiva ad una (improbabile) del 1628, la nostra stampa sarebbe stata quasi sicuramente priva di dedica, o con dedica o avvertimento che ne dichiarino il motivo.

Ne riportiamo il frontespizio semidiplomatico, la dedica dell'editore Nicolò Tebaldini al sig. Leone Droghi, un sonetto encomiastico a Momo [p. 5], Recitanti [p. 6], e il testo degli intermedi [pp. 12 sgg.].

L'unica stampa nota è:

LA FIDA | FANCIULLA | Comedia esemplare | di Camillo Scaliggeri da la | Fratta | Con Musicali intremedi | Apparenti et inapparenti | Al Molt'Ill. Signor | il Sig. Leone Droghi | Con licenza de Superiori. [*con note mss.*]

1629. In Bologna per Nicolo Tebaldini.

MOL. ILLUSTRE MIO SIG.
e Patrone Osservandissimo.

Tratta la presente Co
media quanto siano
benevoli i Signori
Bolognesi de' Fora-
stieri VosSignoria come Nobi-
le, e virtuosa, è anche concorren-
te all'universale amore de' suoi
compatrioti. Il Theatro quì rap-
presentante è l'Illustriss. Città di
BOLOGNA Madre di Studi;
l'Autore dell'Opera è forastiere;
I Recitanti d'essa rappresentano
Forastieri: & io, che a VosSigno-
ria la dedico pur vivo in questa
Città forastiero di natione, ben-

[p. 4]

che terriero d'affezione. Ella in
tanto applaudi l'Autore dell'Ope-
ra, e recitanti, e me in particola-
re, che con affetto di cuore glie

l'appresento. Speranzevole di gr̄a
titudine, acquisto della di lei
buona gratia [...] e le bacio
la mano. Della mia Stampa il
dì 12. Dicembre 1628.
Di VosSignoria Mol. Illust.

Devotiss. Servitore
Nicolò Tebaldini.

SONETTO DELL'AUTORE
A MOMO [p. 5]

Scorta de' linguacciuti MOMO audace,
Tu, che gatte a pelar ogn'hora pigli,
Senza temer lor morsi, ò acuti artigli,
Verso di me ti prego esser verace.

Se qualche chiaccherone tuo seguace
Ne i scartafacci miei move bisbigli,
Tu te l'accosta, e ne l'orecchio digli,
Che il bello bel non è; ma il bel, che piace.

MOMINO car con questi fa mia scusa,
che l'Oste d'Aganippe non conosco
Né men su'l ruolo son d'alcuna Musa.

Son nato in Lombardia a mi non son Tosco,
Scrivo a mio modo, e leggo a quel d'altrui
Il pan da cani, e il bianco riconosco.

RECITANTI [p. 6]

Il Teatro rappresentante è Bo-
logna Città Madre | di studi.

PRIMA FAMIGLIA,

1 Osimiro Palmieri Dottore Pisano

2 Smiralda di lui sorella

3 Lucilla di lei figlia.

SECONDA FAMIGLIA.

4 Tofano Beltrami Mercante Venetiano.

5 Leonido suo figlio creanzato in Siena.

6 Fichetto della Vallada lor servitore.

7 Buschetta Ferrarese lor serva.

SENZA FAMIGLIA.

8 Il capitano Tiff Toff Trapatapatà.

9 Boccalazzo da Val Camonega capo di
due livree, l'una di Fachini, Di staf-
fieri l'altra.

ESEMPLARE ALLEGORICO

Al cortese LETTORE [pp. 7-10]

[OMISSIS]

ORDITO FAVOLOSO [p. 11]

[OMISSIS]

PRIMO INTREMEDIO [p. 12]

Apparente in Musica.

Mascherata d'Arcieri.

MADRIGALE.

Cieco Saettatore

È'l Faretrato Amore;

Donne, che Linci sete,

E i lumi d'Argo avete;

Ciascuna di voi scocchi

Saette fulminanti,

Che tenete ne' gl'occhi, a mille amanti,

E se vi mancano archi

Compratene da noi, che ne siam carchi.

PRIMO INTREMEDIO INNAPPARENTE

Cantato con tre voci nel Chitarrone.

MADRIGALETTO

Testo in <i>La fida Fanciulla</i> (1629)	Testo musicato dal Banchieri ⁴³
Mentre LUCILLA miri	Mentre mia Lilla miri
i bei celesti giri	i bei celesti giri
Il Ciel esser vorrei	Il ciel esser vorrei
Acciò ne gl'occhi miei	Acciò ne gl'occhi miei
Fiso tu rivolgessi	Fiso tu rimirassi
Le tue vaghe pupille	Le tue vaghe pupille
Io vagheggiar potessi	Io vagheggiar potesse
Mille bellezze tue, con LUCI mille.	Mille vaghezze tue con luci mille.

PROLOGO [pp. 13-14]

[OMISSIS]

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA → SETTIMA [pp. 15-34]

[OMISSIS]

SECONDO INTREMEDIO

Apparente in Musica. [p. 3]

Mascherata di fanciulletti che ordinano il gioco di Salta in Sella.

CANZONETTA⁴⁴

[versione del Libretto (1629)]

Tre Fanciulletti siamo

Tornati dalla Scola

Oratietto Pietrio e Battistella

Che'l gioco voglion far di salta in sella.

Sentite tre Fanciulli

Tornati dalla Scola

Oratietto Pietrio e Battistella

Che un gioco voglion far di Salta in Sella

2^a parte

Terzo intermedio:

tre fanciulli che fanno il gioco di salta in sella.

⁴³ È in *Trattenimenti Da Villa Concertati* [...] cit., Venezia, Alessandro Vincenti, 1630, p. 14.

⁴⁴ Nella colonna di destra, in sinossi, si vede la versione musicata e quella de *La Saviezza Giovanile* (rist. 1628).

[Il testo di questo intermedio compare (con varianti e come 4° Intermedio) nel (di) Banchieri, *Furto Amoros* rist. 1621, p. 90. Vedi *infra*].

Qui tutti tre concordi
Vogliam sortire il tocco
Uno sta sotto, un salta e quel che resta
Starà sedente per tener la testa.

Hor chi di noi fia il tocco?
Sarai tu Battistella
tre e tre sei e due che fanno otto
Salti Pietrino e Oratietto sotto.

*Qui tutti tre concordi concordi
Udrete fare il tocco
Uno sta sotto, un salta e quel che resta
Starà sedente e li terrà la testa.*

Seconda stanza

E qual di noi fia il tocco?

O. Sarai tu Battistella

B. Quattro, e tre sette e uno, che fan otto

Salti Pietrino e Battistella sotto.

Terza stanza

SECONDO INTERMEDIO

Inapparente

Cantato nel Chitarrone con due voci

sopra l'aria del Gran Duca.⁴⁵ [p. 35]

[in sinossi a destra la versione in Andrea Falconieri]

O Bellissimi capelli
Miei dolcissimi diletta,
Amorosi serpentelli,
Che ritorti, e innanellati
Discendete in fra le rose
De le guancie ruggiadose.

Vive fiamme ond' il cor m'arse
Belle chiome peregrine,
Ch'ondeggiate a l'aura sparse
Su le guancie purpurine
Schiavo sono, eccovi il braccio
Sia catena un vostro laccio.

O Bellissimi capelli
Miei dolcissimi diletta
Amorosi serpentelli
Che ritorti e innanellati
Discendete in fra le rose
De le guancie ruggiadose.

Vive fiamme ond' il cor arse
Belle chiome pellegrine,
Ch'ondeggiate all'aura sparse
Sù le guancie porporine
Allacciate il petto mio
Libertade a Dio a Dio.

⁴⁵ Sull'Aria del Granduca di fiorenza gloria e memoria. La 4^a strofa è solo nel *LIBRO Primo Villanelle a 1.2 & 3 voci [...] di Andrea Falconieri*, Robletti Gio. Battista, Roma, 1616, NV 908; il libro-primizia di Falconieri è dedicato al Cardinal de' Medici, da Roma, il 21 maggio 1616.

Treccie ombrose, ove s'asconde
Per ferir l'alato arciero
Cedin pur le chiome bionde,
Belle treccie al vostro nero,
Che scherzando al viso intorno
Notte sete a gl'occhi giorno.

Treccie ombrose, ove s'asconde
Per ferir l'alato Arciero,
Cedin pur le chiome bionde
Belle treccie, al vostro nero,
Che scherzando al viso intorno
Notte sete, e gl'occhi il giorno.

Dolci nodi del mio core
Cari lacci del mio petto
Senza voi non ho valore
Fuor di voi non è diletto,
Servo son, eccovi il braccio
Sia catena un vostro laccio.

TERZO INTREMEDIO

Inapparente [p. 50]

Arietta cantata nel Clavicembalo, voce sola, con riprese.

[Scena Prima → Nona]

Amor cieco sei tu,
Perche nel tirar dardi
Avampi, & ardi
Arsa vecchiezza in verde gioventù
Amor cieco sei tu.

Amor è verità
Che tu non tiri al dritto,
Poiche trafitto
Trovasi il cor ricchezza in povertà
Amor è verita.
Amor dicoti il ver
Và tira i foli [fili] al zoppo,
Ardisci troppo
Lasciar il tuo per far l'altrui mestier,
Amor dicoti il ver.

TERZO INTREMEDIO / Apparente.

IN MUSICA. *Mascherata di Pignatari* [p. 50]⁴⁶

⁴⁶ *Trattenimenti da villa concertati* [...] cit., che riprende largamente i brani de *Il Zabaione musicale, Inventione Boscareccia Et Primo Libro Di Madrigali A Cinque*

[Versione in *Trattenimenti da Villa* 1630]

Donne leggiadre siamo Pignattari
Venuti a voi per vender [a] buon costo,
Ecco le teglie per far cibi rari
Tingoli guazzettini, allessato e rosto.

Questi bei vasi anche vi siano cari
Per acetumi, e frutti acconci in mosto.
La creta è cotta bianca come latte,
Fornite la cucina di pignatte.

Ninfe leggiadre siamo Pignattari
Venuti a voi per vender a buon costo,
per far cibi rari
pottacci, zabaioni, allessato e rosto.
a chi compra pignatte.

Ecco le teglie per far cibi rari:
Questi buon vasi ancor non sian discari
Per gl'acetumi e frutti concì in mosto.
La terra suona bianca come latte,
Fornite la cucina di pignatte.

QUARTO INTREMEDIO

Inapparente [p. 72]

Cantato con tre voci nel Chitarrone.

ARIETTA

Il cor non fu sanato
Lucilla co' tuoi sguardi,
Anzi avventasti mille acuti dardi.
Misero, che far deggio,
Se la ferita va di mal in peggio?

Tu mi feristi il core
Lucilla nel mirarn[m]i
Ma se cruda al ferir, mite al sanarmi
Unico mio thesoro
Che per te vivo, e per te ogn'or mi moro.

Voci Di Adriano Banchieri, Milano, Simon e F. Lomazzo, 1603. Anche il Quarto intermedio inapparente è messo in musica nei Trattenimenti da villa (solo la prima stanza) con la didascalia: TIRSI A CLORI. CANTO (p. 6) A 5. Se ne trova traccia nella TAVOLA DE GL'ARGOMENTI TITOLI E COMPOSITIONI al posto VII: «Vagheggò bella Ninfa il suo Pastore. / E i sguardi fur saette avvelenate / Feritrici mortali, al miser cuore».

[Versione in *Trattenimenti da Villa*, 1630]

Il cor non fu sanato
Clori con i suoi sguardi.
anzi av[v]entasti mille acuti dardi.
Dunque, aimè, che far deggio,
Se la ferita va di mal in peggio?

QUARTO INTREMEDIO

Apparente.

IN MUSICA. *Mascherata di Soldati* [p. 72]

PITOCCHERIA

I Poveri Soldati svaligiati	Un povero Soldato
Tornati dalla guerra	Tornato dalla guerra
Carità van cercando pietà in ogni terra	Và cercando pietà per ogni terra
S'alle contrade nostre giugneremmo	S'alle contrade mie farò ritorno
Abbracciati saremo,	Fortunato quel giorno
E gl'amici e parenti	E gl'amici e parenti
Purche vivi torniam saran contenti	Pur che vivo torn'io saran contenti
Và lavora guidon (bis)	Và lavora guidon (bis)

[Scena Prima → Nona]⁴⁷

QUINTO INTREMEDIO

Apparente. IN MUSICA.

*Mascherata di Scunza Laveggi da Lecco
con moresca d'auricalchi, e pentilini* [p. 97]⁴⁸

⁴⁷ Il documento *online* è squinternato, presenta numerose pagine duplicate e la mutilazione dell'ultima.

⁴⁸ Offro una traduzione approssimativa del testo dello strambotto riprodotto nella pagina successiva: Belle donne siam qui / Martino, Simone Bernabò / a riparar catini e paiuoli / Siamo di Lecco mangia fagioli [da intendere come soprannome] / Se volete stagnare [=riparare con lo stagno], rattoppare Caldaie [?] rol di casa [prob. 'rolò', una sorta di bigodino con anima in fil di ferro per far arricciare i capelli] secchie di casa / Belle donne portate[le] giù / Due quattrini chiediamo per buco [!] [riparato].

STRAMBOTTO.

[Versione in *Saviezza Giovenile*, 1628]

Belle fomene sem chi

Mister Marti, Simù e Bernabò

Cunza laviz, stagna paroi,

Nu sem da Lecch magna fasoi

Se voli stagnà repezzà

Caldarù, rol secchi de cà

Belle fomene porté zùs

Du quattrì tolem per bus.

Cunza laviz, Stagna paroi

Belle fomene sem chi

Io Mastro Simù e Niculù

Cunza laviz...

Nu sem da Lecch magna fasoi

se voli stagnà repezz e stroppar bus

Belle fomene vegni zus.

QUINTO INTREMEDIO

Innapparente. [!]

Cantato con due voci nel Clavicembalo. [p. 97]

ARIETTA	LABERINTO AMOROSO. A 3
Amor dal primo laccio a pena sciolto, Subitamente son nell'altro avvolto; Crudeltà il primo sciolse Pietà il secondo avvolse Così la notte un fior chiuder si suole Poi riaprirsi a l'apparir del Sole.	Amor dal primo laccio appena sciolto Subitamente son nell'altro involto Crudeltà il primo sciolse Pietà il secondo avolse Così la notte un fior chiuder si suole Poi riaprirsi all'apparir del Sole. ⁴⁹

[SESTO INTREMEDIO]⁵⁰

BALLETTO FINALE

Di Vilanelle.

Cantato, sonato, e danzato,

IN MUSICA

⁴⁹ In *Trattenimenti Da Villa* cit., porta la didascalia: «A 3.voci. Una Ottava al grave riesce Basso e duo Soprani, ò Tenori»; si trova in 13^a posizione. È il 5° Intermedio Innapparente de *La Fida Fanciulla* (1629), p. 97.

⁵⁰ Il presente balletto non viene denominato Intermedio, ma a noi pare possa esser considerato tale a tutti gli effetti.

Sopra l'aria della Spagnoletta.⁵¹

Siam quattro Villanelle

CAPRICCIO

Siam quattro Villanelle

Leggiadrette, vaghe e belle,

Che cerchian, coll'e pian,

Con la Cornamusa in man.

Lirum li lirum li

Lirum lirum lirum li

Hor quivi, giunte siamo

Tutta[e] quattro su balliamo

Con danzar e cantar,

E in riprese al fin sonar.

Lirum li lirum li

Lirum lirum lirum li

Siam cinque pastorelle

Vezzosette, vaghe e belle.

Che cerchian coll'e pian

Con la Cornamusa in man.

Lirun li lirun lirun li lirun...

Hor che siamo giunte quivi,

Tra quest'olmi e verdi ulivi

Al cantar al ballar

Cornamusa anche sonar

Viun vi viun vi

viun viun viun vi ...

L'individuazione di numerosi brani poetici nelle varie opere letterarie di Banchieri, finiti anche tra quelli editi in stampe di musiche profane vocali sue, rende giustizia alla versatilità e creatività del compositore bolognese e certifica ancor più un *modus operandi* secentesco nel quale il musicista si fa più frequentemente autore delle poesie per musica e, qui ancor più, si fa autore, oltre che degli intermedii, anche della musica di essi: gli esempi numerosi che indichiamo sono solo quelli finiti alle stampe (v. l'elenco che segue).

⁵¹ BALLO DI PASTORELLE. / A 5. Ballo dello Spagnoletto nella Cornamusa sonante, e Cantante in Dialogo. Il testo compare anche in *Trattenimenti da villa cit.*, p. 11, con alcune varianti, per lo più dettate dall'adattamento a quattro voci del brano musicale.

Altre fonti musicali in sinossi

<p>STRAMBOTTO. Novella de dui Vicini⁵²</p> <p>Ciascun mi dice, ch'io son tanto bella, Che sembro esser la figlia d'un Signore, Chi m'assomiglia alla Diana Stella, Chi m'assomiglia al faretrato Amore; Tutta la villa ogn'hor di me favella, Che di bellezza porto in fronte il fiore Mi disse l'altro giorno un giovinetto, Che mai non vide il più gratioso aspetto.</p>	<p>Zitella Cantatrice. Villanella entro la Lira & Biobò⁵³</p> <p>Ciascun mi dice che son tanto bella che sembro la figliuola d'un signore. [rit.] Chi mi somiglia alla Diana stella Chi mi somiglia al pargoletto Amore. [rit.] Tutto il contado ognor di me favella Ché di bellezza porto in fronte il fiore Mi disse ier mattina un giovinetto Perché non ho tal pulce nel mio letto.</p>
<p>DISCORSO⁵⁴</p> <p>Io son pur vezzosetta Pastorella, Che le guancie hò di rose, e gelsomini; Tittolo ogn'un mi dà della più bella per questa bianca front'e biondi crini: Poi quand'in gonna legiadretta, e snella, Men vado al ballo, riverenti, e inchini Ogni Pastor mi dona acciò l'inviti Rose, Giacinti e Granatin⁵⁵ fioriti.</p>	<p>ROMANESCA⁵⁶</p> <p>Io sono pur vezzosetta Pastorella Che le guancie ho di rose e gelsomini tittol ognun mi dan della più bella per questa bianca front'e biondi crini poi quando in gonna legiadretta e snella men vado al ballo riverenti e inchini Ogni Pastor mi dona acciò l'inviti Rose amaranti e gelsomin fioriti.</p>

⁵² Si legge ne *Il scaccia sonno l'estate all'ombra e'l verno presso il foco...* (1623), p. 10.

⁵³ È nel cit. *Festino nella sera del Giovedì grasso* (1608, NV 214), in 4^a posizione.

⁵⁴ Nei *Trastulli della Villa distinti in Sette Giornate, dove si legono in Discorsi, e Ragionamenti Novelle Morali, Rime Piacevoli, Motteggi Arguti, Proverbi Significanti, Sentenze Politiche, Essempi Praticati, Hiperboli Favolose, Paradossi Faceti, Casi seguiti, Detti Filosofici, Vivaci Proposte, & Accorte Risposte. Curiosità Drammatica Del Sig. Camillo Scaliggeri dalla Fratta, l'Accademico Vario. Con due Tavole, una delle Novelle, e l'altra delle cose notabili.* [...], Bologna, Mascheroni, 1627, [privo di note musicali], a p. 2 sta il *Discorso della Prima Giornata*, quando Asdrubale dopo erta salita giunge ad un ameno praticello con una fonte. Vi si legge: «risonò all'orecchio una soave fiscella di Sambuco, dolcemente modulata, alle cui riprese s'ac[c]oppiò alternato conto [!] di leggiadra Pastorella, qual vezzosamente, con gorghe Trilli, & accenti, armonizzò il quì registrato OTTASTICO [=Ottava]».

⁵⁵ Fiori di melograno.

⁵⁶ Testo omologo ne *Il Virtuoso Ritrovo Academico Del Dissonante*, Venezia,

<p>STRAMBOTTO.⁵⁷</p> <p>Ciascun mi dice ch'io son tanto bella Che sembro esser la figlia d'un Signore. Chi m'assomiglia alla diana stella, Altri mi dice, al faretrato Amore, Tutta la villa ogn'hor di me favella, Che di belezza porto in fronte il fiore, Dissemi l'altro giorno un g[i]ovinetto Mai più haver visto un sì gentil'aspetto.</p>	<p>[il testo corrisponde a quello sopra riportato per Zitella Cantatrice.]</p>
<p>VILLOTTA⁵⁸</p> <p>Se vuoi venir con meco cuor mio bello Ti metterò sul asino a cavallo, Vedrai la casa mia com'un gioiello Di masseritie piena sin al gallo Ancor udrai cantar un ferlinguello Qual ha le penne verdi bianch'e gialle, Darotti ancor piacer, spass'e diletto Pigliando Tordi, e merli al mio boschetto.</p>	<p>Villotta alla contadinesca⁵⁹</p> <p>Se vuoi venir con meco, cor mio bello Ti metterò sull'asino a cavallo Vedrai il mio giardin come un gioiello Fornito d'ogni cosa fin al gallo E sentirai cantare un ferlinguello Che ha le penne verd'e 'l petto giallo a rotti poi piacer spass'e diletto Col pigliar tordi e merli al mio boschetto. Tin [...] trinc.</p>
<p>Lamento di Leandro Pastore.⁶⁰</p> <p>Tra questi boschi, e sassi aspri e selvaggi Ove del Sol non ponno entrar i raggi A questi faggi sfogherò il mio duolo, Poich'io son solo.</p>	<p>Lamento di Leandro Pastore.</p> <p>Tra questi sassi e luoghi aspri e selvaggi Ove del sol non ponn' entrar i raggi A questi faggi sfogherò il mio duolo Poich'i' son solo.</p>

Magni, 1626 (NV 216), pp. 2-3, è denominata *Romanesca A dui Soprani o Teno-ri o Violini*.

⁵⁷ Posto alle pp. 18-19 de *Il scaccia sonno*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 25.

⁵⁹ È in *Il Metamorfofi musicale Quarto Libro Canzonette a tre voci, di A. B.[...]*, Venezia, 1601 (NV 219), in 7^a pos., con la didascalia «Secondo Trattenimento. Villotta alla contadinesca nel chitarrino». Nella rist. del 1606 (p. 14 del Canto) lo stesso testo è storpiato aggiungendo una doppia vocale in corrispondenza delle rime: (beello, cavaallo,) ecc..

⁶⁰ Nei *Trastulli della Villa* cit., questo *Lamento* è posto nel *Discorso della Seconda giornata*, a pp. 56-57.

<p>Poi ch'io son solo, e tu cruda non senti Il pianger mesto, e i duri miei lamenti, Ma questi vènti poi per lor mercede Ne faran fede.</p>	<p>Poi ch'io son solo e tu crudel non senti il pianger mesto e i duri miei lamenti Ma questi venti poi per lor mercede Me faran fede.</p>
<p>Ne faran fede, e porteranno il pianto Per l'aria intorno doloroso tanto, Scemando alquanto: La passion, ch'io porto, Deh foss'io morto.</p>	<p>Ne faran fede e porteranno il pianto per l'aria intorno doloroso tanto scemando al quanto la passion ch'io porto Deh, foss'io morto.</p>
<p>Deh foss'io morto, che per te servire Mirinda prov'ogn'or aspro martire Cercando di fuggire A passo a passo Di sasso in sasso.</p>	<p>Deh foss'io morto per voi servire provo un dolor ch'avanza ogni martire Cercando di fuggir di passo in passo Di sasso in sasso.</p>
<p>Di sasso in sasso, e d'uno in altro loco Mi struggo come cera press'il foco, Passand'a poco a poco Fiumi e fonti Le selve, e i monti.</p>	<p>Di sasso in sasso e d'uno in altro loco Mi struggo come cera apresso al foco passando a poco a poco fiumi e fonti le selve e i monti.</p>

Frequente è infatti nel secolo XVII il caso di musicisti che scrivono i testi per le proprie musiche, ma non altrettanto consueto è il caso di scrittori di teatro che oltre a scrivere i testi della commedia e degli intermedî ne compongano anche le note musicali.

Infine, la fama di Adriano Banchieri non dovette sembrare affatto ingrata, nemmeno cento anni dopo (o poco più), quando Gennaro Antonio Federico, mettendo mano ad un nuovo intermezzo, qui 'incrociando occhi e versi', scrisse quel ben noto libretto che tanto successo trovò nei teatri di tutta Europa:

A. Banchieri nel 2° atto de
*Il Furto Amoroſo*⁶¹

G. A. Federico-Pergolesi,
La Serva Padrona (1733)

Star in lett' ſenza durmir,
Manzar ben ſenza padir,
Aspettare non vegnir,
ſon tre coſ ch' mi ho udi dir...

Aspettare e non venire,
ſtare a letto e non dormire,
ben ſervire e non gradire,
ſon tre coſe da morire.

A. Banchieri nel 2° atto di
*Catlina Da Budri*⁶²

[come ſopra]

Star in let ſenza durmir
Manzar ben ſenza padir,
Aspttar, e n' vgnir,
ſon tre coſ ch' mi ò udi dir...

Aspettare e non venire,
ſtare a letto e non dormire,
ben ſervire e non gradire,
ſon tre coſe da morire.

⁶¹ È l'inizio (p. 35) del ſecondo atto (dopo il Primo Intermedio Apparente) de *Il Furto Amoroſo*, la più nota delle commedie di Adriano Banchieri, letta nella rist. del 1621.

⁶² L'omonimo teſto è qui letto nella ſteſſa poſizione in *Catlina Da Budri Overo Il Furto Amoroſo Comedia Onesta, e ſpasevole In Bologna*, Per lo Sarti, Al-l'Inſegna della Roſa. [s.a.]. La verſione è rivista in una più rigorosa verſione dialettale, o meglio... in lingua bolognese.