

Generi della comunicazione buffonesca nelle “commedie armoniche” di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri*

Gianmario Merizzi

Banchieri “riscrittore”: testimone musicale e letterario dell’opera altrui

Scrivo a mio modo e leggo a quel d'altrui.
La fida fanciulla, 1629: *Lettera dell'autore a Momo*

... nulla si può dir che non sia detto,
ma in vario stil diversamente detto.
Di Sulpizia romana trionfante, trattenimenti cinque, 1668

La poetica banchieriana dell’imitazione e della riscrittura¹, efficacemente distillata in questi versi, ha una consapevole impostazione programmatica e si manifesta nella produzione del monaco bolognese in modo più evidente di quanto la storiografia sia incline a sottolineare. Siamo di preferenza portati a conoscere il Banchieri attento al cambiamento, pronto ad assimilare e promuovere nuovi stili e prassi musicali (magari nella produzione sacra prima che in quella profana), ma tendiamo a ignorare il dato eclatante che ci dice che gran parte delle sue opere risulta basata non solo sull’idea, sullo stile, sull’invenzione, ma spesso anche sul testo di un’opera preesistente, sia essa propria o altrui. E non si tratta della sola produzione musicale, bensì, in modo forse più eclatante, anche di quella letteraria, in particolare novellistica, dove Giulio Cesare Croce con il suo *Bertoldino* (riscritto tre volte, dando vita tra l’altro al celebre *Cacasenno*)² corrisponde specularmente al Vecchi in ambito musicale. Dunque proprio il caso di Orazio Vecchi e la doppia riscrittura dell’*Amfiparnaso* nello *Studio dilettevole* e nel *Metamorfosi musicale*³ non costituisce una bizzarra eccezione ma esprime un procedimento tipico, strutturale dell’attività creativa di Banchieri.

Scrollandoci dalle spalle i residui di critica idealista, possiamo pensare Banchieri non come un epigono quanto come un lettore ed interprete della sua epoca, che esprime il suo personale punto di vista in modo creativo imitando o elaborando composizioni musicali e letterarie altrui, ovvero che interpreta il rinnovamento aggiornando e riscrivendo le proprie opere.⁴

* Relazione presentata al convegno internazionale *Orazio Vecchi: tradizione e innovazione. Il madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 24 agosto 2005.

¹ Uso il termine “riscrittura” per riferirmi ad un trattamento generico di elaborazione testuale che nel caso di Banchieri coinvolge le componenti musicale, poetica, letteraria, drammaturgica, separate o insieme conteste, e che può spaziare dalla riduzione polifonica ad una parafrasi alquanto libera, comportando comunque un tasso minimo di interpolazione creativa *ex novo*, come nel caso macroscopico degli intermedi aggiunti alle riscritture dell’*Amfiparnaso* di cui diremo.

² *Il scaccia sonno, l'estate all'ombra e 'l verno presso il foco* (Bologna, Magnani, 1623), *Novella di Cacasenno figliolo del semplice Bertoldino*, (l’ed. datata più antica a me nota è quella di Lucca, Marescandoli, 1625), *Trastulli della villa* (Bologna, Mascheroni, 1627 e Venezia, Giuliani, 1627).

³ G. MERIZZI, *Le “dilettevoli metamorfosi” dell’Amfiparnaso: trasformazioni dell’opera di Orazio Vecchi (1597) nelle due riscritture banchieriane: Il Studio dilettevole (1600) e Il Metamorfosi musicale (1601)*, «Quadrivium», XXVIII/1, 1987, pp. 41-72; vedi anche M. FARAHAT, *Adriano Banchieri and the madrigal comedy*, Diss. Ph.D., Univ. of Chicago, 1991.

⁴ La gran parte della produzione vocale profana è coinvolta nel fenomeno. A livello macroscopico annoveriamo le due edizioni della *Pazzia senile* (1598-1599), lo *Studio dilettevole* (1600) - *Metamorfosi musicale* (1601), di cui diremo, i casi assai più discosti nel tempo dello *Zabaione musicale* (1604) - *Trattenimenti da villa* (1630), della *Barca di Venezia per Padova* (1605-1623) e della *Prudenza giovanile* (1607) - *Saviezza giovanile* (1628).

In alcuni casi, come per l'*Amfiparnaso*, l'elaborazione è guidata dalla necessità di adattamento ad un differente contesto di fruizione. Altrove essa appare fine a se stessa, come gioco ingegnoso, esercizio di stile, di differente *elocutio* sulla medesima *inventio* («in vario stil diversamente detto»). Ed è procedimento condiviso dalla composizione musicale più artificiosa, dalla confezione di raffinate arguzie letterarie come della più scanzonata parodia carnevalesca. Trattandosi di un musicista, questa “poetica della metamorfosi” si direbbe mutuata dalla sfera musicale in un'epoca in cui le composizioni basate su opere preesistenti, nella forma di parodie, parafrasi, variazioni, diminuzioni, ecc., sono la norma. In Banchieri c'è anche questo, e trova spazio nel consueto ambito strumentale e vocale sacro;⁵ ma l'attività più eclatante di Banchieri come imitatore e riscrittore pertiene all'ambito vocale profano, dove il prestito e l'elaborazione riguardano in prima istanza l'aspetto letterario, testuale e persino paratestuale del modello.

Forse è proprio questa poetica dell'assimilazione, imitazione e riscrittura che rende la produzione musicale e letteraria di Banchieri storicamente (se non esteticamente) di particolare interesse, perchè riflette e ci parla a suo modo della civiltà musicale e letteraria coeva, delle opere dei contemporanei, spaziando attraverso un ampio ventaglio di livelli culturali, dalle sperimentazioni accademiche ai repertori orali e dialettali; e le opere riscritte acquistano per certi versi una maggiore densità culturale, presentano aspetti inediti, svelano significati reconditi, vengono divulgate, ricevono nuova vita (anche se non necessariamente nuova dignità). Per questo, credo, Banchieri popola le pagine delle storie della musica come “testimone” forse più che come compositore.

Il modello Orazio Vecchi

Se in questo quadro Vecchi non costituisce dunque l'eccezione, resta comunque un caso privilegiato. Il debito di Banchieri nel confronto del Vecchi, evidente nel concreto della produzione musicale,⁶ viene esplicitato nella testimonianza autobiografica, come documentano i brani di seguito riportati:

... un documento [id est: consiglio, precetto] datomi nel principio degli miei studi musicali dall'industre compositore Orazio Vecchi: disse mi che, volendo dilettere altrui, ricercasi prima dilettere se stesso in componendo qualche graziosa invenzione.

Cartella musicale, 3. ed. (Venezia 1614)

... avendo date in luce sei libri di canzonette a tre voci e tre libri di madrigali in stile spassevole et burlesco, mi dichiaro appresso gli censori che tali opere da me furono composte avanti professassi l'abito della madre religione olivetana. Né per altro quelle composi et diedi in luce solo perchè la professione del contrapuntista così ricerca, che in superare gli scabrosi principii

⁵ Si vedano tra i casi dichiarati la *Messa solenne a otto voci* (Venezia, Amadino, 1599) nonché i due concerti dalle *Canzoni alla francese a quattro voci per sonare* (Venezia, Amadino, 1596) composti sopra il madrigale *Lieto godea* di Giovanni Gabrieli, la canzone *L'Alcenalgina*, sopra *Vestiva i colli* dalla medesima raccolta, la *Messa* e la *Sonata* «sopra l'aria musicale del Gran Duca» nel *Primo libro delle messe e motetti concertato* (Venezia, Vincenti, 1620).

⁶ Ci concentreremo qui sul caso macroscopico dell'*Amfiparnaso* ma non poche sono le occorrenze rintracciabili in altre opere. Ad esempio nel *Festino nella sera del Giovedì grasso* (1608) il *Contraponto bestiale alla mente*, il *Gioco del conte*, *Cantinero e cantori* trovano sicura o probabile ispirazione rispettivamente nel *Bando dell'Asino dal Convito musicale* (1597) - ma si veda anche la *Canzon del Cucco e Rossignuolo con la sentenza del Pappagallo* nella *Triaca musicale* di Giovanni Croce - nel *Gioco dei bisticci*, dalle *Veglie di Siena* (1604), in *Cicirlanda che comanda*, dalla *Selva* (1590). Altri aspetti più specifici possono fare ipotizzare un debito di Banchieri nei confronti di Vecchi; ad esempio la distribuzione a tre voci con cambio di chiave/registro tipico delle commedie armoniche del bolognese si ritrova già nel dialogo *Tibrina e Aminta* nel *Convito musicale*, e quella sorta di vezzo ad imitazione popolare consistente nel raddoppio vocalico che troviamo nella *Villotta alla contadinesca nel chittarino dal Metamorfofi musicale* («Se vuoi venir con meco, cor mio be-el-lo») e nell'*Ottava all'improvviso* dalla *Barca di Venezia* («Io mi ricordo quando fui bambina-a») lo troviamo già nel *Madrigale pastoreccio* dallo stesso *Convito*.

ricercasi prima dilettere a se stesso et compiacere alla maggior parte degli professori. Veggansi il romano Marenzio, Vecchi, Chiozzotto [id est: Giovanni Croce], Gastoldi et altri.

Cartellina musicale, 1615: *Indice delle opere musicali date in luce: protesta dell'autore a chi legge*.

Le qui registrate *Lettere armoniche* ... saranno consonanti all'armonia del Peripatetico nella *Poetica*, al Boccaccio nel *Decamerone*, ad Omero nell'*Odissea*, al Caporale [Giulio Cesare Caporali] negli *Orti*, al Monteverde negli *Scherzi*, al Vecchi nell'*Amfiparnaso* et ad altri simili scrittori poetici e musici drammatici.

Lettere armoniche, 1628: *Alla benignità di chi legge*

Io poeta? È vero che già trent'anni scorrono, ad imitazione d'Orazio Vecchi composi e diedi in luce, nel mio furore giovanile, alcuni strambotti serii e faceti applicati alle mie solfe, che furono quattro libri a tre voci:

Pazzia senile
Prudenza giovanile
Studio dilettevole e
sue Metamorfosi

appresso questi, quattro libri da cantarsi con cinque voci:

Il zabaione
Barca di Padova
Festino del Giovedì grasso e
Vivezze di Primavera

Tutte poesie ed armonie accoppiate a miei grilleschi capricci. È però vero che oggidì sento mortificazione, avendo impiegato il tempo in simili leggerezze ...

Lettere armoniche, 1628, pp. 18-19

Accanto al riconoscimento del modello, si delinea in questi passi l'adesione alla poetica della molteplicità degli stili, della promiscuità di "serio" e "faceto" (che in Banchieri, forse più che in Vecchi, assumerà poi le tinte del "capriccioso"), nonché l'importanza riconosciuta alla funzione del dilettere.⁷

La prima citazione riferisce l'esistenza di un contatto personale tra i due musicisti, verosimilmente collocabile nei primi anni '90 del Cinquecento. Non sappiamo quali siano stati in seguito i rapporti personali tra i due. A fronte della stima che Banchieri conservò per il Vecchi non è escluso che questi possa aver nutrito qualche risentimento per l'"appropriazione" del testo e dell'invenzione dell'*Amfiparnaso* (nonché di altre composizioni) da parte del più giovane collega. È quanto parrebbe trasparire dall'avviso ai "lettori e musici" posto dall'editore in apertura dello *Studio dilettevole*:

Essendo l'autore della presente fatica (il Banchieri) l'estate passata alla villa, con alcuni suoi cari amici tra i quali erano tre cantori, per passar l'ozio cantarono (tra molte altre cosette a tre voci) il suo secondo libro delle canzonette intitolato *La pazzia senile* ... finito di cantarla fu uno che disse: «Dhe perché non siamo noi in tanti cantori che potessimo ancora cantare il dotto et spassevole *Amfiparnaso* dell'eccellentissimo musico Orazio Vecchi? Alle cui parole mosso il Banchieri, [gli] saltò in cheribizzo voler ridur, quel che ridur potevasi, a tre voci, non per minuirlo di consonanza, ma a buon fine, acciò si possa ancor godere così eccellente invenzione in occasione dove non fossero cantori a sufficienza di numero; ridottolo poi con nuovi intermedii, argomenti et altre vaghe aggiunte gli cadde in pensiero, col mezzo della stampa,

⁷ Va osservato che, pur riconoscendo il compositore modenese come modello della propria opera madrigalistica, Banchieri considerò probabilmente la produzione di Vecchi troppo peculiare e caratterizzata per essere additata in un contesto didattico. Pertanto Vecchi non compare con proprie composizioni tra gli esempi di autori coevi che Banchieri inserisce nei propri trattati teorici.

dedicarlo, come cosa più sua, che sua, all'eccellentissimo Orazio Vecchi; ma che? per certi rispetti occorsi doppio, mutò pensiero, et di già l'aveva sepolto: or che succede? un suo caro amico, al qual'era piaciuta tal fatica, cercò buona occasione, et con bel modo gli la furò, et ora a noi recapitata, pregandoci per molti rispetti volerla noi stampare ...

Se qualche inconveniente insorse convincendo Banchieri a rinunciare alla pubblicazione dell'opera, e se questa rinuncia fu in qualche modo legata all'intenzione, forse delusa, di dedicarla al Vecchi, resta il fatto che, morto quest'ultimo da oltre un decennio, Banchieri includerà lo *Studio* nei tre indici autografi delle proprie opere, dedicandolo in due di essi potremo dire "alla memoria" del «virtuosissimo musico Orazio Vecchi».⁸

Ad apparente conferma della mancanza di un significativo rapporto personale tra i due musicisti, Vecchi non figura tra i corrispondenti di Banchieri documentati dalla raccolta delle sue *Lettere armoniche* (1629) dove compaiono invece Monteverdi e altri musicisti del nord Italia.

Al di là della dipendenza diretta dell'opera di Banchieri da quella di Vecchi, non risulta che i due musicisti abbiano condiviso testi poetici per musica; unica eccezione la canzonetta adespota *Il cor che mi rubasti omai vorrebbe* intonata da Vecchi nel primo libro delle canzonette a 4 voci (Venezia 1580 e ristampe) e da Banchieri nella dispersa raccolta *Tirsi, Fili e Clori* (1614).⁹ Ciò si spiega probabilmente con l'alto numero di testi scritti con tutta probabilità di propria mano dai due compositori e fors'anche con una certa predilezione di Vecchi, non condivisa da Banchieri, per i poeti minori.

Tuttavia Vecchi e Banchieri ebbero almeno due significative fonti di ispirazione letteraria in comune: Tommaso Garzoni – cui Banchieri si rivolge nel *Capitolo dell'autore sopra il suo cervello* (dal *Discorso per fuggire l'ozio estivo*, 1622) e i cui rapporti col Vecchi sono stati illustrati da Massimo Privitera¹⁰ – e Giulio Cesare Croce, modello per il Banchieri letterato e collaboratore del Vecchi con modalità che tuttavia restano ancora insufficientemente documentabili.¹¹ Ma una fonte ancora più importante accomuna i due compositori: è il grande repertorio della cultura popolare, della cultura carnevalesca e delle sue formalizzazioni burlesche, buffonesche e teatrali. A questo serbatoio i due attingono in maniera differente (si consideri ad esempio il maggiore radicamento di Banchieri nella repertorio dialettale della sua città), ma l'elemento che maggiormente contribuì a differenziare gli esiti di questi due autori, simili per indole, poetica e fonti d'ispirazione fu, credo, la differente destinazione delle loro opere: più ambizioso il Vecchi, le cui composizioni, dotte e virtuosissime, ancorché "spasseevoli", furono indirizzate al pubblico aristocratico e agli interpreti professionali delle grandi corti europee. Più umile, conviviale, e diremmo "didattico" il Banchieri, sempre interessato alla praticabilità delle sue "commedie armoniche", destinate a soddisfare le esigenze di cantori dilettanti, magari raccolti in villa a passare il tempo nella canicola estiva.¹² Non mi pare errato affermare che la sua riduzione dell'*Amfiparnaso* si possa leggere proprio come

⁸ *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici* (Bologna, 1613), p.[5]: «Terzo libro di canzonette a tre, al virtuosissimo musico Orazio Vecchi»; *Cartella musicale nel canto figurato* (Venezia, 1614), pp.149-150: «Terzo libro di canzonette, al virtuosissimo Orazio Vecchi».

⁹ cfr. *REPIM, Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di Angelo Pompilio, <<http://repim.muspe.unibo.it/repim/>>. Vi si segnala una fonte letteraria nel *Sesto fiore di vilanelle et arie napolitane*, Venezia, Agostin Zoppini, circa 1600.

¹⁰ M. PRIVITERA, "Hospidale de' pazzi" e "Comedia Harmonica", in *Tommaso Garzoni: uno zingaro in convento*, Longo, Ravenna, 1990, pp.81-108.

¹¹ G. MERIZZI, *Giulio Cesare Croce dalla Lira: musica e testimonianze musicali nell'opera letteraria di un cantastorie*, in *Il teatro dell'udito, Convegno internazionale per il IV centenario della morte di Orazio Vecchi, Modena - Vignola, 29 settembre - 1 ottobre 2005*, in corso di pubblicazione.

¹² Non possiamo inoltre ignorare la più concreta propensione scenica di Banchieri quale emerge esplicitamente almeno nella *Prudenza giovanile* (1623). Cfr. M. FARAHAT, *On the staging of madrigal comedies*, «Early music history», X, 1991, pp. 123-144.

divulgazione di una composizione così “dotta” da risultare eccessivamente elitaria, e non solo per carenza numerica di cantori disponibili.

Per una migliore comprensione di quello che andremo dicendo si rende necessaria una precisazione su quella che possiamo chiamare la “discendenza banchieriana dell’*Amfiparnaso*”. Lo schema consueto delle commedie armoniche di Banchieri offerto dalla musicologia corrente è quello che possiamo leggere ad esempio nella voce *Banchieri* del *New Grove dictionary of music and musicians*:

... six books of canzonettas for three voices, each containing some 20 textually related pieces which often employ the plots of the *commedia dell’arte*. Among these is his most famous ... work, *La pazzia senile* (1598), based on the amorous adventures of the *commedia dell’arte* character Pantaloon. This is a madrigal comedy in the Vecchi tradition, and two of the other three-voice books belong to this genre, *Il metamorfosi musicale* (1601) and *Prudenza giovanile* (1607) (called *Saviezza giovanile* in its second edition).¹³

Dunque un’unica serie di tre opere inaugurate e modellate dalla più celebre *Pazzia senile*, a sua volta ispirata all’*Amfiparnaso*. Lo *Studio dilettevole* non è citato.¹⁴ Tale schema risulta fuorviante e limitativo poiché:

1. lo *Studio dilettevole* è l’anello di congiunzione più stretto tra la produzione di Vecchi e Banchieri, e costituisce un testimone storico unico e straordinario del rapporto tra i due autori; al tempo stesso la modalità della riscrittura banchieriana rende lo *Studio* un oggetto culturale e artistico ben distinto dal modello, sia per quanto concerne l’espressione, il testo musicale, (tra l’altro «ridotto con nuovi intermedii, argomenti et altre vaghe aggiunte»), sia per quanto concerne la funzione e la destinazione fruitiva;
2. *Il metamorfosi musicale*, come spiega lo stesso Banchieri nella succitata “lettera armonica” va inteso appunto come “metamorfosi” dello *Studio dilettevole* di cui riprende ampi episodi musicali riscrivendo il testo letterario di una vicenda del tutto analoga. In questo caso a Banchieri, o allo stampatore, non sembrerà più il caso di ricordare l’esistenza di un autore originale; nondimeno la musica del *Metamorfosi* è debitrice dell’*Amfiparnaso* di Vecchi non meno dello *Studio dilettevole*.¹⁵
3. *Pazzia* e *Prudenza* partecipano solo indirettamente a questa discendenza nella forma di una derivazione non testuale ma “generica”, frutto non di “riscrittura” ma di “imitazione”.

L’articolazione corretta delle quattro commedie armoniche di Banchieri in rapporto alla discendenza dall’*Amfiparnaso* è quella che egli stesso fornisce nel già citato passo delle *Lettere armoniche*:

¹³ Citato dall’ed. online: WILLIAM S. MAY - FRANS WIERING, voce «Banchieri, Adriano» in *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>> (accesso: 12 giugno 2006)

¹⁴ Uno dei motivi che contribuisce a rendere negletta quest’opera, oltre a quelli di seguito trattati, è l’incompletezza del testo nelle fonti sin qui note. L’*unicum* della parte del Canto primo (I-Bc) è infatti mutilo di due carte con conseguente mancanza della parte superiore in due brani. Lo scrivente ha però potuto ritrovare le parti musicali mancanti conservatesi all’interno dell’antologia *Exercitatio musica I*, compilata da Johann Dilliger e pubblicata a Magdeburgo da Andreas Betzeel nel 1624. L’unica parte sopravvissuta (“Vox tertia”), già nella Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek di Berlino e considerata dispersa dopo la guerra, è ora conservata, per le note vicende, nella Biblioteka Jagiellonska di Cracovia (Mus.ant.pract. D315); nella stampa, e nella *Bibliothek der gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700* di Emil Vogel aggiornata da Alfred Einstein (1972) che la segnala (v. II, pp. 820-821), alcune composizioni dell’antologia sono ascritte a Orazio Vecchi, ma la struttura a tre voci e la formulazione degli incipi poetici mi ha indotto a sospettare che non si trattasse dei brani originali dall’*Amfiparnaso* bensì delle riduzioni di Banchieri, tra le quali figura un intermedio “intergalmente banchieriano”, tratte dallo *Studio dilettevole*. La fortuna ha voluto che tale “Vox tertia”, nonostante il nome, conservasse le parti del Canto primo che consentono dunque di offrire il testo completo dell’opera.

¹⁵ G. MERIZZI, *Le “dilettevoli metamorfosi” dell’Amfiparnaso*, cit. pp. 58 sgg.

<i>Pazzia senile</i>	[imitazione]
<i>Prudenza giovanile</i>	[imitazione]
<i>Studio dilettevole e</i>	[riscrittura]
sue Metamorfosi	[riscrittura + travestimento testuale]

Proviamo dunque a interpretare Banchieri come lettore e interprete di Vecchi, che con le sue riscritture ed imitazioni dell'*Amfiparnaso* ci offre la possibilità di vedere l'opera del musicista modenese attraverso gli occhi di un contemporaneo che ne condivide la professione e, in buona misura, la poetica. Possiamo ad esempio verificare come il Banchieri drammaturgo abbia valutato la drammaturgia dell'*Amfiparnaso* esaminando la ridistribuzione di personaggi e scene, la spigliata concisione della riscrittura musicale, la diversa distribuzione delle voci o dei gruppi vocali in rapporto ai personaggi nello *Studio dilettevole*.¹⁶ In questa sede intendo sottolineare come nel confronto con Banchieri le raccolte dei madrigali drammatici o tematici di Vecchi, che per certi versi possono apparire, per così dire, delle "cattedrali nel deserto", chiariscano i loro legami con forme, generi (e forse dovrei aggiungere "pratiche") del repertorio extramusicale comico o burlesco, ludico, spesso popolare, talora domestico, dialettale o virtuosisticamente polilinguistico, sicuramente antipetrarchista che costituiscono l'ingrediente più appariscente del cosiddetto "madrigale drammatico". Sono forme e generi oggi attestati da fonti letterarie fiorite generosamente dalle stampe sullo scorcio del Cinquecento e all'inizio del secolo seguente, anche sulla scorta del momento di grande fortuna della commedia dell'arte. Sono forme e generi vissuti spesso in simbiosi con una prassi musicale veicolata di norma dalla tradizione orale, su cui le fonti storiche tacciono o al più ammiccano. La storia della loro assimilazione all'interno della sfera colta e raffinata della produzione polifonica percorre tutto il Cinquecento, con modalità varie che approdano nella loro molteplicità nelle opere di Vecchi, Striggio, Giovanni Croce, Banchieri. La novità è che qui le procedure della citazione e della mimesi si espandono e gli elementi extracolli o extramusicali vengono contestualizzati nella ricostruzione, drammatica o narrativa, della prassi sociale comunicativa da cui scaturiscono: uno spettacolo teatrale, un gioco di società, un festino, un intrattenimento infantile, un viaggio, una situazione di lavoro. E la ricostruzione giunge a coinvolgere un'intera raccolta musicale che viene strutturata e resa unitaria. E di questo procedimento Vecchi è il principale artefice.

Enumerazione

La commedia dell'arte si basa sulla combinazione di una serie di personaggi fissi, di situazioni tipiche, di "numeri" o "lazzi", individuali o collettivi, che fanno parte del bagaglio dell'attore (i cosiddetti "generici", legati ai singoli "tipi") e che vengono di volta in volta applicati al contesto spettacolare. Gli scenari non sono per certi versi che delle formule alternative di combinazione di tali elementi precostituiti.

Anche le commedia armoniche poterono fare ricorso ad un repertorio di ingredienti preesistenti cioè di generi musicali adattabili al (e in qualche caso originati dal) contesto drammatico: le parti degli innamorati trovano naturale corrispondenza espressiva nella tradizione del madrigale aulico, cui un'attrice celeberrima come Isabella Andreini dedicherà testi poetici per l'intonazione; il lamento o l'invettiva del vecchio Pantalone contro amore o contro lo scherno della giovane amata ha un preciso riferimento nella giustiniana; mascherate e balletti offrono un'ampia messe di materiali da utilizzare in funzione di intermedi. Altri elementi distintivi furono mutuati dai generi esistenti e in parte rifunzionalizzati, come l'elemento dialogico, non certo sconosciuto al madrigale ma a fine secolo letterariamente e funzionalmente

¹⁶ G. MERIZZI, *Le "dilettevoli metamorfosi" dell'Amfiparnaso*, cit., pp. 44 sgg.

piuttosto lontano dall'uso che ne faranno le commedie di Vecchi e Banchieri;¹⁷ e ancora la politestualità e l'onomatopea, con la loro lunga tradizione risalente almeno alle cacce trecentesche e rintracciabile come antecedente effettivo nei generi cinquecenteschi della battaglia vocale, della “grida”, del quodlibet.

D'altra parte è stato da tempo ipotizzato che esista un nesso fra la diffusione della commedia dell'arte e quella delle forme minori della polifonia profana cinquecentesca, villotte, villanelle, giustiniane, tedesche, mascherate, ecc., con il loro plurilinguismo dialettale, il loro carattere popolare e il loro occasionale carattere drammatico.¹⁸ E sicuramente esiste un'affascinante omologia tra la dicotomia dei generi musicali che delinea nel corso del Cinquecento e quella dei personaggi della commedia, suddivisi tra giovani innamorati, che si esprimono in toscano e fanno proprio il linguaggio della lirica amorosa aulica, e le maschere ovvero i personaggi burleschi che si alimentano al repertorio dialettale, popolare, buffonesco. E non è un caso che a livello musicale questa dicotomia venga ricomposta nella poetica vecchiana del doppio registro e trovi la sua espressione più celebrata proprio nel segno di una commedia dell'arte posta in musica.

In un certo senso le commedie armoniche appaiono come una sorta di rovescio, di “calco” degli scenari o canovacci della commedia dell'arte. In questi abbiamo la trama, l'azione, e manca lo svolgimento dei dialoghi, la realizzazione dei “numeri” e delle musiche da utilizzare in funzione diegetica. Nelle commedie armoniche abbiamo il contrario: tutti i contenuti drammatici sono realizzati non solo letterariamente ma anche nella dimensione soprasedimentale o performativa attraverso l'intonazione musicale. Quello che manca (per il necessario “risparmio di sentenze” che il Vecchi adduce nella prefazione all'*Amfiparnaso*) è la trama. O meglio, la trama è intuibile ma al prezzo di raccontare sempre la solita vicenda archetipa che affonda le sue radici nel conflitto tra gioventù e senilità, tra natura e società, tra diritto alla fertilità e diritto economico. È la vicenda elementare narrata dalle celebri canzoni popolari della *Bella Franceschina* o della *Violina* che Vecchi e Banchieri non mancarono di trattare polifonicamente.

Di questa presenza quasi solo nominale della trama ne è prova il fatto che, riscrivendo l'*Amfiparnaso* nello *Studio dilettevole* Banchieri ne può distribuire le scene secondo un nuovo ordine oppure, tra le due versioni della *Pazzia senile*, ne può aggiungere di nuove senza bisogno di alterare il contenuto drammatico di quelle originali.

Tra i numeri che le commedie armoniche di Vecchi e Banchieri inseriscono nella loro esile intelaiatura drammatica troviamo la “tramutazione” e l’“enumerazione”. Sono generi (o per altri aspetti “tecniche” costruttive) quasi estranei al repertorio musicale colto, provenienti da un più vasto repertorio teatrale, carnevalesco e rituale, cui solo il raffinato e “raffinante” rivestimento madrigalistico stempra la carica buffonesca ufficialmente aborrita dal Vecchi nell'avvertenza dell'*Amfiparnaso*. La fortuna di questi due generi corre parallela nelle commedie armoniche di Vecchi e Banchieri. Troviamo entrambi nell'*Amfiparnaso*, nello *Studio dilettevole*, nel *Metamorfosi musicale* e nella seconda edizione della *Pazzia senile* mentre sono assenti nella prima edizione di quest'opera nonché nella *Prudenza e Saviezza giovanile*. Essi appaiono legati a precisi personaggi comici: la tramutazione alla maschera del Dottor Graziano, l'enumerazione alla figura dello Zanni. Ciò ne spiega le assenze nella *Saviezza* dove non esiste zanni e dove il personaggio del dottore ha un ruolo drammatico inusuale, mutuato da quello di Pantalone. Nella *Pazzia senile* l'enumerazione è gestita in botta e risposta tra Pantalone e Burattino.

Il punto di partenza è nella prima scena dell'atto terzo dell'*Amfiparnaso*, dove Francatrippa cerca di convincere Pantalone ad invitare i propri parenti alle nozze della figlia. Assicurandolo che non si tratta che di «du compagnet», lo zanni finisce per elencare al padrone una trentina di persone. Probabilmente convinto dell'importanza di un più imponente effetto reiterativo e “quantitativo”, Banchieri, che in linea generale tende a semplificare il dettato del Vecchi, nello

¹⁷ Maggiore si direbbe l'affinità con modelli più antichi, come tra la scena degli ebrei dell'*Amfiparnaso* e il dialogo a sei voci di Verdelot *Chi bussa? da La più divina et più bella musica*, Venezia, A. Gardano, 1541.

¹⁸ NINO PIRROTTA, *Commedia dell'arte e opera*, in Id., *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-171 (già pubbl. in «The musical quarterly», XLI, 1955.)

Studio dilettevole (atto II, scena 2) allunga l'elenco dei parenti di altri cinque versi. Nel *Metamorfosi musicale* (II, 2), che in questa scena è un esatto *contrafactum* dello *Studio*, l'enumerazione mantiene la sua accresciuta estensione e da genealogica si trasforma in alimentare. Accostiamo i testi per mostrare il ricalco metrico le cui leggere varianti sono assorbite dalla struttura musicale:

Amfiparnaso	Studio dilettevole	Metamorfosi musicale
-	Zan Brazuola e Palletta	Una vaca, e un videll,
-	Francatripp Cazamoletta	Tant'ozei ch'impà un maztell
U'l Gandai e'l Padella	Ol Gandai el Padella,	Vinticinque galline
Zan Piatel e Gradella	Zan Piattel e Gradella,	Trentaquattro polezine,
Zan Bucal e Bertol	Zan Buchal e Bertoll,	Do manzett'e un caztron,
Burati e Zanuol	Buratti e Zanol,	Con dezdoto cappon,
Relichin e Simù	Relichin e Simù,	Otto piatti de tortei,
O'l Zampetta con Zanù	Ol Zampetta col Zanu,	Tre pignatt' de zbrosadei,
E Frignocola e Zambù	E Fregnochola e Marti,	Un parol de macarù,
Il Fritada e Pedrolin	Con quatordes fratelli,	Quatro tort'o vint'al più,
Con dodes fradelin.	Zan Fichett' e Frittada,	Figadetti e brazuole,
-	Ol Zambu dalla vallada,	Con lazagne e rafiole,
-	Ol Priur de val Brenbana,	E nel fin la codognada,
-	E i fachì della dogana.	Con un piatto pien d'aiada.

Nella seconda edizione della *Pazzia senile* (II, 1) l'enumerazione è la celebre «lista» che Pantalone affida al servo coi nomi dei parenti da invitare alle nozze; Burattino vi interpola una serie di insulti, ben intenzionato a non volerli come commensali:

- P. Sier Zorzetto da Muran
 B. Se l'invido sono un can
 P. Zizoletto da Mazorbo
 B. Se l'invido deventi orbo
 P. Mio compare sier Battista
 B. Quest'nol voi sù la mia lista,
 P. Mistro Bortol' dai ochiai
 B. Da che fa, sto badanai,
 P. Cocolin dalle braghesse
 B. Si chel'traga delle vesse
 P. Mistro Tofano Beltrami
 B. Che lù vegni quand'el'chiami.

La letteratura popolare e comica coeva è ricca di testi enumerativi.¹⁹ In quanto tecnica costruttiva e improvvisativa, per il cantimbanco e per l'attore comico l'enumerazione costituiva una risorsa di facile attuazione, stante una buona memoria, e di grande impatto, di effetto quasi ipnotico nella rigida costruzione paratattica, nel suo incessante profluvio di parole la cui valenza talora deborda dall'ambito semantico a quello puramente fonico. Come tale, come accumulazione fonica di sproloqui verbali, l'enumerazione si ritrova per esempio tra le risorse teatrali della maschera del dottore. Tuttavia l'eccedenza straordinaria della materia verbale costituisce anche espressione, non simbolica ma analogica e propiziatoria, dell'«abbondanza», semema centrale del rito carnevalesco e di riti affini come quello nunziale. L'ostentazione

¹⁹ Vengono naturalmente subito alla mente le iperboliche enumerazioni rabelaisiane e la loro interpretazione in M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979 (ed. originale russa: 1965). Per l'ambito letterario italiano vedi P. CAMPORESI, *Il rituale del diluvio e la trasgressione verbale*, in ID., *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 141-168.

dell'abbondanza, soprattutto nel numero degli invitati e nell'offerta di cibo, è elemento fondamentale nelle nozze, propiziatore della prosperità, materiale e sessuale, della coppia.²⁰ Per questo motivo il genere del «maridazzo», erede letterario di testi rituali, costituisce un campo di applicazione privilegiato dell'enumerazione. Nell'ambito più propriamente comico l'enumerazione propiziativa è tradizionalmente di pertinenza dello Zanni, coerentemente con l'interpretazione di questa maschera quale trasformazione antropomorfizzata e sociologizzata del demone agrario, propiziatore di beni materiali e vitalistici e catalizzatore del successo dei giovani amanti a dispetto dei vecchi (e impotenti) padri/padroni. Nei repertori zanneschi l'enumerazione è soprattutto legata alla propria genealogia o alle vivande che stimolano il suo mitico appetito, e in entrambe queste forme essa compare nelle commedie armoniche di Vecchi e Banchieri e sempre in un contesto prenuziale.

Banchieri stesso ci offre un esempio di enumerazione genealogica zannesca nella sonettessa *D'ol mis che i gentilomegn van de fora*, che ricorre ben tre volte nella sua produzione letteraria, nella *Nobilissima compagnia della Bastina*, nello *Scaccia sonno* e nei *Trastulli della villa*. Ma la letteratura comica è ricchissima di esempi, tra i quali vale la pena di citare *Il lacrimoso lamento che fa Zan Salcizza e Zan Capella, invitando tutti i filosofi, poeti e tutti i fachi delle valade a pianzer la morte di Zan Panza di Pegora, alias Simon Comico Geloso* (Venezia, 1585) e la *Genealogia di Zan Capella fatta in una bellissima matinata alla sua cara innamorata detta d. Bertolina* (s.n.t.)²¹ nei cui versi ricorrono i nomi dei personaggi dei testi di Vecchi e Banchieri, alcuni dei quali erano di fatto nomi “di battaglia” di comici del tempo.²²

Nel genere del maridazzo, per citare un autore caro a Vecchi e Banchieri, possiamo ricordare Giulio Cesare Croce con *Le nozze della Michelina dal Vergato in Sandrello da Monte Budello, con il pasto rusticale fatto a li parenti et amici, con l'ordine del banchetto, vivande e tratenimenti* (Bologna, 1620); il *Parentado del Ponte di Reno nella Torre de gl'Asinelli, dove s'invitano alla festa tutte le cose più famose d'Italia, con tutte le strade di Bologna* (Bologna, s.d.); *Il giocondo et florido convito fatto nelle sontuose nozze del Raffano et della Rapa, al quale intervengono di piante, fiori e frutti copiosissimo numero* (Bologna, 1607), un'opera di 60 ottave delle quali 32 di pura enumerazione d'erbe (quasi un catalogo) e 3 di enumerazione dei loro benefici. Nelle *Nozze del Zane in lingua Bergamasca, nelle quali si vedono sedici linguaggi differenti* (Bologna, 1631, probabilmente non attribuibile al Croce), l'abbondanza è espressa nella moltiplicazione degli idiomi dialettali dei convitati. Qui siamo ormai fuori dal genere dell'enumerazione propriamente detta ed entriamo in un ambito affine, quello dei diversi linguaggi, ben noto al Vecchi.

Ed è lo stesso Vecchi ad offrirci un altro, piccolo esempio di enumerazione messo in musica nella villotta *Non mi toccare dal Convito musicale* (1597). Anche in questo testo l'elenco, peraltro contenuto, riguarda fanciulle invitate a nozze:

Non mi toccare,
non t'accostare,
lasciami stare,
o Barba Ton,
che la comare
me vuol provare
la mia stannella

²⁰ L'enumerazione di vivande connessa al rito nuziale è ancora viva nella tradizione popolare. Si consideri per esempio la nota canzone *Cosa ha mangiato la sposa?*, ancora diffusa dalla Campania alla Lombardia e già nota nel Quattrocento, come attesta la sua comparsa in una composizione di Obrecht e nelle laudi cortonesi dell'inizio del XVI secolo. Cfr. F.B. PRATELLA, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine, 1941, vol. I, p. 235.

²¹ Un esemplare in I-Bu.

²² Aggiungiamo ancora la *Desputa del Zanol con Missier Ravanel in Pronostico nuovo sopra l'anno presente composto per il vostro amorevolissimo missier Ravanel astrologo Borgomensis*, Venezia, 1581; la *Canzone del nobel Scatolin in Contrasto di Zan Salcizza e Scatolin, con alcune canzoni, sonetti et vilanelle*, Carmagnola, 1617.

pulita e bella,
 se l'è curta,
 se l'è lunga,
 se l'è stretta,
 se l'è larga,
 fa la la la.
 Monna Riccia orlata l'ha
 di grograno²³ e taffetà.
 Or venga a nozze tutta la brigata
 del parentà de la nostra vallata:
 v'è la Iacma de Zanon
 e la Togna de Piron,
 la sorella di Pedrazz
 e la Mengh[a] de Buttazz,
 la Tadea de Manganel
 e l'Agnesa dal Sivel.
 Che stasera avrò l'anello,
 havrò il gioiello,
 che non s'è vist' il più bello.²⁴

Il testo è di particolare interesse anche perché contiene un sicuro riferimento a *La Rossa d'Alvergato* di G. C. Croce²⁵ da cui Vecchi trae parte dei nomi delle fanciulle. Interessante è anche la modalità con cui Vecchi attinge al testo del Croce, “sbocconcellando”, forse citando a memoria, ricomponendo infine un testo che ha la fisionomia di un centone.²⁶

...
 la Menga d' Tunin
 la Iachma d' Zanon,
 la Tuonia di Piron,
 ...
 la Sabetta d' Piraz
 la Cecilia d' Buttaz
 la Lucia d' Mattarel
 la Tadia d' Manganel
 ...

Musicalmente Vecchi realizza il passo con una singolare successione di frasi melodiche intonate a voce sola, il che rivela anche il perché di una enumerazione “limitata” a sei elementi [fig. 1]. Ancor più che in questo caso, la realizzazione musicale dell'enumerazione nell'*Amfiparnaso* presenta elementi di alterità rispetto al linguaggio consueto della polifonia colta, tanto da lasciar ipotizzare l'utilizzo di un modello derivato dalla tradizione orale degli attori o dei cantastorie. Il primo indizio è costituito dall'adozione nella stampa di insoliti *puncta divisionis*, discosti dalle note, che non stanno in rapporto all'articolazione della misura musicale bensì del verso poetico e della sua rigida formula di recitazione [figg. 2a-2b]. Quali fossero il significato e la funzione di questi punti, essi dovettero essere compresi e condivisi da Banchieri che li utilizzò convertendoli in stanghette del tutto simili a quelle che cominciano ad essere utilizzate nella parti del basso continuo [figg. 3a-3b]. Tali stanghette compaiono anche nel *Metamorfosi* [fig. 4] ma non nella *Pazzia senile*, che non discende testualmente dall'*Amfiparnaso* e dove la formula melodica di recitazione è differente e l'enumerazione è

²³ “Grograno” adattamento del francese “gros-grain”, nastro rigido a coste verticali.

²⁴ Cito il testo dall'ed. a cura di William R. Martin, Roma, De Santis, 1966, pp. 69-72

²⁵ Prima ed. nota: Bologna, V. Benacci, 1590.

²⁶ Sulla medesima modalità di riutilizzo di altri testi del Croce vedi G. MERIZZI, *Giulio Cesare Croce dalla Lira*, cit., in corso di pubblicazione.

comunque articolata dalla struttura dialogica [fig. 5].

Il verso utilizzato è l'ottonario (così nella *Pazzia* e nella "villotta" del *Convito musicale*); tuttavia nelle enumerazioni genealogiche (*Amfiparnaso* e *Studio dilettevole*) che accoppiano due nomi per ogni verso, esso è spesso articolato in due quaternari, talora tronchi in ragione del carattere dialettale dei nomi «bergamaschi». Nel *Metamorfosi* l'ottonario si fa più regolare e lo è del tutto nella *Pazzia* dove l'unica variante riguarda l'alternativa piano/tronco. Nei primi tre casi è la struttura musicale a svolgere funzione di regolarizzazione. Essa appare metricamente identica in tutte e tre le versioni, costruita sull'unione delle due figurazioni anapestiche:



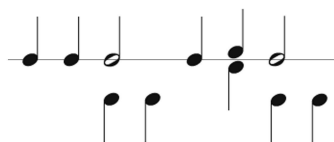
Es. 1

che tramite la frazione della minima consentono la variante piano/tronco dei due quaternari. Allo stesso modo questa struttura può adattarsi anche ad un normale settenario anapestico, che ricorre due volte nel *Metamorfosi*. Nella *Pazzia senile*, parallelamente al regolarizzarsi del verso, la struttura ritmica si cristallizza nel seguente schema:



Es. 2

Non possiamo parlare di un'intonazione melodica ma piuttosto di un modulo di recitazione ritmica dell'ottonario (o dei due quaternari agganciati) su di una corda di recita fissa con una inflessione di grado in corrispondenza della sillaba che precede l'accento principale del verso (la sesta nell'ottonario oppure la seconda nel secondo quaternario). In tutte le versioni le voci procedono in rigida omoritmia, anche in fase cadenzale, e la direzione dell'inflessione è legata ad esigenze di carattere contrappuntistico; il Basso, cui è affidata la fondamentale armonica, si muove di quarta o quinta. Il nostro schema diviene dunque:



Es. 3

Se ipotizziamo che l'enumerazione accresca il suo effetto spettacolare con la velocità e la meccanicità dell'esecuzione, *puncta* e stanghette potrebbero essere intesi come indicazioni di respiro, poste al fine di agevolare la corretta e sincronica articolazione tra i versi. In ogni caso esse fungono da segnalatori di una sorta di "corpo estraneo" che il cantore aduso al linguaggio madrigalistico convenzionale dovrà trattare facendo ricorso a differenti parametri interpretativi.

Per quanto la sua estrema semplicità la renda poco distintiva sarà utile segnalare la presenza della medesima formula recitativa in un'alta composizione di sicura ispirazione (o forse "citazione") popolare. Si tratta della filastrocca dei tre fanciulli dalla *Prudenza giovanile* di Banchieri (il primo ottonario è diviso tra le voci del Canto I e dell'Alto):

Canto I
Quat - tro A ca - val - lo mon - te - re - sti

Canto II
A ca - val - lo mon - te - re - sti

Alto
Cin - que det - to a - ve - sti A ca - val - lo mon - te - re - sti

Es. 4

La formula resta fissa in tutte le voci per tutti i versi dell'enumerazione che, priva di movimenti contrappuntistici, presenta in Vecchi un unico momento di articolazione armonica consistente nell'esatta, trasposizione di tutte le voci una quarta sotto (Do-Sol-Do) secondo un procedimento che ricorda taluni repertori di danze popolari e potrebbe forse riecheggiare forme molto semplici di accompagnamento strumentale. È interessante rilevare questo medesimo procedimento nel famoso *Gioco dei bisticci* di "Messer Pazzin de Pazzi" dalle *Veglie di Siena*, anche questo un brano testualmente e musicalmente di forte sapore popolare.

La sistematica, rigida, applicazione del principio di ripetizione sia a livello della micro- che della macrostruttura si pone in rapporto di analogia con l'ossessiva iterazione sintattica del testo verbale enumerativo e si configura come procedimento normativamente estraneo alla tradizione musicale dotta e ricorrente invece in repertori indiziati di "popolarità".

Osserviamo infine come nelle riscritture di Banchieri l'articolazione armonica si faccia più elaborata in ragione della maggior lunghezza del testo e il movimento delle parti meno schematico, più organico, se vogliamo più "ortodosso". Nella *Pazzia senile*, dove il contesto dialogico ha alterato profondamente il meccanismo originale della «tirata» individuale, la formula recitativa viene sostituita da frasi melodiche ben modulate e articolate armonicamente anche al loro interno, in maniera analoga all'enumerazione di Vecchi nel *Convito musicale* che, a sua volta, non conosce nemmeno la fissità dello schema ritmico.

Tramutazione

Nelle fonti letterarie coeve il termine "tramutazione" o "trasmutazione" designa una tecnica o il genere poetico che ne deriva, basati sul procedimento retorico della *paronomasia*, cioè sulla riscrittura di un modello testuale normalmente di carattere forbito, aulico oppure autorevole, ufficiale, in un testo dalle caratteristiche fonetiche quanto più simili ma dal significato quanto più distante, spesso rovesciato secondo la grammatica paralogica, licenziosa, bassa e fisiologica del linguaggio carnevalesco e buffonesco. Frequenti le tramutazioni dialettali o stilistiche ("in lingua bergamasca", "alla villana", "burlesco", etc.). In senso più lato il termine è utilizzato a designare trasformazioni testuali che mantengano la riconoscibilità del modello rispettandone soprattutto le principali strutture formali, il metro, l'incipit e un eventuale supporto musicale. In tal senso esso si trova applicato anche a più ordinarie elaborazioni letterarie ed anche a travestimenti spirituali, che conoscono una certa fortuna in ambito musicale colto.²⁷

²⁷ Possiamo ricordare almento un esempio che accomuna opere di Banchieri e Vecchi: la *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori e fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Milano, A. Tradate, 1607, di cui segnaliamo l'edizione curata da Jens Peter Jacobsen, 1998, < <http://www.jpj.dk/coppini.htm> >.

Nella produzione di Giulio Cesare Croce l'indicazione del modello tramutato è introdotta dalla formula «in aria di» che rivela la presenza di un'intonazione musicale del testo la quale, nella tradizione puramente letteraria delle sue opere, resta però solo nominata. Sono i casi delle tramutazioni «sopra» o «in aria di» *E tanto tempo ormai*, *A piè d'un colle adorno*, *A caso un giorno mi guidò la sorte*. [fig. 6] Secondo Monique Rouch, al tempo del Croce la composizione di nuove parole sul metro e la melodia di una composizione nota era prassi usuale nel mondo dei cantastorie e le canzoni di successo erano presto seguite da un codazzo di tramutazioni.²⁸

Per quanto riguarda la produzione musicale colta, sono oggi divenute celebri alcune tramutazioni legate all'ambito più strettamente burlesco. La più antica è costituita da una giustiniana di Andrea Gabrieli (*Primo libro delle iustiniane a tre voci*, Venezia 1570)²⁹ che potrebbe aver fornito lo spunto al Vecchi dal momento che utilizza anch'essa come modello il madrigale *Ancor che col partire* nella celebre intonazione di Rore. Tuttavia essa si colloca in una tradizione diversa dagli esempi a seguire, distinta in primo luogo dal dialetto, qui veneziano, là bolognese. Inoltre la trasformazione del testo musicale sfrutta soprattutto la frenetica diminuzione dei valori di durata delle note in corrispondenza col caratteristico balbettio del personaggio, un vezzo (o lazzo) che Vecchi e Banchieri non mancheranno di applicare alle loro parti pantalonesche. [fig. 7]

A riprova dell'inossidabile fama del madrigale di Rore (1547), un quarto di secolo più tardi sarà dunque Vecchi a “rendergli omaggio” nell'*Amfiparnaso*, dove il Dottor Graziano si rende ridicolo agli occhi della promessa sposa storpiandone inesorabilmente il testo. E sul medesimo madrigale si cimenteranno ancora Banchieri, nella sua riscrittura dell'*Amfiparnaso*, con qualche variante testuale e un approccio musicale differente dal Vecchi, e, ancora nel 1612, Gabriello Puliti nella *Ghirlanda odorifera*, una silloge musicale fortemente legata all'opera poetica di Giulio Cesare Croce e in generale all'ambiente culturale emiliano che alimenta le opere di Vecchi e Banchieri.³⁰

A Banchieri va il merito di avere elevato la tramutazione, per così dire, al rango di genere musicale, sottraendola al carattere occasionale che essa ha in Gabrieli, Vecchi e Puliti che l'applicarono in effetti a quell'unico testo. Banchieri fornisce vari esempi di tramutazione all'interno delle proprie commedie armoniche, aggiungendo altri due modelli madrigalistici: *Vestiva i colli* nella celeberrima intonazione palestriniana (nella *Pazzia senile*) e *Liquide perle Amor dagli occhi sparse*, intonato da Luca Marenzio (nel *Metamorfosi musicale*).

In Vecchi, Banchieri e Puliti la tramutazione è sempre affidata al personaggio del Dottor Graziano, e questo trova spiegazione nel carattere squisitamente linguistico di questa maschera, uno dei cui lazzi prediletti è appunto la storpiatura di testi scritti introdotti a bella posta sulla scena, siano essi strumenti legali, lettere amorose e (forse per invenzione del Vecchi) celebri madrigali.

Nelle osservazioni sulle parti comiche di Pier Maria Cecchini,³¹ e in quelle, più tarde, di Andrea Perrucci³² si distinguono due «specie grazianatorie». La prima, riferita dal Cecchini come «originale» e dal Perrucci come «disusata», è fondata sulla storpiatura dei vocaboli: «parlar rovescio» secondo la definizione del Cecchini che ne mette in luce la natura di lingua carnevalesca; «paranomàsia» secondo il termine umanistico usato dal Perrucci. «Teribil urinal»

²⁸ «*Varii al mondo son gli umori*» ovvero la «gran pazzia» nelle poesie di Giulio Cesare Croce, opere in italiano, a cura di M. Rouch, Bologna, CLUEB, 2001, p. 12. Per quanto riguarda *E tanto tempo ormai* sono note le elaborazioni strumentali di Salomone Rossi, Marco Uccellini, Giovanni Battista Buonamente e Francesco Turini ma resta sconosciuta la canzone originale. Cfr. G. MERIZZI, *Giulio Cesare Croce dalla Lira*, cit., in corso di pubblicazione.

²⁹ Gabrieli scrisse anche un ricorcare sul madrigale di Rore.

³⁰ Ed. moderna a cura di Ivano Cavallini, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2004 (*Monumenta artis musicae Sloveniae*, 46)

³¹ P.M. CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, G. Guareschi, 1628, in particolare pp. 9 sgg

³² A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Napoli, M.L. Muzio, 1699, in particolare pp. 252 sgg.

per «tribunale» oppure «Piantalimòn, Petulòn, Pultrunzòn» per «Pantalone» sono gli esempi adottati di un linguaggio fondato sull'abbassamento ingiurioso che coinvolge universalmente l'interlocutore, «la patria e il personaggio» stesso. Questo tipo comico linguistico, «perché si conobbe far il Dottore da troppo semplice e balordo», annota Perrucci, «si è disusato, restando questi scherzi al servo sciocco» cioè al secondo Zanni. Di fatto i due autori si trovano concordi nel disapprovare tale «specie grazianatoria», troppo «vituperosa», spesso sconcia, in definitiva sconveniente per un personaggio che, pur essendo tradizionalmente “ridicolo”, rappresenta persona di un certo livello sociale, talora padre di famiglia.

Incontra invece l'approvazione dei due autori una seconda specie di dottore, socialmente assai più accettabile, in cui alle storpiature volgari e scatologiche si sostituiscono le pedantesche e innocue citazioni latine, dette non più troppo a sproposito, e soprattutto le «dicerie lunghissime». Leggermente più fedele alla forma originaria, il Graziano di Cecchini esibirà ancora, «con qualche sobrietà», parole storpie ma decenti, «sentenze propositate quanto alla materia ma sgangherate quanto all'espressura» e truismi.

Nelle opere musicali e drammaturgiche di Banchieri,³³ contemporaneo del Cecchini, è avvertibile questa duplice versione del personaggio, ma la prima "specie" è decisamente preponderante, con caratteri che vanno ben oltre quelli criticati dai due trattatisti. E anche il testo musicato da Vecchi appartiene senza dubbio alla medesima “specie vituperosa”.

La comicità del dottore è comicità soprattutto verbale perché nella sua riflessività (il dottore è parodia di se stesso) colpisce il personaggio in ciò che maggiormente dovrebbe qualificarlo: la parola, civile, formale, notarile, poetica, la parola scritta, il discorso, la dialettica, il sapere dotto. La parola del dotto e del legista, strumento di controllo e di strutturazione della società civile, in bocca a Graziano diviene assolutamente inconcludente e impotente.

La destrutturazione della parola e della cultura scritta, ufficiale, gerarchizzante, è già insita nell'utilizzo del dialetto di per sé appartenente alla sfera dell'oralità, della colloquialità domestica, del volgo, ma essa va ben oltre. Il linguaggio del Graziano di Banchieri è buffonesco «parlar roverso» dal momento che l'intenzione comunicativa del personaggio viene regolarmente rovesciata in quello che egli effettivamente proferisce. Nel passaggio dall'intenzione all'enunciazione la parola si materializza in maniera abnorme, diviene parola bassa, fisiologica, scatologica, bestiale. Essa soggiace al classico rovesciamento carnevalesco della topologia corporea che vede l'ano prendere il posto della bocca, processo espresso magnificamente nell'immagine di Tommaso Garzoni del «Graziano che cacca le parole».³⁴

Nell'esempio seguente, tratto da *Il furto amoroso*, commedia di Banchieri,³⁵ la regressività dell'espressione grazianesca innesca un'inesorabile discesa da forme lessicali poetiche e forbite, attraverso un progressivo involgarimento, fino alla distruzione dell'integrità fonetica degli enunciati, al sovvertimento di una qualsiasi coerenza semantica o alla degenerazione nel *nonsense* da filastrocca infantile, nel balbettio preverbale. Parallelamente la lingua toscana, faticosamente impostata nell'esordio, cede presto il posto al dialetto, lingua «materna». A ciò si aggiunge il crollo dell'impalcatura retorica del discorso, vanificata nell'inaudito truismo finale.

Dulcissima popilla del cor mio: poiché ha piaciuto al faretrato arciero far sì ch'io divenga in nodo coniugale al vostr cunsort, sì com avem truttà qui al sig. Tofan e mi, pr vgnir donca alla confusion, avidi da saver ch'ogn volta ch'mi trattarò cun vù, rasunarò cun vù, negotiarò cun vù, manzarò, beberò, caminarò, durmirò, conversarò, sunarò, discurrò, cantarò, chiachiararò, conferirò, nararò, guardarò, mirarò, biassarò, spudarò, scapparò, biabò, diridò, tirirò, stirirò, nicolò, bernabò, diacolò et, insomma delle somm, ogn volta ch'mi sarò cun vù, à n' sri sola.

³³ Per queste ultime se ne veda l'elenco in O. MISCHIATI, *Adriano Banchieri, profilo biografico e bibliografia delle opere*, Bologna, Pàtron, 1972 (rist. con addenda e corrigenda) ai numeri 49-51, 54 cui si aggiunga la commedia *La pazzia senile* (testo affatto differente da quello messo in musica) all'interno del n. 46.

³⁴ T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, G.B. Somasco, 1585, p. 816.

³⁵ Prima ed. nota: Venezia, G. Vincenti, 1613. Più volte ristampata come *La Catlina da Budri*; cito dall'ed. Bologna, erede del Cochi, 1650, pp. 20-23. Uno degli interessi della commedia è nella presenza di intermedi musicali desunti dalle opere dello stesso Banchieri.

Nonostante la popolarità musicologica di queste composizioni, nessuno dei commentatori a me noti ha potuto stabilire in modo meno che generico se e in che modo l'elaborazione musicale delle tramutazioni rifletta o sostenga il particolare procedimento parodistico dei testi. Nel suo trattamento musicale – uso di 4 voci secondo il modello di Rore, mantenimento della parte superiore alla stregua di un *cantus firmus* (o forse potremmo dire di un'“aria”)³⁶ e nuova elaborazione delle voci inferiori – direi che Vecchi abbia voluto giocare sul contrasto stridente tra la scellerataggine del testo e la preservata raffinatezza del dettato musicale. Al contrario nell'elaborazione di Banchieri è possibile discernere con evidenza il tentativo di esprimere musicalmente il rovesciamento semantico alla base della metamorfosi poetica. Cercherò di illustrare il procedimento analizzando alcuni tratti salienti dell'esordio di *Rostiva i corni e le castagne in forno* applicandovi la grammatica del “rovesciamento” della lingua graziana [figg. 8-10]

In primo luogo Banchieri procede a degradare la composizione sulla scala dei generi musicali, trasformando il madrigale in canzonetta mediante la riduzione a tre voci – con distribuzione a due Canti e Basso, tipica dei generi musicali ‘minori’ – e l'esaltazione del carattere strofico, latente nel modello e reso ora evidente dall'inserimento di ritornelli ad imitazione strumentale tra le due quartine del sonetto ridotto ad una sorta di popolarisca ottava. La connotazione dello strumento destinato ad accompagnare l'esecuzione di Graziano, un chitarrino, involuto strumento da artista di piazza, antitetico al nobile liuto e impotente all'esecuzione del contrappunto, nonché il carattere dei ritornelli ad imitazione strumentale – che ricompaiono nella produzione di Banchieri proprio come preludio di ottave ad imitazione popolare³⁷ – concorrono alla volgarizzazione del modello, corrompendo inesorabilmente l'austera purezza del genere a cappella.

Ma la trovata più efficace è il rovesciando della gerarchia dei registri vocali che pone in primo piano, con effetto grottesco, la parte del Basso che ‘impersona’ il personaggio buffonesco del Dottor Graziano. Il significato topografico delle parti della costruzione polifonica è palese a partire dalla terminologia che le designa (Alto, Basso, Soprano). Un'ulteriore connotazione, che richiama la contrapposizione semantica ‘materiale-spirituale’, è sancita dall'associazione, ricorrente nella teoria musicale, delle quattro parti canoniche con i quattro elementi: fuoco (Canto), aria (Alto), acqua (Tenore) e terra (Basso),³⁸ e a questi significati topografici e simbolici si ispira non di rado il lessico dei madrigalismi. Di più, la letteratura comica e carnevalesca attribuisce alla parte del Basso una connotazione spiccatamente corporea, fisiologica (registro basso = ventre) e suggerisce la sua associazione con personaggi di indole comica e buffonesca (tra cui l'asino). Così è anche nelle commedie armoniche di Banchieri, dove, diversamente dal Vecchi, l'associazione tra parte vocale e personaggio si delinea insistentemente e rivela un rapporto sicuro tra la parte del Basso e i personaggi comici dei vecchi. Ciò è evidente ad esempio nei numerosi passi a basso solo di Pantalone contrapposto al duetto dei Tenori che dà voce allo Zanni. Non è escluso che questa associazione registro vocale-personaggio fosse già fissata nei caratteri costitutivi delle maschere. Ce ne offre un indizio Giulio Cesare Croce ne *I parenti godevoli*³⁹ dove un Graziano (l'altro vecchio ridicolo della commedia) ed un Pedrolino intervengono in un festino e lo zanni incita il Dottore a cantare precisando: «Vu farì al bass, e mi farò al tenur». Alla luce di queste precisazioni semantiche lo spostamento di importanza dalla parte del Canto verso quella del Basso rivela una precisa intenzione espressiva.

³⁶ Mi riferisco al genere dei “madrigali ariosi”, cfr. JAMES HAAR, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Firenze Olschki, 1981, pp. 31-46.

³⁷ G. MERIZZI, *La fonte popolare nell'opera di Adriano Banchieri. Indagine sul repertorio poetico-musicale profano*, «Culture musicali», IX, n.s. 1/2, 1990, pp. 17-74 : 54 e sgg.

³⁸ Vedi anche il passo tratto da *L'eccellenza del porco* di Giulio Cesare Croce, più avanti riportato.

³⁹ Prima ed. nota: Bologna, eredi di G. Rossi, 1599.

L'individualità conferita alla voce superiore dal registro acuto e dall'ambito esclusivo, nel modello palestriniano, è annullata dall'adozione di due voci pari che si alternano all'acuto con perfetta equità. È quindi il Basso a risultare evidenziato, ad acquistare "personalità" spostando il baricentro diastematico della composizione verso il grave. All'inizio della composizione – momento cruciale di ogni parodia, dove identificazione del modello e sua negazione si impegnano in un confronto dialettico – l'ingresso delle voci viene esattamente invertito: mentre la composizione del Palestrina si apre col Canto e prosegue con entrate imitative in ordine discendente, nella parodia di Banchieri è il Basso ad iniziare, seguito da Canto II e Canto I. Affidare al Basso l'apertura di una composizione, in un episodio imitativo, è procedimento insolito nel repertorio madrigalistico, eventualmente giustificato dall'interpretazione del testo poetico.⁴⁰ Banchieri accentua ulteriormente tale anomalia ritardando l'entrata della seconda parte in modo che il Basso resti maggiormente scoperto. Le voci superiori vengono infine uniformate al Basso che impone la propria fisionomia melodica priva del lungo e leggiadro melisma a fine verso. In definitiva si assiste ad un rovesciamento gerarchico dei registri vocali, ad una "detronizzazione" della parte "alta", "soprana" in favore della parte "bassa", corrispondente al personaggio buffonesco: è la trasposizione musicale di un rituale carnevalesco.

Ma abbiamo un secondo effetto espressivo. L'uniformità imposta alle due voci superiori ha come conseguenza la riduzione dell'imitazione all'ottava e all'unisono, eliminando la risposta nell'ambito modale alternativo. L'episodio contrappuntistico, incapace di strutturarsi, si risolve così in una mera triplice esposizione sfasata dello stesso tema, chiuso in un ambito rigorosamente plagale. La stessa linea melodica manifesta un chiaro progetto di rovesciamento rispetto al modello. La differenza concerne solamente le ultime tre note ma ciò è sufficiente ad alterare impietosamente il senso modale della melodia palestriniana in un madrigale reso celebre proprio per l'ambiguità del suo ambito modale.⁴¹ Al frammento ascendente originale, si sostituisce un frammento discendente che riporta il tema, destinato alla apertura verso la corda superiore, alla sua oscura origine plagale. È un'efficacissima trasposizione musicale dell'impotenza espressiva della parola grazianesca e della sua tendenza regressiva.

Il sonetto di Ippolito Capilupi ebbe d'altra parte indubbia fortuna, attirandosi svariate attenzioni burlesche. Prima dell'entrata in scena di Banchieri, Giulio Cesare Croce lo aveva citato ad esempio ne *L'eccellenza et trionfo del porco* (Ferrara, 1594) nel contesto di una surreale descrizione della carestia in chiave musicale:

... il poverello fa il Basso et va tanto giù che entra fin sotto terra, cioè nella sepoltura, né canta più, se non in canto sfigurato; a tale che in breve sarà sforzato di fare un perpetuo *tacet*. Et di ciò è causa quel verso dell'Ariosto che dice: *O essecrabil avarizia ingorda*, il quale più non vuole che si canti quel madrigale, *Vestiva i polli e le lasagne intorno*.

Anche il Vecchi, si diventerà a "punzecchiare" il madrigale di Palestrina, nella canzonetta a sei voci *La cara mia Licori*, da *Le veglie di Siena* (1604). La canzonetta contiene la citazione di alcuni versi, con relative intonazioni, tratti da madrigali di vari autori, da ciò la sua designazione a rappresentare l'«umor misto» nella galleria dei «vari umori della musica moderna» che la raccolta illustra programmaticamente. Accanto a *Vestiva i colli* si riconosce un altro celebre madrigale del Palestrina, *Io son ferito, ah! lasso*. Centoni di madrigali non erano certo una novità, si pensi ad esempio ai celebri *Furti* di Girolamo Belli (1584) che pure includono la citazione di *Vestiva i colli* (*Flora, di vaghi fior*); senonché nella canzonetta di Vecchi i testi

⁴⁰ Si veda ad esempio il madrigale *Ahi, tormentosi abissi*, di Orazio Vecchi dal *Secondo libro dei madrigali a 5 de' floridi virtuosi d'Italia*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1585, ristampato più volte.

⁴¹ H.J. MOSER, *Vestiva i colli*, «Archiv für Musikforschung» 4, 1939, pp. 129-156, 376; H. POWERS, *The modality of «Vestiva i colli»*, in: *Studies in Renaissance and Baroque music in honour of Arthur Mendel*, ed. by R.L. Marshall, Kassel, Bärenreiter, 1974, rist.: *La modalità di «Vestiva i colli»*, in: *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 189-206; W. FREIS, *Tonal types and modal categories: «Vestiva i colli» revisited*, «Music Research Forum» 3, 1988, pp. 35-66.

poetici sono corrotti, con una trasposizione sul registro faceto, nel contesto di una saporita parodia del genere pastorale:

La cara mia Licori,
mirandos'a lo specchio il viso adorno,
di più pregiati fiori
e de' più scelti odori
vestiv'il collo e le sue trecce intorno.

Nell'adattarsi alle sei voci, il testo musicale è liberamente rielaborato. Vecchi gioca con l'incipit palestriniano rimodellandolo a piacere e intrecciandolo con un diverso tema. Questa ricontestualizzazione narrativa e musicale ha un effetto alienante e canzonatorio. E l'intento burlesco diviene palese con l'attacco del fatidico motivo dattilico nella parte del Contralto, deliberatamente distorto in un imbarazzante salto di quarta diminuita *do# – fa*, bandito da tutti i manuali di “buone maniere” musicali [fig. 11].

La portata culturale della tramutazione di Banchieri suscita una certa perplessità nell'osservatore moderno. Parodiando *Vestiva i colli* Banchieri non mette in berlina solamente un'aristocratica tradizione culturale attraverso una delle sue espressioni eccellenti. La fortuna del madrigale, che costituisce parte integrante della sua identità, fu infatti caratterizzata da un intenso reimpiego in ambito sacro, a cominciare dall'omonima messa dello stesso Palestrina, pubblicata postuma circa sei mesi prima dell'edizione della *Pazzia senile* (ma si conoscono in tutto almeno 25 messe basate su *Vestiva i colli*),⁴² passando per i travestimenti latini che fecero del madrigale un mottetto. La parodia di Banchieri si colloca all'esatto opposto di queste metamorfosi sacre: invece del testo liturgico, della parola divina o devota, egli pone il testo basso ed osceno, la parola carnevalesca, facilmente etichettabile al tempo come «parola diabolica», anche perché la contraffazione, il mascheramento, sono arte demoniaca per eccellenza, della quale molti predicatori volevano portatori i comici che mettevano in scena personaggi come il Dottor Graziano. Alla parola carnevalesca Banchieri sottopone inoltre una musica in grado di connotare i medesimi contenuti, infondendo alla composizione un carattere buffonesco.

In questa contrapposizione, seppur indirettamente, sembra delinearsi quella parodia del sacro che il monaco bolognese, ufficialmente, si premurò sempre di condannare. Si potrebbe ipotizzare una sorta di franchigia in grado di giustificare la tolleranza delle autorità ecclesiastiche; forse Banchieri, e con lui Vecchi, costituiscono un esempio di sopravvivenza, al di là delle disposizioni controriformistiche, della tradizione medievale di coesistenza tra momento (cronologico e topologico) del sacro e momento del profano, memore delle famose extraliturgiche feste dei folli o del celebre *festum asini* del clero minore.⁴³

D'altra parte una tradizione clericale carnevalesca o giocosa dovette sopravvivere, almeno a Bologna, se due secoli più tardi il dotto e severo Padre Martini poteva divertirsi a scrivere e far circolare duetti buffi con testi di questo tenore:

Alle tue rime ognun si tura il naso
Perché son stronzi che ammorban Parnaso⁴⁴

⁴² Un elenco non esaustivo in ANTONIO DELFINO, *Due appunti in margine a "Vestiva i colli": 1. Il 'caso' di Tomás Luis de Victoria. 2. Per una bibliografia di "Vestiva i colli": le messe-parodia*, in: Ruggero Giovannelli "musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo", *atti del Convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, a cura di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998; pp. 477-486.

⁴³ Vale la pena di ricordare l'importanza centrale che la figura dell'asino ha nella produzione letteraria giovanile di Banchieri, senza dimenticare il *Bando dell'Asino* nel *Convito musicale* del Vecchi.

⁴⁴ *Duetto buffi con basso continuo e con un terzetto nel fine*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. autografo HH.38; copia in HH.39 e nella Biblioteca del Convento di S. Francesco, FN.M.II.5.

lasciandone erede materiale e spirituale il proprio allievo prediletto, il serafico padre Mattei, che tra un precetto teorico e l'altro assimilò e perpetuò la tradizione, cavandone sberleffi per i suoi allievi:

Ai ho un scular da Lucca
ch'es chiama Lucca Gava
l'è un chi pias la zucca
ma an vol ch'insun al sava,
zucca, zucca Lucca Gava.⁴⁵

⁴⁵ Bologna, Civico museo bibliografico musicale di Bologna, ms. aut. NN.263, *Canone a 4*, n. 59, c. 9v.

Immagini

The image displays a musical score for the piece "Non mi toccare" by Ottavio Vecchi. The score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts for Canto, Alto, Sesto, Quinto, Tenore, and Basso, along with a piano accompaniment. The lyrics are: "La so - rel - la di Pe -", "V'è la lac - ma de Za - non", and "E la To - gna de Pi - ron". The second system continues the vocal parts and piano accompaniment with lyrics: "drazz", "La Ta - dea de Man - ga - nel", "E l'A - gne - sa dal Si - vel.", and "E la Men - ghe de But - tazz". The music is written in common time (C) and features a variety of note values and rests.

Fig. 1 O. VECCHI, *Convito musicale: Non mi toccare* (enumerazione)

CANTO 27

D Alpuo. Voio mò far nozze ij
 far nozze Voio mò far nozze Sagnur
 si Sagnur no Sagnur si Sagnur no Ma i me paret de mi? Fè cont du compa-
 gnet Paret de stret de stret Mefir à vel dirò O' Gandai e'l Padella.
 Zan Piatel e Gradella. Zan Bucal e Bertol. Burati e Zanuol Relichin e Si-
 mù O' Zampetta con Zanù. E Frignocola e Zambù Il Fritada e Pedrolin Con
 dodes fradelin Eh si ch si caro Patrù O mefir o mefir L'è ilò v'l Dut-

Fig. 2a O. VECCHI, *Amfiparnaso*: atto III, scena I (parte del Canto, p. 27)

Canto
 OI Gan - dai e'l Pa - del - la, Zan Pia - tel e Gra - del - la, Zan Bu - cal e Ber - tol, Bu - ra - ti e Za - nuol, Re - li -

Alto
 OI Gan - dai e'l Pa - del - la, Zan Pia - tel e Gra - del - la, Zan Bu - cal e Ber - tol, Bu - ra - ti e Za - nuol, Re - li -

Quinto
 OI Gan - dai e'l Pa - del - la, Zan Pia - tel e Gra - del - la, Zan Bu - cal e Ber - tol, Bu - ra - ti e Za - nuol, Re - li -

Tenore
 OI Gan - dai e'l Pa - del - la, Zan Pia - tel e Gra - del - la, Zan Bu - cal e Ber - tol, Bu - ra - ti e Za - nuol, Re - li -

Basso
 OI Gan - dai e'l Pa - del - la, Zan Pia - tel e Gra - del - la, Zan Bu - cal e Ber - tol, Bu - ra - ti e Za - nuol, Re - li -

5
 chin e Si - mù, OI Zam - pet - ta con Za - nù, e Fri - gno - co-la e Zam - bù, il Fri - ta - da e Pe - dro - lin, con do - des fre - de - lin

chin e Si - mù, OI Zam - pet - ta con Za - nù, e Fri - gno - co-la e Zam - bù, il Fri - ta - da e Pe - dro - lin, con do - des fre - de - lin

chin e Si - mù, OI Zam - pet - ta con Za - nù, e Fri - gno - co-la e Zam - bù, il Fri - ta - da e Pe - dro - lin, con do - des fre - de - lin

chin e Si - mù, OI Zam - pet - ta con Za - nù, e Fri - gno - co-la e Zam - bù, il Fri - ta - da e Pe - dro - lin, con do - des fre - de - lin

chin e Si - mù, OI Zam - pet - ta con Za - nù, e Fri - gno - co-la e Zam - bù, il Fri - ta - da e Pe - dro - lin, con do - des fre - de - lin

Fig. 2b O. VECCHI, *Amfiparnaso*: atto III, scena 1 (enumerazione)

TENORE 27

The image shows a page of a musical score for a Tenor. It features ten staves of music with lyrics in Italian. The score begins with a large, ornate initial 'D' on the first staff. The lyrics are: 'Aipuo ch'hò stabilio sto parenta na na na na na na na nao, E parte della diote sul banco de i Grif fon deposta na na nao, Voio mo far nozze, voio mo far nozze, A fon chi lò, ij, che deziu messir? Ei me parent de mi? Fe cont do compagnet parent de sfret de sfret, Messir a vel dirò, Zan brazuo- la e Palletta, Francatripp, Cazamoletta, Ol Gandai, el Padella, Zan Piattell', e Gradella, Zan Buchal, e Bertoll, Buratti, e Zanol, Relichin, e Simù, Ol Zanpetta con Zanu, E Fregnochola, e Marti, Con quatordes fratelli, Zan Fichett' e Frittada, Ol Zambu dalla vallada, Ol Priur de val Bren-

Fig. 3a A. BANCHIERI, *Studio dilettevole*: parte II, ragionamento 2 (parte del Canto/Tenore, p. 21)

[Pedrolin]

T
Mes-sir a vel di - rò: Zan Bra-suo-la ePal - let - ta, Fran-ca-tripp, Ca - za - mo - let - ta, Ol Gan-dai el Pa -

T II
Mes - sir a vel di - rò: Zan Bra-suo-la ePal - let - ta, Fran-ca-tripp, Ca - za - mo - let - ta, Ol Gan-dai el Pa -

B
Zan Bra-suo-la ePal - let - ta, Fran-ca-tripp, Ca - za - mo - let - ta, Ol Gan-dai el Pa -

6
del - la, Zan Piat-tel e Gra - del - la, Zan Bu-cal e Ber - tol, Bu - rat - ti e Za - nol, Re - li - chin e Si -

8
del - la, Zan Piat-tel e Gra - del - la, Zan Bu-cal e Ber - tol, Bu - rat - ti e Za - nol, Re - li - chin e Si -

10
mù, Ol Zan-pet - ta con Za - nù E Fre-gno - co - la eMar - ti, Con qua-tor-des fra - tel - li, Zan Fi - chet, e Frit -

8
mù, Ol Zan-pet - ta con Za - nù E Fre-gno - co - la eMar - ti, Con qua-tor-des fra - tel - li, Zan Fi - chet, e Frit -

14
ta - da, Ol Zan-bù dal - la Val - la - da, Ol Pri - ur de val Bren - ba - na, E ifac - hi del - la Do - ga - na.

8
ta - da, Ol Zan-bù dal - la Val - la - da, Ol Pri - ur de val Bren - ba - na, E ifac - hi del - la Do - ga - na. [Pantolon]

ta - da, Ol Zan-bù dal - la Val - la - da, Ol Pri - ur de val Bren - ba - na, E ifac - hi del - la Do - ga - na. Mo - ia m - ia mo - ia,

Fig. 3b A. BANCHIERI, *Studio dilettevole*: parte II, ragionamento 2 (enumerazione)

Coza volif crompar Mi voi che vü zpédi vn mezo zcud'no pi Tazi ztè a zcol-

tar Vna Vacha e ù videll Tât'ozei ch'imp'ù maztel Vinticinque galline Trèra-

quatro polezine Do māzett'e ù caztró Cò dezdoto cappon Otto piatti de tortei

Tre pignatt de zbrofàdei Vn parol de macharu Quatro tort'ò vint'al più Figa-

detti e brazuole Cò lazagne e rafiole E nel fin la codognada Con vn piatto

piatti d'aiada Si fe voli l'honor Trin tin tin tin tin tin tin trī tin tin ti ri

Fig. 4 A. BANCHIERI, *Metamorfosi musicale*: divisione II, discorso 2 (parte del Canto/Tenore, p. 19)

T
8
Se l'in - vi - do son un can. Se l'in -

T II
8
Se l'in - vi - do son un can. Se l'in -

B
Sier Zor - zet - to de Mu - ran. Zi - zo let - to da Ma - zor - bo.

vi - do de - ven - ti or - bo. Quest' nol voi su la mia li - sta.

vi - do de - ven - ti or - bo. Quest' nol voi su la mia li - sta.

Mio com - pa - re sier Bat - ti - sta. Mi - stro

Da che fa sto ba - da - na - i. Sì che'l

Da che fa sto ba - da - na - i. Sì che'l

Bor - tol dai oc - chia - i. Co - co - lin da le bra - ghes - se.

tra - ga de le ves - se. Che Io ve - gni quand' ol chia - mi.

tra - ga de le ves - se. Che lo ve - gni quand' ol chia - mi.

Mi - stro To - fa - no Bel - tra - mi.

Fig. 5 A. BANCHIERI, *Pazzia senile* (1599): parte II, ragionamento 1 (enumerazione)

E TANTO TEMPO HORMAI

Tramutato, sopra vn' 181.

AMANTE AFFAMATO,

Et vna

CUCINIERA.

Di Giuglio Cesare Croce.



In Bologna, presso l' Erede del Cochi, al
Pozzo rosso, Cò licenza de superiori

Fig. 6

Canto
8 An - - - co - no no no no no nor che col par - ti - re

Tenore
8 An - co - no no no no no nor che col par - ti - re che

Basso
An - co - no no no no no nor che

6
8 che col par - ti - re me se - ne ne ne sen - to sga - gio - li - - - re

col par - ti - - - re me se - ne ne ne sen - to sga - - - - gio - li - ni ni - re

col par - ti - - - re me se - ne ne ne sen - to sga - gio - li - - - re

Fig. 7 A. GABRIELI, *Primo libro delle iustiniane a tre voci: Ancor che col partire* (inizio)

Canto
 Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gn' in - tor - no, in - tor - no

Alto
 Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no, in - tor - no

Tenore
 Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no, in -

Quinto
 Ve - sti - va i

Basso
 Ve - sti - va i

no La Pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no - ri, o - te li col - go et ec -

La Pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no - ri, o - no,

tor - no La Pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no - dor - no,

col - li e le cam - pa - gne in - tor - no, in - tor - no La Pri - ma - ve - ra et

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no La Pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no, et ec - co io

Fig. 8 G.P. PALESTRINA, *Vestiva i colli e le campagne intorno* (inizio)

Canto
Trinc tin tin tin ti ri tronc, Tin tin tin tin ti ri tron[c]

Canto II
Trinc tin tin tin ti ri tronc, Tin tin tin tin ti ri tronc

Basso
Trinc tin tin tin ti ri tronc, Tin tin tin tin ti ri tronc Ro - sti-va i cor - ni e

8
Ro - sti-va i cor - ni e le ca-sta-gne in for - no

Ro - sti-va i cor - ni e le ca-sta-gne in for - no Il pri - mo a -

le ca-sta-gne in for - no

Fig. 9 A. BANCHIERI, *Pazzia senile* (1599): parte III, ragionamento 1 (*Rostiva i corni*)



TERZA PARTE.

Ragionamento primo. Gratiano solo.



Madrigale antico
Vestua i colli e le campagne intorno
La primavera di nouelli amori
E spirauan foaue arabi odori.
Cinti d'erbe, e di frondi il crin adorno.
Quando Licori al apparir del giorno
Cogliendo di sua man purpurei fiori
Mi disse in guiderdon di tanti ardori
A te gli colgo & ecco io te n'adorno.

Trasmutatione di Gratiano.
Rostua i corni, e le castagne in forno
Il prim'hauea de i nouelli humori
Sospirauan le rane arbori e mori
Cinti d'erbe e di trombe in fin al corno.
Quando mi corro al apparir d'un storno
Cogliendol con le man tra puri fiori
Mi disse vn fier guidon per tanti ardori
A te mi volgo, e leccami d'intorno.

BASSO

Rinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin ti ri

tronc Rostua i cornie le castagne in forno

Fig. 10 A. BANCHIERI, *Pazzia senile* (1599): parte III, ragionamento 1 (parte del Basso, p. 24)

