

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO PIO RAJNA SEZ. I/13

LA LETTERATURA DI VILLA E DI VILLEGGIATURA

*Atti del Convegno di Parma
29 settembre - 1° ottobre 2003*



SALERNO EDITRICE
ROMA

INDICE

CONVEGNO SU «LA LETTERATURA DI VILLA E DI VILLEGGIATURA»	7
PROGRAMMA DEL CONVEGNO	9
RELAZIONI	
ROBERTO BIGAZZI, <i>Un fragile paradiso. La villa nella tradizione europea</i>	15
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>La villa come luogo narrativo</i>	33
FRANCESCO SBERLATI, <i>Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento</i>	65
ADRIANA MAURIELLO, <i>Villa e giardino nella tradizione novellistica italiana</i>	115
GIANNI VENTURI, <i>Costruzione del paradiso: giardini e "delizie" da Boiardo a Tasso</i>	143
ANTONIO CORSARO, <i>'Laus villae'. Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il Concilio</i>	169
BRUNO BASILE, <i>Villa e giardino nella trattatistica rinascimentale</i>	205
LUIGI ZANGHERI, <i>Arte dei giardini ('Opus topiarium')</i>	233
GINO BENZONI, <i>Letteratura di agronomia e di economia della villa: dalla «santa masserizia» alla «santa agricoltura»</i>	241
QUINTO MARINI, <i>Villa e villeggiatura nel teatro. Arcadie e anti-Arcadie tra letteratura e scena sino al grande "teatro di villeggiatura" di Carlo Goldoni</i>	257
PIERMARIO VESCOVO, <i>Villa e giardino come scena teatrale</i>	291
RANIERI VARESE, <i>Fonti letterarie e iconografia della villa</i>	307
PAOLA BESUTTI, <i>Musica in villa fra Rinascimento ed Età moderna</i>	319

PAOLA BESUTTI

MUSICA IN VILLA FRA RINASCIMENTO ED ETÀ MODERNA

In ricordo di Oscar Mischiati, insigne studioso e amico, recentemente scomparso.

La presenza di musica nelle villeggiature di ogni tempo può dirsi assiomatica. Come alla villeggiatura è da sempre stata associata la ricerca dell'ideale perfetta armonia del vivere, rappresentata dalla restaurazione del corpo e dell'anima, e in concreto dal più intimo rapporto con la natura e dalla pratica di dilettevoli e nel contempo edificanti attività, così alla musica è storicamente e topicamente riconosciuta proprio l'ambivalente capacità di *delectare* e *docere*. Musica e villeggiatura, in rapporto quasi mimetico, si attraggono quindi reciprocamente, ma di epoca in epoca mutevole è la proporzione fra diletto e formazione.

Cercare di capire il senso attribuito alla musica nel contesto dei soggiorni extra-urbani, significa anche tentare di far luce, oltre le pur significanti condizioni fattuali in cui l'esperienza musicale si inverte, sulla specificità attribuita nel tempo alla villeggiatura dalle diverse culture, almeno in relazione a determinate classi sociali. Se in astratto popolo e nobiltà sembrerebbero infatti essere accomunati dall'esigenza di alleviare il peso delle umane fatiche mediante l'*otium* quotidiano o occasionale, in realtà solo particolari condizioni materiali consentono di trascorrere una parte della propria esistenza lontano dai consueti travagli in un luogo fisicamente diverso da quello abituale. I più elevati strati sociali ai quali è concesso di «ristaurarsi e respirar alquanto»,¹ sono gli stessi che, mediante la committenza e la sovvenzione di attività e supporti

1. S. GUAZZO, *La civile conversazione*, Venezia, Enea De Alaris, 1574, ed. moderna a cura di A. QUONDAM, Modena, Panini, 1994, p. 173; l'espressione è citata in S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 225.

della memoria, hanno tramandato ai posteri la piú abbondante messe di testimonianze musicali. Almeno sino all'affacciarsi della borghesia sulla scena della storia, lo studio dei rapporti fra musica e villeggiatura è condizionato da tale situazione e dunque prevalentemente limitato ai ranghi nobiliari e aristocratici, a condizionare una visione storica che non può ambire alla definizione compiuta della mentalità collettiva formatasi rispetto al tema trattato.

Nella consapevolezza della parzialità e individualità dell'itinerario tracciato, la qui proposta eterogenea silloge di *exempla*, concentrata tra Rinascimento² e prima età moderna, concepita quest'ultima secondo la consueta partizione della storiografia musicale,³ enuclea testimonianze in cui l'evento sonoro – inteso in senso costruttivo, linguistico, della creazione del repertorio e della produzione, dei soggetti, dei mezzi e delle scelte performative, ma anche delle funzioni, dei significati e della dimensione percettiva – pare interagire precipuamente con il trascorrere una parte dell'esistenza in villa. L'intento è quello di rintracciare, al di là del mutevole contesto in cui l'esercizio musicale si concretizza, quelle specificità che ne motivano il senso e la presenza e, dove possibile, di discernere contatti e divergenze fra « realtà fittizia della narrazione e realtà effettuale ».⁴

I. FAR MUSICA IN VILLA FRA PRASSI E PRECETTO

Lettura e musica, tra le componenti essenziali del percorso formativo del nobile in età umanistica, occupano una posizione

2. Definizione storica qui impiegata secondo l'ampiamente condivisa accezione anglosassone che la situa orientativamente tra il 1430 e il 1630; P. BURKE, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 179, significativamente conclude la sintesi cronologica del volume con la data del 1627, corrispondente alla *Dafne* di Heinrich Schütz su libretto in tedesco di Martin Opitz, alla quale egli associa la nascita della moderna opera internazionale e la fine del movimento rinascimentale.

3. Nella partizione storiografica musicale la prima età moderna si estende tra l'inizio del Seicento e la prima metà del Settecento.

4. Intento simile è perseguito in relazione all'*iter* formativo nobile in LORENZETTI, op. cit., p. 190.

centrale anche, talvolta soprattutto, nel tempo della villeggiatura. Il colloquio fra arti, ricercato ed esibito, quale prova di dignità e vivacità intellettuale, è testimoniato non solo dalla precettistica, ma anche dalla documentazione di provenienza quotidiana. Il 13 settembre del 1514 così, per esempio, scriveva il giovane principe Federico II Gonzaga (1500-1540; I duca di Mantova dal 1530) dalla residenza di Gonzaga, una delle tante dimore extra urbane della casata, al musico di corte Marchetto Cara, rimasto a Mantova:

Messer Marco. Essendo stato questa matina qua in Gonzaga sul mercato, ho ritrovato alcune belle cose novamente composte ma non anchor finite dal stampatore e per la novità lor non ho potuto partir di lassarle finir de stampare. Credo ben che sono molti anni che non vedeste per cosa nova simil compositione e perché altro che io non ha di queste copia alcuna, mi fareti grandissimo piacer ad tenerle presso voi né lassarle veder ad alcuno, ché voglio se ne faciano honore. In questo mezo vi prego vogliati affaticar l'ingegno vostro et ponervi tutta l'arte per far qualche bel canto sopra, ma perché sommamente desidero che faciate il canto di bizaria in excellentia et che non siati distratto da altri pensieri et fastidij, mi fareti gran gratia ad venir qui ad star con me in piacer che ve ni invito et vi facio di quarta et perché vi aspetto ad ogni modo, ché al altro mercato che ci sarà qua il stampator mi porterà il fine et la parte che ni resta. Alli comodi vostri me offero sempre.⁵

Al che rispondeva il cantore e compositore il 15 settembre seguente:

Ben si può gloriar la Signoria Vostra, Illustrissimo et excellentissimo signor et patron mio, de tali et tante opere novamente composte che pervenute siano in le sancte mani vostre che veramente pareno antique et al tempo de docti Danti et delectevolj Franceschi parturite et elimiate,

5. Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi I-MAa), Archivio Gonzaga (d'ora in poi A.G.), busta 2920, cc. 77r-v, Gonzaga, 13 settembre 1514, Federico Gonzaga a Marchetto Cara in Mantova; ivi, Autografi, busta 6, Mantova, 15 settembre 1514, Marchetto Cara a Federico Gonzaga in Gonzaga; i documenti sono editi in W.F. PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, UMI, 1974, pp. 293-94.

ma molto piú me posso gloriar io de la humanità de Vostra Signoria Illustrissima habia electo me debile honoratore a tante opere, dil che infinite gracie; et perché Vostra Signoria Illustrissima me fa intender la carestia quale è de tali compositure, haverò molto bene cura a questo che non vadino in loco del mondo et già ho parlato al Rizolo quale me habia a fare una chiave che non sia debile, anzi forte e difficile, sotto la quale inviolate le voglio conservare fin tanto che me ritrovi in termine de potere servir a Vostra Signoria, perché veramente adesso mi trovo cum la febre di sorte che non mi lassa pensar a cose né Vostra Signoria che per la propria desaventura mia che tanto volentierj sarej venuto fori cum el cinque vale in mano quanto cosa del mondo, sapendo ben io che le cose composte in su la val de la marzetta sono molto piú aierose de quelle composte in camera. In questo mezo el stampatore venirà fornita l'opera et io per la Dio gratia guarirò, ove vi voglio far su un duo a cinque a botte e risposte che mai fu fatto simil cosa in laude e gloria de Vostra Signoria Illustrissima, ala quale de continuo me ricommando [...].

Il principe Federico, ritirato in villa per un soggiorno autunnale – consuetudine che sin dal Cinquecento è documentabile accanto a quella dei soggiorni estivi dei mesi di luglio e agosto –, visita il celebre mercato del luogo (tuttora il paese di Gonzaga ospita una rinomata fiera) e vi trova, stampata parzialmente, quella che egli giudica una primizia letteraria, prelibata per un lettore nutrito di studi umanistici e di gusto per le cose antiche; egli chiede quindi al proprio compositore di corte di serbarne gelosamente il segreto, abbandonare le distrazioni della città e di raggiungerlo in villa per poter comporre indisturbato un «bel canto [...] di bizaria in excellentia» sopra quei versi. La risposta del compositore, benché non consenta l'identificazione dei testi poetici stessi, fornisce tratti illuminanti sul loro carattere: opere nuove, ma di dignità tale da farle apparire antiche e composte al tempo del dotto Dante e del «dilettevole» Petrarca.

Nell'episodio narrato dallo scambio epistolare, il principe Federico, educato dalla madre Isabella d'Este Gonzaga secondo i piú moderni precetti umanistici, manifesta con giovanile sicurezza il proprio gusto letterario, forgiato dalle letture dei classici e

dalla quotidiana frequentazione con i sommi poeti Dante e Petrarca, ma esibisce anche quell'attitudine alla rivitalizzazione delle arti, raggiungibile mediante il colloquio fra diverse espressioni artistiche che la committenza può generare. Benché condizioni simili potessero quotidianamente verificarsi, il soggiorno presso una residenza extra-urbana non è neutra cornice, riverberandosi essa sul quadro almeno a due livelli: di mentalità manifestata e di realtà musicale fattuale.

Nella dimensione della coscienza, il soggiorno altrove moltiplica le occasioni di incontro con soggetti e oggetti diversi dai soliti, e alimenta inoltre la precipua disposizione dell'animo all'*otium*. Seppure infatti la lettura e «la musica sono potenzialmente onnipresenti nella giornata della nobiltà»,⁶ la villeggiatura, proprio per quel peculiare carattere di momentaneo distacco dalle cure abituali, è tra i luoghi prediletti per il loro esercizio.

Nello scambio epistolare poc'anzi citato, il principe Federico II appare coinvolto nella ricerca di testi dalle fogge evocanti l'antico e nella committenza musicale; parimenti, la sua celebre madre Isabella d'Este Gonzaga, d'estate dimorante volentieri presso la residenza estiva di Porto, si dedicava quotidianamente al canto e all'esecuzione con vari strumenti musicali.

Tale inclinazione per la pratica musicale svolta personalmente durante i periodi di ritiro estivo in villa, è esemplarmente documentata, qualche anno più tardi, dalla condotta di vita di Guglielmo Gonzaga, il duca-compositore figlio di quel Federico II estensore della citata lettera. La dedizione alla musica di Guglielmo, appellato appunto «il signore della musica»,⁷ è ben nota. Forma-

6. LORENZETTI, op. cit., p. 198.

7. Cfr. C. GALLICO, *Guglielmo Gonzaga signore della musica*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*. Atti del Convegno di Mantova, 6-8 ottobre 1974, Milano, Mondadori, 1977, pp. 277-83; sull'uso di tale definizione si veda anche P. BESUTTI, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galleria: le raccolte*. Catalogo della Mostra (Mantova, Palazzo Te, 1° settembre-8 dicembre 2002), a cura di R. MORSELLI, Milano, Skira, 2002, pp. 407-42, a p. 419.

tosì sotto la guida del cardinale zio Ercole, ebbe quale guida musicale il celebre Jachet de Mantua. Divenuto terzo duca di Mantova, fu inesausto ed esigente committente di musica sacra per la propria chiesa di corte, ma fu anche compositore di polifonie sacre e profane. Dai carteggi sinora reperiti sembra di poter ipotizzare che Guglielmo si dedicasse alla rifinitura e alla preparazione per la stampa (rigorosamente adespota)⁸ delle proprie composizioni durante i soggiorni estivi presso la sua prediletta e raccolta villa di Goito.⁹ Mentre il suo libro di madrigali uscì nel luglio 1583, i mottetti furono infatti stampati nell'autunno dello stesso anno. Operoso fu anche il mese d'agosto del 1586, durante il quale egli si fece inviare da Giuseppe Vicentini, copista musicale attivo in Santa Barbara, fogli di carta rigata per musica, alcuni dei quali servivano «per poter dar principio al ultima copia per mandar alla stampa» i propri *Magnificat*.¹⁰

Tali vicende, analogamente riferibili a quelle di altre coeve casate italiane, testimoniano con continuità, da madre a nipote, la consuetudine della dedizione personale alle arti liberali anche durante i soggiorni in residenze non abituali. Nello specifico, la destinazione di una parte dell'*otium* alla pratica musicale, esecutiva o compositiva, poteva trovare giustificazioni plurime nella variamente perpetuata trattatistica, relativa all'*iter* formativo nobiliare e al galateo cortigiano. Legittimata come semplice fonte di lecito piacere, così come asserito dalla tradizione aristotelica, oppure consigliata per il suo mimetico rapporto con l'armonia *mundana* e, di riflesso, con la natura, come teorizzato dal pensiero pita-

8. Sulla diffusione delle stampe musicali adespote cfr. LORENZETTI, op. cit., pp. 194-96.

9. I madrigali di Guglielmo uscirono nel luglio 1583, mentre i mottetti nell'autunno dello stesso anno; per il catalogo delle composizioni musicali di Guglielmo Gonzaga cfr. GALLICO, op. cit.; aggiornamenti bibliografici su Guglielmo e la musica sono compendiate in BESUTTI, *La galleria musicale*, cit.

10. I-MAa, A.G., busta 2634, 14 agosto 1586; la lettera è parzialmente edita in R. SHERR, *The publications of Guglielmo Gonzaga*, in «Journal of the American Musicological Society», xxxi 1978, pp. 118-25, a p. 124.

gorico-platonico,¹¹ la pratica musicale nobilitava l'*otium* sia quotidiano sia villereccio. L'ambientazione extra-urbana accentua tali componenti per la maggior quantità di tempo, liberato dai consueti cerimoniali e dalle quotidiane incombenze, e per il più intimo rapporto con la natura.

Biunivocamente, se la musica qualifica il tempo della villeggiatura, quest'ultima, con i suoi salutari effetti sul corpo e sullo spirito, favorisce il rapporto con la disciplina musicale per coloro che, per diletto, come Guglielmo Gonzaga, o per professione, come Marchetto Cara, intendono dedicarsi con finalità anche produttive, tese cioè al raggiungimento di un risultato ben definito.

2. I SALUTARI EFFETTI DELLA VILLEGGIATURA

Per entrambi, nobili assorti nella pratica musicale personale e musicisti professionisti impegnati a soddisfare i desideri dei committenti, la villeggiatura ha benefici effetti sulla creatività. Marchetto Cara, nella risposta poc'anzi citata, scriveva di saper bene come «le cose composte in su la val de la marzetta sono molto più aierose de quelle composte in camera», un'espressione nella quale si coglie un tocco di malcelata ironia, tipica del suo spirito faceto, ma anche sintomatica della condizione imposta da un soggiorno lontano dalla città a un compositore costretto a lavorare sotto gli occhi vigili del committente.

Il tema dei giovamenti apportati all'operosità musicale dal clima, ma soprattutto dal ritrovato momentaneo equilibrio fra uomo e natura, si consolidò nel secondo Cinquecento, complice l'in-

11. Sulla compresenza, talvolta conflittuale, di questi due modelli formativi nella pedagogia nobiliare dell'Italia quattro-cinquescentesca, si veda LORENZETTI, op. cit., pp. 50-51, che rinvia ad ARISTOTELE, *Politica*, VIII 3-5, ed. moderna a cura di R. LAURENTI, Roma-Bari, Laterza, 1983, e ad altri approfondimenti bibliografici, in partic. F.A. GALLO, *Lottavo libro della 'Politica' di Aristotele: il testo e le traduzioni. Indagine preliminare sulle fonti (XIII-XV secolo)*, in *Medioevo umanistico e umanesimo medievale*. Testi della X settimana residenziale di studi medievali (Palermo-Carini, 22-26 ottobre 1990), Palermo, Officina di studi medievali, 1993, pp. 118-26.

sorgente esigenza di razionalizzazione scientifica dei comportamenti e temperamenti umani: in tale prospettiva è possibile leggere, tra le tante, una testimonianza come la seguente.

Nel 1571, Costanzo Antegnati (Brescia 1549-ivi 1624), reduce da un soggiorno autunnale sulle rive del fiume Oglio presso la villa del cavaliere Carlo Durandi, dedicava a quest'ultimo il proprio *Primo libro de madrigali a quattro voci con un dialogo a otto* (Venezia, Figliuoli di Antonio Gardano, 1571). La pagina di offerta diviene per noi una sorta di esemplare descrizione dei benefici indotti dalla bellezza dei siti e dalla dolcezza del clima:

Al Magnanimo et Illustre signore,
il signor Cavaglier Carlo Durandi
Sig. mio osser:

Se non fusse, che l'illustre & generoso sangue alle nobilissime virtù, & alle laudevole, & belle creanze aspira; osarei dire (Magnanimo Signore) che l'aria ben temperata della Villa di V. S. Illustre, ornasse lei, di quelle rare qualità che nell'honorata persona sua tanto rilucono. Ne perciò resto di credere che nell'animo non gli desti almeno quelli vivaci spirti, che d'honore, & virtù sempre ardentissimi si dimostrano: Perche dommi a credere, che come suoi lieti Campi, è vicini Colli, le verdi Rive, le belle Piagge suol far sempre amene, & copiose d'ogni varietà di frutti; non altrimenti operi in lei quel più di accrescimento, che da la nobiltà di sangue, & dall'uso della magnanima, & Illustre casa sua pare di aspettarsi. Chi non direbbe che quelle limpide acque, che dal tranquillo Ollio riescono; & che diversi rivoli se spargono; non fussero d'Apollo, & dalle noue Muse consecrate? & che quell'aria, del loro divino spirto ripiena, in lei come disposta, & ben purgata materia applicandosi; operi quel mirabil effetto, che apò gli altri signori la fà ammirata? Ne ciò dico senza ragione: perche mentre invitato fui là da lei questo Autunno; fuor di tutta mia opinione ebbemi tanto quell'aria à ricreare; che poi l'esser mio (come che malinconoso) n'abbia sentito non puoco di giouamento; & abbiemi in puochi giorni fato quello che per luongo spatio di tempo non mi sarei creduto fare. Che ciò vero sia vedane V. S. Ill: [sic] l'espreso segno delle nuoue compositioni, à cui hora sotto l'ombra dell'honorato nome suo è piaciuto riposarsi si acio [sic] come che per lei habbiano hauuto l'essere, sue le riconosca [...]. Ne si meravigli che queste noue parole non habbino in se del lieto, come le vaghe prospettive de suoi

ridenti Pratelli mostrano a riguardanti: perché in esse (come che à memoria mi ritornino i dolci spassi de trapassati tempi) à modo di raccordeuole vecchio mi consolo. Piaciale adunque d'udire la voce, & lo spirito, che alla nuoua Canzone, & Madrigali di dare mi son ingegnato. Parimenti attenda al viuo affetto, che l'armonia del suegliato, & virtuoso M. Lelio rende alla risposta della lamenteuole Canzone: che insieme verrà à gustare quei primi frutti, che da nuoue Piante, nella Villa sua, & in poco di tempo son divenuti. Frà tanto aspettandone frutti maggiori, tengane nel numero de suoi fedelissimi servitori [...].

L'interessante dedicatoria di Costanzo Antegnati pone l'accento sui salutari effetti della villeggiatura su un temperamento «malinconoso», e nel rileggere queste righe, qui riferite al comporre musicale, non possiamo non ricordare, andando avanti di qualche anno, la tormentosa ricerca di Torquato Tasso di «ischifar la maninconia»,¹² ossia il continuo tentativo di contrastare quel temperamento saturnino che gli rodeva l'anima. La dedicatoria di Antegnati accenna anche alle soluzioni originali delle proprie scelte compositive; tuttavia, a parte il soggetto poetico del madrigale che inizia con i versi «Sacri colli e beati, / ben nate rive e ben felici piante», inneggianti all'amenità dei luoghi e del clima, null'altro resta nella raccolta musicale stampata a contraddistinguere la sua originaria ambientazione in villa. Di lì a pochi anni vi saranno invece compositori che, definendo le proprie opere «composizioni da villa», testimonieranno l'avvenuta piena legittimazione del *topos* della villeggiatura.

3. MUSICHE E PASSATEMPI DA VILLA

Il profondo mutamento politico e di coscienze che, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, produsse in Italia il graduale

12. S. TOUSSAINT, *Il Tasso neoplatonico e l'arsenale' dei poeti. Appunti tassiani sulla fortuna di Marsilio Ficino*, in *I Conti Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca. Letteratura, musica, poesia, filosofia tra Umanesimo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi di Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998, a cura di P. GARGIULO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, in «Cahiers Accademia», 2000, pp. 57-71.

trascolorare della prospettiva cortese in quella civile, ebbe, tra gli innumerevoli effetti, quello di una sorta di tecnicizzazione delle funzioni sociali e della destinazione del tempo. Come negli assetti politici nazionali e internazionali divenne infatti necessario scegliere l'asse delle alleanze, così, nel contesto delle corti, le figure dell'aristocratico e del cortigiano, dapprima idealmente sospese in una, almeno apparente, indefinitezza di ruoli fra intelletto, gioco e operosità specifica, andarono connotando le proprie mansioni tecniche, politiche e culturali nel complesso meccanismo della conduzione della corte, che venne quindi ad assumere sempre più i caratteri di istituzione guida dello stato. In tale orizzonte, definito moderno, anche la destinazione del tempo andò gradualmente mutando.

Accanto infatti al modo tipico dell'alta nobiltà regnante di concepire il tempo, compreso quello della villeggiatura, secondo canoni solo sfumatamente differenziati fra quotidianità ed extraordinarietà, cominciò a porsi in evidenza un'altra mentalità propria della sempre più larga fascia di nobili, aristocratici e prelati gravati di notevoli incombenze e responsabilità nel governo delle corti e delle città. Per questo nuovo segmento sociale, non ancora borghese, più netta era la differenziazione fra *negotium* e *otium*, e più impellente era la necessità di evasione dai luoghi soliti e di connotazione del tempo altro con occupazioni anche qualitativamente diverse.

Sebbene ciò non abbia indotto nell'immediato l'idea del completo disimpegno del tempo destinato allo svago, per il quale ancora a lungo si continuò (e in taluni casi ancora si continua) a vagheggiare una sorta di ideale equilibrio fra puro trastullo e qualificato passatempo, l'occupazione del tempo in villa cominciò ad assumere, anche dal punto di vista dei diversivi musicali, peculiari screziature. In un'economia di vita scandita, seppur non secondo gli aberranti ritmi attuali, dal lavoro che qualifica e legittima, e dal riposo che restaura forze ed energie intellettuali, diveniva meno cogente infatti la necessità di giustificare eticamente lo svago, e dunque più ampio poteva essere lo spazio destinato ai gene-

ri musicali meno impegnativi dal punto di vista sia dell'elaborazione linguistica, sia dei soggetti poetici prescelti, sia degli organici. Tale nodale punto di svolta può essere icasticamente rappresentato dall'ampia produzione, musicale e letteraria, di Adriano Banchieri.

Banchieri (Bologna 1568-ivi 1634), come già Orazio Vecchi (Modena 1550-ivi 1605), il secondo antecedente di circa una generazione, cercò di trasfondere nella propria produzione profana il gusto per la bizzarria, per la facezia, per i testi poetici di sapore popolareggiante, per la fusione del madrigale di matrice aulica con forme musicali meno nobili, come le canzonette, le villotte, le giustiniane, le arie. Soprattutto, egli perseguì esplicitamente il fine del «dilettare col ridicolo», ricercando intersezioni «dello stil serio col familiare, il grave col faceto e il danzevole»,¹³ e attuando in concreto l'incontro fra la pratica musicale polifonica e la commedia dell'arte. Tutto ciò è conoscenza condivisa dagli studiosi, tuttavia, riletta dalla particolare prospettiva della nuova coscienza esistenziale e del rapporto fra operosità ordinaria e svago quotidiano o vacanziero, la produzione di Banchieri, considerata globalmente, e non limitatamente dunque al solo segmento profano né alla sola produzione musicale, rivela l'inedita sfaccettatura di sistema musicale del vivere, in cui a ogni momento, compreso quello della villeggiatura, attiene un particolare genere musicale.

Di Banchieri sono giunte sino a noi poco meno di trenta raccolte musicali, una dozzina delle quali profane; a queste si aggiungono una dozzina di scritti teorici e un'altra dozzina di scritti letterari.¹⁴ La concezione sistemica dell'autore, poc'anzi ipotizzata, pare rivelarsi già dalla prima raccolta musicale profana data alle

13. Cfr. O. MISCHIATI, *Orazio Tiberio Vecchi*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di A. BASSO, Torino, UTET, 1988, *Biografie*, VIII pp. 178-79.

14. Su Banchieri è tuttora fondamentale il compendio bibliografico di O. MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, in «Annuario [del Conservatorio di musica G. B. Martini di Bologna]», 1965-1970, pp. 37-201.

stampe, *Canzonette a tre voci* (1597),¹⁵ in cui sul frontespizio e in esergo a ciascuna delle tre parti staccate (canto, canto II, basso) figura l'eloquente dicitura «hora prima di recreatione A 3». Com'è noto, Banchieri era monaco benedettino olivetano,¹⁶ e una simile espressione pare alludere a una specie di altro uffizio, parallelo a quello monastico, in cui alle ore canoniche di preghiera si alternerebbero idealmente quelle «di recreatione»: canzonette, madrigaletti, mascherate, mattinate, duelli, napolitane, villotte, villanelle e balletti verrebbero dunque a caratterizzare le ore di svago, così come antifone, salmi e *Magnificat* scandiscono le ore della giornata devota.

«Recreazione» può però anche essere intesa nell'ambito dell'esistenza dell'autore. Con quell'espressione e con alcuni passi della dedica, Banchieri sembrava infatti manifestare la necessità interiore di giustificare presso il dedicatario della raccolta, l'abate Agostino da Padova, il proprio momentaneo allontanamento dalla più acconcia composizione di brani sacri e liturgici.¹⁷ La giustificazione attinge ai più remoti paradigmi classici attinenti la disciplina musicale, ossia l'occasione di momentaneo raggiungimento della vagheggiata armonia dell'uomo e della natura offerta dalla musica: mosso dal canto di un cardellino – *Uccellin lascivetto* è il primo brano della raccolta, detto appunto «canzonetta del cardillo» – l'autore si dice quasi costretto da «amorosa violenza» al cimento compositivo, così come a sua volta lo era stato il dedicatario stesso.¹⁸

15. Di Adriano Banchieri bolognese, *canzonette a tre voci novamente, sotto diversi capricci, composte & date in luce. Hora prima di recreatione*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 80-81, schede 17-17a.

16. Tommaso Banchieri entrò nell'ordine benedettino olivetano nel monastero di S. Michele in Bosco a Bologna nel 1587, mutando il proprio nome in Adriano: cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., p. 40.

17. Prima del 1597, data della prima edizione dell'*Hora prima di recreatione A 3*, cit., Banchieri aveva già dato alle stampe una raccolta sacra: *Concerti ecclesiastici a otto voci* [...], Venezia, Giacomo Vincenti, 1595; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 53-55, schede 1-1a.

18. *Hora prima di recreatione A 3*, cit., dedica: «Che meraviglia sia [...] se da

Ben presto il collegamento fra i generi poetico-musicali ricreativi e il tempo della villeggiatura divenne esplicito:

L'altra estate per bizzaria
 E passar malinconia,
 Per fuggir i caldi estivi
 Che per l'otio son nocivi,
 Secondando il mio parere
 Ho composto per piacere
 Con dolcissimi concerti
 Questi miei ragionamenti.¹⁹

Così risuona programmaticamente l'«introduttione» di Banchieri a *La pazzia senile* (1598). Questa manciata di versi, intonata semplicemente a tre voci, racchiude molti dei temi sin qui accennati: anzitutto il comporre durante la canicola estiva quale salutare passatempo e rimedio alla malinconia e ai danni dell'ozio. Ma l'intreccio dei significati fra testo composto e sua ambientazione estiva è assai più fitto e si chiarisce allargando l'angolo visuale. Nella trasposizione letteraria della realtà, ma fors'anche con un

loquace sì, ma soave garir, del gentilissimo CARDILLO, dolcemente rapito il Cielo, e gli elementi la corsero questi, & quelli, ove di celeste armonia ripiena l'aria, & fattali corona di cantori augelli intorno ne risuonava il monte e 'l piano? Posciache dal solo concerto de Madrigali da lei in lode di lascivetto Uccellino raccolti (Pietosa pompa di gentil spirto) con amorosa violenza sentii me stesso, da me stesso diviso, inalzarmi inebriato di nuovo nettare al formar note, & voci per honorarlo anc[h]'io? Donque dalla virtù sua, & del suo vezzosetto Cardillo secondata la mia musa, & fattane vaga ghirlandetta di Canzonette; quella a lei ridono: che se miro gratitudine, a lei la devo, che mi ha tessuto nell'honorata ghirlanda di sublimi ingegni». Il testo è edito anche in MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., p. 175.

19. *La Pazzia senile. Ragionamenti vaghi, et dilettevoli novamente composti, & dati in luce con la musica di Adriano Banchieri bolognese. Libro secondo a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1598, 1621^b; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 82-87, schede 18-18g, che danno conto anche delle divergenze strutturali fra diverse edizioni. Il testo poetico qui trascritto corrisponde a quello della seconda edizione rivista e ampliata, Venezia, Amadino, 1599; si segnala la variante testuale del primo verso «Questa estate per bizzaria».

buon margine di realismo, *La pazzia senile* non sarebbe infatti solo un frutto compositivo maturato durante l'ozio estivo, ma la sua stessa struttura e idioma poetico-musicale sarebbero il riflesso di quella particolare e transitoria condizione del vivere caratteristica della vacanza.

La pazzia senile, come altre cosiddette commedie madrigalistiche di Banchieri, presenta la configurazione tipica dei generi spettacolari in cui teatro di parola e musica si spalleggiano vicendevolmente. Nella sua peculiare asciuttezza, la struttura si articola in tre parti suddivise ciascuna in quattro «ragionamenti»; l'azione è introdotta da un prologo, intercalata da intermedi e conclusa da una licenza e da un balletto. L'esile filo narrativo si regge sulle brevi didascalie da recitarsi all'inizio di ogni «ragionamento», prima cioè di ogni brano musicale che, nell'economia drammaturgica complessiva, ha il compito di commento, lirico o buffo, alla situazione tratteggiata nella scena. Benché *La pazzia senile* si presenti come opera in sé conclusa e autonoma, e come tale possa essere effettivamente eseguita, pare evidente come essa rappresenti anche una sorta di potenziale serbatoio di situazioni musicali adattabili a trame ben più sviluppate. Una simile ipotesi di impiego alternativo troverebbe conferma tra le pagine della produzione letteraria dello stesso autore.

Nel 1627 Banchieri, celato dietro lo pseudonimo di Camillo Scaligeri della Fratta, diede alle stampe un'opera letteraria il cui titolo assume, in questo contesto, valore emblematico:

*Trastulli della villa distinti in sette giornate, dove si leggono in discorsi, e ragionamenti novelle morali, rime piacevoli, motteggi arguti, proverbi significanti, sentenze politiche, esempi praticati, hiperboli favolose, paradossi faceti, casi seguiti, detti filosofici, vivaci proposte, & accorte risposte. Curiosità drammatica del Sig. Camillo Scaligeri dalla Fratta, l'Academico Vario. Con due tavole, una delle novelle, e l'altra delle cose più notabili.*²⁰

20. L'opera, repertoriata in MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 148-49, schede 46-46a, ebbe due edizioni: Bologna, Girolamo Mascheroni, 1627; Venezia, Gio. Antonio Giuliani, 1627.

Come l'ampia titolazione lascia chiaramente trasparire, i *Trastulli della villa* si inseriscono nella secolare tradizione della novellistica inquadrata in una cornice. Asdrubale, furiere di re Attabalippa, in viaggio con il proprio servitore, incontra Nicolosa, montanara di buono spirito, con suo figlio Bertolino, e li invita a recarsi a corte per diletto del re e della regina Iffigenia: le sette giornate narrano il viaggio e l'arrivo alla reggia.²¹ Entro il contesto del viaggio si incastonano le piú diverse invenzioni, racconti, facezie, dialoghi colti, fra i quali anche una commedia intitolata *La pazzia senile*. Divisa, come tutti i *Trastulli della villa*, in «discorsi» in cui le vicende sono narrate, e in dialoghi detti «ragionamenti», questa ampia versione della *Pazzia* appare, in relazione alla struttura, sospesa fra il canovaccio comico e la stesura integrale delle battute.²² Il soggetto è quello della dabbenaggine degli anziani che, nel vano tentativo di governare le sorti della propria famiglia e di inseguire la perduta gioventú, finiscono per essere bonariamente gabbati, complice l'immane servo furbo e costantemente affamato.

Benché fra *La pazzia senile* in stesura letteraria e la commedia madrigalistica, tramandata dalla stampa musicale, non vi sia corrispondenza né di personaggi, né di testi, la considerazione complessiva e comparativa delle due versioni, giustificata dall'analogia dei soggetti, è illuminante. Il paragone risulta utile anzitutto in relazione alla struttura. La chiara articolazione in «discorsi» e «ragionamenti» della *Pazzia senile* letteraria induce a tornare a riflettere sullo scheletro drammaturgico della commedia madrigalistica, concentrato invece sui soli «ragionamenti» (dialoghi), cioè sui punti cospicui delle singole scene. È come se la particolareggiata narrazione di queste ultime, solitamente affidata ai «discorsi», qui fosse stata, anche se solo a livello virtuale, sottintesa.

21. Sui *Trastulli della villa* è incentrato il contributo di E. Ragni nel presente volume; a esso si rimanda per un piú ampio resoconto sui contenuti, sulla tradizione delle fonti e per la disamina delle ascendenze letterarie.

22. Cfr. *Trastulli della villa* [...], ed. Mascheroni cit., pp. 126-62; *Trastulli della villa* [...], ed. Giuliani cit., pp. 104-34 (per i dati, cfr. n. 20).

L'effetto sarebbe comunque salvato da una sorta di celato rinvio a una trama ben piú forbita: l'esile intreccio può dunque reggersi in quanto ombra di una consuetudine comica ampiamente condivisa, basata su un lessico teatrale di situazioni liriche, buffe o di transizione.

Proprio in quanto sintesi di cospicui punti drammaturgici, la commedia madrigalistica può anche essere intesa come giacimento di *loci communes* musicali, diversificati fra loro, e in tal senso il rinvio alla versione letteraria può divenire molto interessante. Per limitarsi a un esempio: alla fine del primo atto della commedia in versione letteraria il giovane Agesilao, innamorato di Clarice, «canta nel Chitarrone musicalmente la seguente Arietta»:

Non è ver che Cupido
Soggiorni in Pindo, ò in Gnido,
Sapete amanti, dov'ei tien ricetta?
Nella mia Donna in petto.
E chi nol crede miri
Suoi amorosi giri,
Accenditrici il quor [sic] di mille amanti,
Da gli occhi scintillanti.²³

Tale testo non compare fra quelli della *Pazzia senile* in versione musicale, tuttavia una sua elaborazione a tre voci, compatibile nella prassi con l'esecuzione a voce sola sul chitarrone, è presente nel *Sesto [...] libro delle canzonette* (1614) dello stesso Banchieri,²⁴ a dimostrazione della plurifunzionalità dei brani, eseguibili a sé o in contesto teatrale. *Non è ver che Cupido* può quindi essere eseguito a tre voci o come monodia accompagnata, come brano a sé o anche come effusione amorosa di un personaggio, assumendo oltretutto in quest'ultimo specifico caso funzione intermediale fra primo e secondo atto della commedia. Allo stesso

23. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., pp. 113-14.

24. *Tirsi, Fili, e Clori, Che in verde prato di variati fiori cantano. Il Sesto, & ult.* [sic] *libro delle Canzonette a tre voci, di Adriano Banchieri bolognese [...]*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 94-95, scheda 22.

modo, il lamento amoroso di Doralice nella seconda parte della *Pazzia senile* "musicale" ben potrebbe adattarsi alle tante situazioni in cui una giovane donna, segretamente innamorata, viene promessa a un altro uomo, spesso attempato e facoltoso. Per tornare a proporre un paragone con la produzione sacra che era cibo quotidiano per Banchieri, tale plurifunzionalità è assimilabile a quella dei brani liturgici contenuti in raccolte, per esempio, concepite come realizzazione sonora di un intero Vespro: i singoli salmi, antifone e inni sono in quel caso concatenati in una ben precisa liturgia, il che non esclude il loro possibile reimpiego individuale in altro contesto, purché giustificato dalla collocazione liturgica.

L'intreccio di funzioni e rimandi intercorrenti fra letteratura e musica, nel caso di Banchieri, ma anche di altri suoi contemporanei, primo fra tutti Giulio Cesare Croce,²⁵ deve necessariamente comprendere anche il teatro, il quale contribuisce a schiudere sopra la citata duplice *Pazzia* e sopra i *Trastulli della villa* il cielo della villeggiatura. È noto infatti come, tra il Cinquecento e tutto il Settecento, la commedia all'improvviso, recitata da professionisti o da dilettanti, e variamente contrappuntata da interventi musicali,²⁶ sia stata uno dei divertimenti prediletti, dalla nobiltà pri-

25. È opportuno leggere i *Trastulli della villa* di Banchieri nel contesto di altra produzione vicina, come: G.C. CROCE, *I freschi della villa dove si contengono. Barzellette, canzoni, sdrucchioli, disperate, grotteschi, bisticci, pendantesche, indovinelli, serenate, sonetti, gratianate, sestine, & in ultimo un'echo molto galante, tutte cose piacevoli [...]*, Bologna, ristampa Firenze, Scaree di Badia, 1617.

26. Per recenti approfondimenti sul tema dei rapporti fra commedia dei comici e musica, si veda P. BESUTTI, *Da 'L'Arianna' a 'La Ferinda': Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso"*, in «Musica Disciplina», XLIX 1995 [1998], pp. 227-76; EAD., *Dal madrigale alla musica scenica: il ruolo degli interpreti tra teoria e prassi*, in *I Conti Bardi di Vernio*, cit., pp. 149-71; EAD., *Compositori e comici spettatori a vicenda: da Wert agli Andreini*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento. Atti del Convegno di Napoli, Centro di musica antica Pietà de' Turchini, 28-29 settembre 2001*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 89-III; A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 2003.

ma e dalla borghesia poi, in ogni momento di riposo dalle cure quotidiane, ma soprattutto nei periodi di vacanza. L'opera di Banchieri immortalava questo stato di fatto, fornendo alla nostra riflessione una documentazione musicale, letteraria e teatrale di incommensurabile valore.

I *Trastulli della villa* infatti, così come molta produzione novellistica²⁷ dei secoli precedenti, anzitutto vengono offerti al lettore quale mezzo per fuggire l'ozio estivo,²⁸ ma nel contempo, a un secondo livello, e pur attraverso il filtro della finzione letteraria, fissano un'immagine del modo di passare il tempo in villa e della rilevanza della componente musicale in tale particolare contesto. Da consimile angolazione, altre ben più note opere letterarie sono state già oggetto dell'attenzione musicologica.

È unanimemente noto come il *Decameron* di Giovanni Boccaccio costituisca anche un documento eloquente della presenza quotidiana di musica nella vita dei giovani fuggiaschi dai pestilenziali pericoli della città. Le ballate che chiudono ogni giornata, i numerosi incipit di canzoni a ballo con testi popolareggianti la cui veste musicale (verosimilmente allora assai conosciuta e tramandata oralmente) non è giunta sino a noi, i riferimenti alle prassi esecutive prescelte e agli strumenti musicali utilizzati, sono già stati infatti oggetto sin dal primo Novecento di compendi e ripetute analisi;²⁹ così dicasi per *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni

27. Sul rapporto fra produzione novellistica e villeggiatura si veda il contributo di A. Mauriello nel presente volume.

28. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., pp. iniziali n.n.: «La penna di chi scrive / Al capriccio di chi legge [...]. Avverta il prudente Lettore, che il contenuto delle seguenti sette giornate, io, ed il mio Scrittore abbiamo contestato insieme nell'hore noiose de' cicaleschi strepiti. Si come in isfuggir l'otio hassi da leggere».

29. A. BONAVENTURA, *Boccaccio e la musica: studio e trascrizioni musicali*, Torino, F.lli Bocca, 1914; A.M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in AA.VV., *L'Ars Nova italiana del Trecento*, iv. Atti del Congresso internazionale sul tema *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Certaldo, Edizioni del Centro di studi sull'Ars Nova del Trecento, 1978, pp. 315-44.

Gherardi da Prato e di altra novellistica toscana.³⁰ A confronto con tali opere, i *Trastulli della villa* hanno però un valore aggiunto: il fatto di essere stati concepiti da un musicista fa sì che essi siano ricchi di riferimenti di pregnante contenuto tecnico e non unicamente contestuale. Anche solo per questi motivi meriterebbero una accurata e diffusa analisi, come pure una edizione critica commentata, possibilmente condotta interdisciplinariamente fra letteratura e musica; nel frattempo, oltre a quanto già accennato, vale la pena di selezionare alcuni esempi che chiariscano in quanti e quali modi le intersezioni fra vita, villeggiatura e musica si manifestino in queste pagine.

I *Trastulli della villa* sono costellati di riferimenti alla musica: non v'è quasi occasione che, all'aperto o nel chiuso dei più diversi ambienti, non contempi la possibilità di un richiamo o di un interludio musicale, ma in tal senso l'opera non sarebbe diversa da tante altre consimili per genere letterario. Peculiare è semmai, come già si accennava, la cura posta dall'autore nel descrivere tecnicamente tali interventi; una caratteristica questa che si manifesta sin dall'inizio:

[...] risonò all'orecchio una soave fiscella di Sambuco, dolcemente modulata, alle cui riprese s'acoppiò alternato canto di leggiadra Pastorella, qual vezzosamente, con gorghe trilli & accenti, armonizzò il quif registrato OTTASTICO

Io son pur vezzosetta Pastorella [Mirinda],
 Che le guancie hò di rose, e gelsomini;
 Titolo ogn'un mi dà della piú bella
 Per questa bianca front', e biondi crini:
 Poi quand'in gonna leggiadretta, e snella,
 Men vado al ballo, riverenti, e inchini
 Ogni Pastor mi dona acciò l'inviti,
 Rose, Giacinti, e Granatin fioriti.³¹

30. Per un breve compendio di questi studi si veda F.A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, nuova ed. ampliata, riveduta e corretta, Torino, EdT, 1991, pp. 78-82: *I novellieri toscani*.

31. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., p. 2.

Il riferimento a ben precise tecniche vocali del tempo è qui esplicitamente espresso dalle scelte terminologiche («gorghe trilli & accenti») riscontrabili, alla lettera, nelle teorizzazioni coeve.³² Ancora una volta però la stratificazione di riferimenti musicali è multipla poiché una versione a due voci di *Io son pur vezzosetta* è realmente presente in *Il virtuoso ritrovo academico* (1626) dello stesso Banchieri,³³ raccolta legata alle attività dell'Accademia dei Filomusi nella quale il compositore era denominato il Dissonante. Altri analoghi rinvii si rivelano all'analisi: una versione musicale a cinque voci dello strambotto *Ciascun mi dice ch'io son tanto bella* è presente come «villanella» nel *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti Cena* (1608);³⁴ un lamento musicale di Leandro (*Tra questi boschi, e sassi aspri, e selvaggi*) figura, ancora una volta, in *Il virtuoso ritrovo academico*.³⁵ E non mancano neppure i testi poetici altrui, come *Al fonte al prato / Alla dolc'ombra*, attualmente attribuito a Francesco Cini, e più volte posto in musica da diversi compositori.

32. Si consideri almeno GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Firenze, I Marescotti, 1601: *A i lettori*.

33. *Il virtuoso ritrovo academico del Dissonante, pubblicamente praticato con variati concerti musicali A 1. 2. 3. 4. 5. voci ò stromenti, nell'Academia de Filomusi opera XLIX. Di D. Adriano Banchieri [...]*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1626; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 103-4, scheda 28.

34. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., pp. 15-16: «odesi di strada Polisena cantare questo STRAMBOTTO: 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 bellezza porto in fronte il fiore, / Dissemi l'altro giorno un giovinetto / Mai più haver visto un sì gentil aspetto»; *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena, Genio al terzo libro madrigalesco con cinque voci, et opera à diverse diciottesima di Adriano Banchieri bolognese*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 99-100, scheda 25.

35. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., p. 36, il giornata: «all'ombra di fronduto Lauro, s'udí una soave Lira dolcemente archeggiata, e da Nicolosa conosciuto fu il Sonatore, per il Pastore Leandro, tanto celebre nel suono, e nel canto, [...], attenti [Asdrubale e Nicolosa] stettero al soave suono, e dolce canto, che in Baritono fu il seguente. / Lamento di Leandrò Pastore [...]: Tra questi boschi, e sassi aspri, e selvaggi / Ove del sol non ponno entrar i raggi [...].» Cfr. n. 33.

ri; tra questi ultimi a tutt'oggi non risulta Banchieri, il quale non perde occasione di "personalizzare" il testo aggiungendovi qualche pennellata e un'intera strofe di tono burlesco (qui evidenziate in corsivo):

Al fonte al prato
 Alla dolc'ombra
 Al fresco fiato,
 Che il caldo sgombra
 Tutti accorrete
 Ciascun ch'hà sete
 Ciascun ch'è stanco
 Riposi il fianco.

Fugga la noia
 Fugga il dolore,
 Sol ris', e gioia
 Sol caro umore,
 Trà noi soggiorni,
 I lieti giorni,
 Nè s'odin mai
 Querele, ò lai.

Al dolce canto
 De vaghi augelli,
 Trà il verde ammanto
 De gli arboscelli,
 Risuoni sempre
 Di vive tempre,
 Mentre, ch'all'onde
 Eco risponde.

Al rauco pletro
De la cicala,
Si zombi il vetro,
Che il caldo esala,
Refocillati
E consolati,
Ciascun s'asconda
Trà frond', è fronda.

E mentre alletta
 Quanto piú puote,

La cicaletta
 Con roze note,
 Il sonno dolce,
 Che il caldo molce,
 E noi pian piano
 Con lei ronfiamo.³⁶

Molteplici sono dunque i fili che si aggiungono all'intreccio: l'opera letteraria rimanda ad altra musicale, la funzione del brano oscilla fra l'ambientazione arcadico-pastorale e quella cittadina nell'accademia. Il tutto a ricordare che, come la villeggiatura induce al disimpegno, così molte delle consuetudini cittadine seguono i villeggianti. In tal modo il *docere* in quest'epoca fa ancora la sua comparsa all'interno della cornice dilettevole, come testimoniano il dotto ragionamento teorico sul cantare «moderno» presente nella seconda giornata,³⁷ e il racconto della novella dell'organista bergamasco, occasionata dal richiamo al luogo comune secondo il quale il coordinamento fra tastiera e mantici, necessario per far ben funzionare un organo, è metafora della vita.³⁸

36. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., p. 59: «calpestio pedestre di turba tumultuante, che al suono di pive, e crotuli [sic] gaia veniva verso il fonte sgorgando, e cantando la qui registrata. VILLOTTA RUSTICALE». *Al fonte al prato* è stato posto in musica almeno da Giacomo Bonzanini 1616, Giulio Caccini 1614, Giovanni Francesco Capello 1617, Paolo D'Aragona 1616, Amante Franzoni 1607, Giovanni Ghizzolo 1609, Francesco Gonzaga 1619, Biagio Marini 1620, Jacopo Peri 1609 e 1619, Francesco Severi 1626, Filippo Vitali 1618; cfr. E. VOGEL-A. EINSTEIN-F. LESURE-C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia-Genève, Staderini-Minkoff, 1977, ad indicem.

37. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., pp. 86-90. Tra le disquisizioni teoriche occasionate, almeno nella finzione narrativa, dalla fuga dalle quotidiane occupazioni, ma anche dai più comuni e rumorosi svaghi, si ricordi: A.F. DONI, *Dialogo della Musica*, Venezia, Girolamo Scotto, 1544, ed. moderna a cura di G.F. MALIPIERO, Wien-London-Milano, Universal, 1965, pp. 7-9, ambientato in un clima di svago in cui quattro interlocutori, stanchi di danzare i balli moderni, decidono di passare il tempo dedicandosi a «novellare giocare o cantare», ragionando «di poesia, di burle, di novelle e d'altre dolci fantasiette» e soprattutto facendo musica.

38. Cfr. *Trastulli della villa*, ed. Giuliani cit., pp. 243-47.

Alla luce della rete di rinvii e intersezioni particolarmente fitta nei *Trastulli della villa*, possono essere rilette altre due raccolte di Banchieri, musicali in questo caso, entrambe recanti espliciti riferimenti alla villeggiatura. Nel 1600 l'editore milanese Gio. Francesco Besozzo, stampando lo *Studio dilettevole*, indirizzava *A' Gli Cortesi, Lettori et Musici* un'eloquente dedica-avviso:

Non prendi ammirazione alcuno, se questo Terzo libro delle Canzonette à tre voci, intitolato STUDIO DILETTEVOLE di Adriano Banchieri, esce dalle nostre Stampe senza dedicatoria, come nelle altre Opere musicali usasi fare: la cagione, sentite l'istoria (così raccontatane da chi ne hà dato l'Opera). 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'otio cantarono (tra molte altre cosette à tre voci) il suo Secondo libro delle Canzonette intitolato LA PAZZIA SENILE, (che per la data gratitudine due volte in sei mesi l'Anno passato [1598 e 1599] fu stampato à Venetia dall'Amadino) finito di cantarla fu uno che disse, Dhe perché non siamo noi in tanti cantori, che potessimo ancora cantare il dotto e spassevole Amfiparnaso dell'Eccellentiss. Musico Horatio Vecchi? alle cui parole mosso il Banchieri, saltò in cheribizzo voler ridurre quel, che ridur potevasi, à tre voci, non per sminuirlo di consonanza, ma a buon fine, acciò si possa ancora godere così eccellente invenzione, in occasione dove non fossero cantori à sufficientia di numero [...].³⁹

«Dove non fossero cantori à sufficientia di numero»: è questa la frase chiave che conferma una delle caratteristiche del far musica in villa, già posta in evidenza dagli esempi tratti dai *Trastulli della villa*: ossia diletto amatoriale e soprattutto adattamento ai mezzi

39. *Terzo libro delle Canzonette à tre voci, intitolato [sic] Studio dilettevole di Adriano Banchieri*, Milano, Gio. Francesco Besozzo, 1600; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 87-89, schede 19-19a; l'assenza di dedica nel volume è stata recentemente oggetto di approfondimento in M. GIULIANI, *'Musica spirituale di eccellentissimi autori' (1586): un itinerario devoto collettivo nel mondo del madrigale*, in «Rivista italiana di musicologia», xxxvii 2002, pp. 219-48. Colgo l'occasione per ringraziare Marco Giuliani per avermi generosamente concesso la consultazione del *Repertorio di Musica vocale italiana, rinascimentale e barocca (RIM)* da lui personalmente curato e non ancora edito.

musicali spesso piú contenuti e agili rispetto a quelli tramandati dalle versioni a stampa. Lo *Studio dilettevole* di Adriano Banchieri altro non è infatti se non la trascrizione e riduzione, da quattro a tre voci, dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, frutto di una sorta di gioco musicale condotto per fuggire l'ozio dell'estate in villa. La seconda caratteristica che rende una simile raccolta particolarmente fruibile in un contesto vacanziero è data dalla concatenazione drammatica, allusiva alla già citata pervasiva presenza del teatro comico, sia fruito passivamente sia realizzato personalmente, fra i passatempi prediletti. Analoghe caratteristiche sono presenti anche nei *Trattenimenti da villa concertati in ordine seguente nel chitarrone con cinque voci in variati modi. Vaga e curiosa concatenazione drammatica del Banchieri nell'Accademia dei Filomusi il Dissonante*.⁴⁰ Nella raccolta, in cui il testo del madrigale introduttivo recita programmaticamente *Poiche in villa siam tutti allegri*, ancora una volta emergono i caratteri adatti al far musica in villa: la predisposizione alla concertazione con uno strumento da corpo, il chitarrone, e la « concatenazione drammatica » che però in questo caso, a differenza della *Pazzia senile* e di altre « commedie » banchieriane, si rivela solo all'esame comparativo con altre raccolte dell'autore.⁴¹

Riguardo l'aspetto tecnico della concertazione di brani con strumenti polifonici di ampia diffusione, l'acuto Banchieri sanciva con l'eloquente titolo *Trattenimenti da villa* l'uso, ormai ampiamente invalso, della pratica musicale polifonica e monodica *en amateur* solitamente sorretta da strumenti quali il chitarrone appunto, ma anche il liuto o la chitarra spagnola. Egli non fu certo il solo a cogliere l'affinità elettiva fra l'ambientazione in villa e taluni generi o prassi musicali. Tra gli esempi coevi, si ricordino almeno: il misterioso « Accademico Bizzarro Capriccioso » auto-

40. *Trattenimenti da villa* [...], Venezia, Alessandro Vincenti, 1630; cfr. MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., pp. 101-2, scheda 27.

41. P. MECARELLI, *Il zabaione musicale' di Adriano Banchieri*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 18-22, in cui vengono poste in evidenza le ampie attinenze fra *Trattenimenti da villa*, raccolta apparentemente priva di trama, e *Il zabaione musicale*, libro invece drammaturgicamente articolato.

re di due libri di *Trastulli estivi concertati a due, tre et quattro voci con il basso continuo per sonar* (1620, 1621)⁴² e *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una, due e tre voci [...]* (1623)⁴³ che contengono, tra l'altro, l'aria *Della città fuggendo i gravi ardori / empion le ville i cittadini*. Proprio la generalizzata fuga dei «cittadini» verso la villeggiatura, alla quale innocentemente quest'aria allude, in prospettiva storica diviene invece il segno dell'inizio del graduale infrangersi dell'equilibrio fra armonia del vivere quotidiano e soggiorno in villa, occasionale quanto moderato. Ancora una volta Banchieri offre significativa, seppur indiretta, testimonianza di come il rapporto con la ricreazione e con i connessi svaghi, letterari e musicali, potessero generare sentimenti ambivalenti e combattuti. Nelle *Lettere armoniche* a tal proposito egli scrisse:

Io poeta? È vero, che già trent'anni scorrono, ad imitatione d'Oratio Vecchi composi, e diedi in luce, nel mio furore giovanile alcuni strambotti serij, e faceti applicati alle mie Solfe, che furono quattro libri à tre Voci

PAZZIA SENILE
PRUDENZA GIOVENILE
STUDIO DILETTEVOLE, E
SUE METAMORFOSI

Appresso questi Quattro libri da ca[n]tarsi con cinque Voci

IL ZABAIONE
BARCA DI PADOVA
FESTINO DEL GIOVEDÌ GRASSO, ET
VIVEZZE DI PRIMAVERA.

42. *Trastulli estivi concertati a due, tre et quattro voci con il basso continuo per sonar*. Libro primo. Opera prima, novamente composta et data in luce da Accademico Bizzarro Capriccioso, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620; Il secondo libro de trastulli estivi concertati a due, tre et quattro voci con il basso continuo: novamente composto et dato in luce da Accademico Bizzarro Capriccioso, ivi, id., 1621; le raccolte sono repertoriate in *Répertoire International des Sources Musicales*, A/1, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1971-1981, schede A218-A219.

43. *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una, due e tre voci. Per cantare nel cimbalò o in altri strumenti simili con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito in tale strumento*, Roma, G.B. Robletti, 1623.

Tutte Poesie, ed armonie accoppiate à miei grilleschi capricci. È però vero, che oggidì sento mortificatione, havendo impiegato il tempo in simili leggerezze, e venendo ristampate, non è mio consenso, e posciache gl'Autori perdono il possesso, ne possono obviare alle cose di già impresse. V. S. per tanto non aspetti, ch'io m'impieghi nella sua richiesta, poiche no[n] mai mi cadde in pensiero esser Poeta [...].⁴⁴

4. LE "POMPE" MUSICALI DELLA CITTÀ VANNO IN CAMPAGNA

L'itinerario sin qui percorso ha mostrato come, tra Quattrocento e primo Seicento, il far musica in villa contribuì soprattutto al ristabilimento del vagheggiato equilibrio fra uomo e natura, sia ripristinando, mediante il divertimento, una più sana compensazione fra ozio e negozio, sia ricercando il mimetico rapporto fra espressione musicale sensibile e armonia sovrannaturale. Tali aspirazioni giustificavano anche le forme più dirette di coinvolgimento musicale, sino alla pratica individuale e non professionistica che poteva comportare il ricorso a mezzi esecutivi poveri e alla semplificazione di forme originariamente più complesse. Tuttavia nemmeno in quest'epoca il professionismo fu mai realmente assente poiché non sempre la villeggiatura dei nobili significava riposo per i musicisti di mestiere.

Nella risposta di Marchetto Cara al principe Gonzaga, citata all'inizio, appare in tutta evidenza come la vacanza di alcuni potesse tramutarsi in accresciuta fatica per altri. Adducendo un'indisposizione, il compositore, pur ammettendo con gentilezza cortigianesca i giovamenti indotti al lavoro compositivo dalla piacevolezza del clima di campagna, declinava l'imperioso invito a lasciare la città; il che divieneennesima conferma di un dato palese, ossia di come i musicisti, desiderosi anch'essi di una pausa dalle incombenze della quotidianità e del cerimoniale, non ambissero affatto seguire la corte in villa, ma piuttosto cercassero di

44. A. BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Girolamo Mascheroni, 1628, pp. 18-19; la lettera è riprodotta in facsimile in MISCHIATI, *Adriano Banchieri*, cit., tav. VIII.

conquistare in quelle occasioni per sé e per la propria famiglia un periodo di riposo. Lo stesso Cara qualche anno prima (1505), adducendo a giustificazione la malattia della propria serva, aveva chiesto all'allora marchese Francesco II la concessione di « 12 giorni per pigliar mutacione de aire » alla fine di luglio.⁴⁵

Analogamente, qualche decennio dopo, l'impegno compositivo del duca Guglielmo Gonzaga nella villa di Goito non solo non veniva visto come occasione di riposo e libertà per i musicisti di corte, ma anzi determinava una sorta di prigionia degli stessi, ai quali il duca-compositore si rivolgeva per perfezionare le proprie fatiche compositive. Durante l'estate 1586 Giaches Wert, il maestro della cappella di corte, aveva esitato a chiedere licenza per recarsi a Ferrara a curare propri affari poiché « in tempo che sua Altezza è sul comporre » la richiesta sarebbe sembrata assai sconveniente.⁴⁶

Questi esempi e altri che potrebbero essere aggiunti, documentano una condizione largamente ricorrente in Italia almeno sino alla prima metà del Cinquecento, ossia il fatto che il temporaneo soggiorno presso residenze extra-urbane non determinasse necessariamente il trasferimento dei ranghi musicali di corte. Sul filo del sottile discrimine fra pubblico e privato, sotteso alla vita principesca o all'esistenza di quanti erano investiti di responsabilità istituzionali, il tempo della villeggiatura pare in tale momento storico inclinare più verso il privato, e di conseguenza preferire un cerimoniale relativamente informale.

Tuttavia, come si è già accennato, il modello cortigiano iniziò a mutare sensibilmente sin dalla metà del Cinquecento, momento in cui anche la civiltà della villa iniziò a mostrare un'altra faccia: quella dello sfarzo, della ricerca dell'originalità e della magniloquenza, desiderati anche per gli ambienti e per le attività destinati al ritiro dalla quotidianità. È l'epoca in cui fiorirono

45. I-MAa, A.G., busta 1441, f. 249, Verona, 31 luglio 1505, Marchetto Cara a Francesco Gonzaga in Goito; il documento è edito in PRIZER, op. cit., p. 241.

46. Cfr. n. 10.

le più belle residenze suburbane; si pensi ai grandi complessi principeschi sorti nel Lazio, ma anche, nella stessa area, ai tanti «vignoli» e «vigne», nonché all'impegno di Pirro Ligorio, del Vignola, di Taddeo Zuccari e di altri importanti artisti, coinvolti nella progettazione e decorazione delle nuove residenze di campagna.

La villeggiatura divenne culto, manifestato anche mediante la scelta di acconce forme di intrattenimento, nelle quali la musica, associata alla spettacolarità, era componente dominante. A partire dai primi decenni del Seicento, si fa sempre più frequente la memoria di intrattenimenti e spettacoli in musica o con musiche, commissionati a musicisti professionisti da committenti che intendevano decorare il soggiorno in villa con eventi memorabili, da godere personalmente, ma soprattutto collettivamente insieme ai propri ospiti e, talvolta, alla popolazione del territorio in cui la villa sorgeva. Ormai diffusosi il gusto per l'opera in musica, e in generale per le forme rappresentative con musiche, non si intendeva infatti rinunciare a esse nemmeno nei periodi di lontananza dalla vita ordinaria. Si tratta di una prospettiva diversa e parallela, che, pur non soppiantando del tutto la concezione più intima della villeggiatura, assume particolare rilievo agli albori della modernità.

Così come i repertori musicali di cui si è parlato in precedenza, anche l'opera in musica o lo spettacolo potevano essere esteriormente connotati dalla loro destinazione alla villa, oppure potevano essere semplicemente occasionati dalla villeggiatura, senza per questo presentare alcun carattere peculiare nei testi poetici o nelle musiche. Appartengono alla prima categoria almeno tutte le commedie con intermedî, balli, cantate rappresentative, operine, brevi intermezzi, elaborati su di soggetti "piscatori", facilmente realizzabili in ville affaccianti su specchi d'acqua o dotate di ameni invasi artificiali, o sul tema della caccia, attività preferita nelle villeggiature autunnali. Tipici esempi in tal senso sono reperibili durante tutto il Seicento in varie aree italiane. Uno particolarmente significativo, essendo giunti sino a noi non solo i testi

poetici, ma anche parte delle musiche, è costituito dalle *Musiche e balli a quattro voci con il basso continuo* (Venezia, Vincenti, 1621) di Sigismondo D'India.⁴⁷ La raccolta contiene, fra l'altro, balli per la *Caccia*, «recitata in musica alla Vigna del Serenissimo Principe Cardinale di Savoia, per occasione di una festa fatta a Madama Reale li 27 settembre 1620»,⁴⁸ dunque presumibilmente durante il periodo della villeggiatura autunnale. Lo stato di conservazione delle fonti relative a questo evento festivo in villa è, ben diversamente dalla norma, assai fortunato: esiste infatti il manoscritto del testo di Lodovico D'Agliè,⁴⁹ edito parzialmente alla fine dell'Ottocento,⁵⁰ e più recentemente in edizione critica integrale;⁵¹ inoltre le didascalie, stampate a corredo dei brani della raccolta di D'India, riconducono alla *Caccia* tre correnti, di cui una in eco, e un'aria.⁵² Lo spunto narrativo della favola appare, come spesso accade, pretestuoso: una battuta di caccia al cinghiale, contrappuntata dagli amori fra le ninfe e i cacciatori, con l'intercalare di balli e una festa finale. Soggetto e ambientazione erano assai adatti

47. Su questa raccolta cfr. P. BESUTTI, *Le 'Musiche e balli a quattro voci' di Sigismondo D'India: "alla francese"?*, in *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi. Atti del Convegno internazionale di Torino, 6-7 settembre 1993*, a cura di A. CHIARLE, Torino, Centro Stampa Regione, 1996, pp. 227-38; EAD., *Le 'Musiche e balli a quattro' in scena: contesti e ipotesi drammaturgiche*, in *Sigismondo D'India e la corte sabauda. Atti del Convegno internazionale di studi di Torino, 20-21 ottobre 2000*, Torino, Ist. musicale per i beni musicali in Piemonte, i.c.s.; si ricordi che lo stesso D'India nel suo *Secondo libro delle villanelle*, Venezia, Errede di Angelo Gardano, 1612, celebrò in musica la Margarita, Villa del duca di Savoia.

48. Torino, Biblioteca Reale, ms. Varia 53: *LA CACCIA / Recitata in musica alla / Vigna del Ser. Princ. card.le / di Savoia, per occasione / di una festa fatta a M. Reale / li 27 Settembre 1620. / Opera dell'Ill. et Ecc. Sig. Conte LUDOVICO S. MARTINO d'AGLIÈ / Marchese di S. Damiano.*

49. Ibid.

50. G. RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Ludovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899, pp. 43-45.

51. L. SAN MARTINO D'AGLIÈ, *Alvida, La Caccia: favole pastorali inedite*, a cura di M. MASOERO, Firenze, Olschki, 1977.

52. Della raccolta esiste un'edizione moderna: S. D'INDIA, *Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, a cura di R. BEZ, C. CHIAVAZZA, M. LESS, Lucca, LIM, 2000.

a una realizzazione campestre che sapesse valorizzare le bellezze naturali dei luoghi.

Impropriamente valutati nella loro individualità estetica e drammaturgica, siffatti componimenti sono stati spesso minimizzati, se non svalutati; se opportunamente contestualizzati nella cornice villereccia e nell'insieme festivo, essi rivelano invece tutta la loro efficacia, l'acconcia proporzione e il gusto per la miniaturizzazione di forme altrimenti piú complesse. La *Caccia* di D'Agliè, inadeguata dunque come "libretto" di un'opera in musica compiuta, risulta invece per proporzioni, numero dei personaggi, tipo d'intreccio, ambientazione e occasione, perfettamente riuscita come favola in musica complementare a un particolare genere di intrattenimento: la festa per la caccia.

Forma di spettacolo frequentemente praticata, per esempio nelle residenze estive cardinalizie e nobiliari romane, la festa per la caccia consisteva solitamente in una serie di eventi musicali e coreutici legati da un filo narrativo di soggetto venatorio,⁵³ rappresentati al tramonto di una giornata di caccia quale preludio a ulteriori trattenimenti serali (banchetti, balli di sala). Tra Sei e Settecento, numerosi sono gli esempi: *La danza di Diana* dell'autore della *Catena d'Adone*, Ottavio Tronsarelli, breve componimento di circa centocinquanta versi, concepito per introdurre un ballo alla fine di una giornata di caccia nei boschi di Ariccia, forse nel parco del palazzo Savelli;⁵⁴ *Diana trionfatrice d'Amore*, « Picciol

53. I soggetti venatori erano molto diffusi nel Seicento anche per il loro simbolico rimando alla ricerca della verità nella pericolosa selva della realtà; in questa prospettiva si veda A. BATTISTINI, *Il barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 89-99, *Immagini venatorie: lo scienziato in caccia dei segreti della natura*.

54. *La danza di Diana*, testo edito in *Drammi musicali di Ottavio Tronsarelli*, Roma, F. Corbelletti, 1631; la raccolta è censita e descritta in S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, 1, ricerca condotta in collaborazione con O. SARTORI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 176-80. *La danza di Diana* è stata oggetto di un mio intervento (*Ariccia: scena di 'La danza di Diana'*) nell'ambito della Giornata di studio *I dipinti in villa. Musica nelle residenze extraurbane delle nobili famiglie romane* (Albano, 16 luglio 1998), i cui Atti non sono stati pubblicati.

divertimento musicale in occasione della festa de cacciatori celebrata da S.A. nel giorno di S. Uberto alla Venaria Reale li 5 novembre 1670» (Torino);⁵⁵ *Diana alla Grompa*, serenata per musica da rappresentarsi in un giardino padovano nel settembre del 1695;⁵⁶ sino alla cantata *Diana cacciatrice* di Georg Friedrich Haendel, eseguita nel febbraio 1707 nella residenza Ruspoli di Cerveteri.⁵⁷

Fatta eccezione per la cantata haendeliana, della quale è giunta sino a noi la partitura, e per la *Caccia di D'India*, della quale si conservano almeno alcuni balli, gli altri esempi citati condividono, proprio in virtù della loro natura effimera e prettamente occasionale, l'attuale irreperibilità delle fonti musicali. La loro struttura musicale è dunque generalmente solo congetturabile sulla base dell'articolazione poetica. Nel caso della citata *Danza di Diana*, per esempio, l'azione scenica è molto semplice: sul far della sera, Diana, signora dei monti e delle selve, dopo aver liberato le «Aricine selve» da belve e fiere, invita Tirsi, Clori, le ninfe e i pastori a deporre le armi e a intrecciare balli; i personaggi sono solo tre (Diana, Tirsi, Clori) dialoganti con due cori (di ninfe e di pastori). La configurazione musicale, desumibile dal testo poetico, si presume fosse articolata in brevi interventi solistici in stile recitativo, incornicianti il balletto giocato sull'alternanza fra due solisti e due cori: coro di pastori - Tirsi - coro di ninfe - Clori, e così via per otto ottave, secondo quell'ordine «novo, bello et gustevole» descritto da Monteverdi in una sua nota lettera del 1604.⁵⁸

55. *Diana trionfatrice d'Amore*, Torino, Bartolomeo Zapata, 1670; il libretto è censito in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, scheda 7706.

56. *Diana alla Grompa*, Padova, Pietro Maria Frambotto, 1695; libretto reperito in SARTORI, op. cit., scheda 7695.

57. Sul contesto esecutivo della cantata di Haendel cfr. W. KIRRENDALE, *Rapporti musicali fra Roma e Firenze*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 4-7 giugno 1992, a cura di B.M. ANTOLINI, A. MORELLI e V. VITA SPAGNUOLO, Lucca, LIM, 1994, pp. 393-98; ID., *Handel with Ruspoli: new documents from the Archivio Segreto Vaticano, december 1706 to december 1708*, in «Studi musicali», xxxii 2003, pp. 301-48.

58. I-MAA, A. G., Autografi, busta 6, c. 84, Cremona, dicembre 1604, Claudio

Nelle ville dei castelli romani e in altre residenze nobiliari italiane non furono tuttavia inscenate solo cacce o brevi episodi boscherecci, ma anche vere e proprie opere in musica, scelte in quanto intrattenimento in sé, e spesso concepite senza esplicite allusioni al contesto vacanziero. Tra queste si ricordino almeno le favole drammatiche per musica *La sincerità con la sincerità ovvero Il Tirinto* (Cosmopoli [Ronciglione?], s.t., 1672),⁵⁹ posta in musica da Bernardo Pasquini ed eseguita in occasione della villeggiatura estiva, e *Gli inganni innocenti ovvero L'Adalinda. Favola drammatica musicale composta, e fatta rappresentare da gl'Accademici Sfaccendati nell'Aricea per la villeggiatura dell'autunno l'anno 1673* (Ronciglione, s.t., 1673)⁶⁰ musicata da Pietro Simone Agostini.⁶¹

5. LA VILLEGGIATURA BORGHESE TRA OPERA E DILETTO MUSICALE

L'esplicito ricorso al termine «villeggiatura» nel frontespizio del libretto *Gli inganni innocenti*, poc'anzi citato, è testimone dell'ormai condivisa diffusione, almeno a livello di mentalità, della vacanza fra i riti della civiltà moderna. A partire dal tardo Seicen-

Monteverdi al duca Vincenzo Gonzaga; per la più recente edizione della lettera cfr. *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di E. LAX, Firenze, Olschki, 1994, pp. 2-4. Sul modo di concertare gli interventi vocali e danzati, teorizzato da Monteverdi, si veda M. OSSI, *Claudio Monteverdi's 'Ordine novo, bello et gustevole': the canzonetta as dramatic module and formal archetype*, in «Journal of the American Musicological Society», XLV 1992, pp. 261-304.

59. Il libretto è repertoriato in SARTORI, op. cit., scheda 22044, e in FRANCHI, op. cit., p. 451.

60. Il libretto è repertoriato in SARTORI, op. cit., scheda 13139, e in FRANCHI, op. cit., p. 460; una partitura manoscritta è conservata a Modena, Biblioteca Estense.

61. La dedica, firmata dagli Accademici Sfaccendati, recita: «L'Accademia degli Sfaccendati, che si gloria d'haver nell'otio istesso saputo ritrovare il modo d'impiegare virtuosamente il tempo, e di far diventare il medesimo otio degno di lode, hà risoluto nella presente villeggiatura dell'Autunno, in esecuzione de suoi lodevoli statuti, far rappresentare nella Sala di V. E. dell'Aricea un Drama intitolato L'Adalinda, ovvero gli'Inganni Innocenti». La partitura di Pier Simone Agostini da Montebarroccio è irreperibile, mentre il libretto è repertoriato in FRANCHI, op. cit., pp. 460-61.

to, ma con maggior vigore durante la prima metà del Settecento, le «smanie della villeggiatura» si impossessarono anche delle fasce borghesi, principali fruitrici, accanto alla nobiltà, del teatro e dell'opera in musica. Sensibili ai mutamenti di costumi e di mentalità, i poeti per musica non tardarono a registrare il fenomeno tramutandolo in soggetto librettistico con declinazione prevalentemente buffa e parodistica.

È quanto avviene con *L'Arcadia in Brenta*, dramma comico per musica di Baldassarre Galuppi su libretto di Carlo Goldoni, rappresentato a Venezia il 14 maggio 1749.⁶² Il libretto, liberamente ispirato a *L'Arcadia in Brenta ovvero La Melanconia sbandita di Ginnesio Gavardo Vacalerio* (1667), pseudonimo di Giovanni Sagredo,⁶³ si concentra quasi esclusivamente sugli aspetti caricaturali della villeggiatura borghese, incarnati dai piccoli soprusi, approfittamenti e angherie inflitte al povero padrone della villa sul Brenta, il basso Fabrizio Fabroni da Fabriano, da una capricciosa e a tratti insopportabile schiera di ospiti. Nei decenni successivi, altre opere in musica e cantate riprenderanno questo soggetto dipingendolo con colori analoghi, tra cui: *La ritornata dalla villeggiatura di Mestre*, farsa giocosa per musica di Giovanni Dolfin con musica di Salvatore Perillo (Venezia, Teatro Tron in S. Cassiano, carnevale 1770 e autunno 1771);⁶⁴ *Il feudatario in villeggiatura*, ballo eseguito alla fine dell'opera *La Circe* di Giuseppe Misliwecck su libretto di Domenico Perrelli (Venezia, Teatro S. Benedetto, Ascensione 1779);⁶⁵ *L'apparenza inganna ossia La villeggiatura*, opera in due atti di Do-

62. Il libretto di Goldoni fu posto in musica anche da Giovanni Meneghetti (Vicenza, carnevale 1757), João Cordeiro da Silva (Lisbona, carnevale 1764), Vincenzo Legrenzio Ciampi (Colonia, post carnevale 1771), Carlo Bosi (Ferrara, autunno 1780).

63. Sull'*Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo si rimanda al contributo di Q. Marini nel presente volume. L'opera è ora di nuovo a stampa per le cure dello stesso Marini: Roma, Salerno Editrice, 2004.

64. *La ritornata dalla villeggiatura di Mestre*, Venezia, Giambattista Casali, 1769 e 1771; il libretto è conservato a Milano, Biblioteca teatrale Livia Simoni.

65. *Il feudatario in villeggiatura*, Venezia, Modesto Fenzo, 1779; il libretto è conservato a Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rolandi.

menico Cimarosa su libretto di Giambattista Lorenzi (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1784);⁶⁶ *La villeggiatura*, cantata di un «accademico fervido filodrammaturgo» (Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1786);⁶⁷ e *Gli accidenti della villa* di Saverio Zini con musiche del successore di Cimarosa alla corte di Vienna, Pierre Dutilleu (1754-1798), variamente definita farsa oppure atto unico oppure cantata (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1797).⁶⁸

Sebbene l'età dei lumi in ambito musicale sia connotata, soprattutto nei paesi transalpini, dalla fioritura del diletto musicale amatoriale e privato, essa è contemporaneamente, e in Italia soprattutto, l'epoca del divertimento collettivo seppur scompartito in fasce sociali. Queste due componenti, solo apparentemente contraddittorie, sono in realtà accomunate dalla compresenza, specularmente orientata, della duplice prospettiva del mirare e dell'essere mirati. Nel soggiorno in villa così come nei cerimoniali urbani, tale ambivalenza si esprime sia nel godimento passivo di eventi musicali preordinati, in cui lo spettatore è nel contempo attore del rito comunitario, sia nella pratica musicale e teatrale *en amateur* o del ballo di gruppo, in cui ciascuno è scopertamente attore ma anche implicitamente spettatore del gioco.

Tra i momenti musicali ritualizzati da godere solo passivamente, comincia a delinearsi anche quello del concerto strumentale; a partire dalla seconda metà del Settecento iniziano a essere testimoniate con crescente frequenza composizioni di tal tipo, concepite quale estivo arredo notturno dei teatri di verzura e delle residenze suburbane. Tra queste figurano le sinfonie di Giovanni Masi (1730 ca.-post 1800) e di Giovanni Felice Mosel (1754-post

66. La partitura autografa dell'opera è conservata a Napoli, Biblioteca del Conservatorio, Rari 1 2 21; un'altra partitura si trova a Roma, Archivio privato Massimo; il libretto è repertoriato in SARTORI, op. cit., scheda 2277.

67. Un esemplare del libretto è conservato a Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rolandi.

68. Partiture manoscritte della farsa e dell'atto unico sono conservate a Napoli, Biblioteca del Conservatorio, 26 4 30, e 26 5 37; la partitura della cantata è conservata ivi, Cantate 108.

1812), composte rispettivamente per i divertimenti notturni della Villa Pinciana (estate 1789)⁶⁹ e per il teatro della Villa di Poggio a Caiano nei pressi di Firenze (autunno 1791).⁷⁰ Si tratta di repertori ora per lo più misconosciuti anche a causa della loro successiva decontestualizzazione, che ha mutilato la possibilità di comprenderli nel loro relativo e peculiare significato, non sempre coincidente con il valore estetico.

Da prospettiva inversa, un eloquente esempio di gioco amatoriale, da godere dunque attivamente, è offerto proprio dalla goldoniana *Arcadia in Brenta*. Il secondo atto culmina infatti con una eloquente scena di teatro nel teatro: Fabrizio, Lindora, Foresto e gli altri, divenuti Colombina, Pulcinella e Pantalone, improvvisano, cantando, una commedia alla moda dei comici professionisti; la scena, al di là del suo significato drammaturgico, diviene anche ennesima testimonianza della sopravvivenza del teatro amatoriale fra i passatempi della villeggiatura. Il teatro d'opera, icona della fruizione musicale collettiva, è specchio in cui la società settecentesca si autorappresenta e guarda se stessa, in questo caso sorridendo. Teatro d'opera, dunque, non solo inteso come oggetto artistico, ma anche come documento sociale.

L'immagine della villeggiatura, filtrata in queste favole moderne, appare molto simile alla concezione attuale più largamente condivisa: fuga dal quotidiano verso un altrove ugualmente ritualizzato e connotato da azioni e accessori falsamente informali, in realtà diverse maschere di una rassicurante reiterata ritualità.

69. *In occasione dei Divertimenti notturni alla Villa Pinciana nell'estate del 1789. Sinfonia con violini, viola, oboè, clarinetti, fagotti, corni, trombe, e basso del Sig.re Giovanni Masi*; parti manoscritte (incomplete) sono conservate a Roma, Collezione Rostriolla, R 1995, n. 340; Roma, Biblioteca Casanatense, mss. 5943.

70. *Sinfonia a più strumenti obbligati del Sig.re Gio. Felice Mosel ed eseguita per la prima volta nel Teatro della Villa di Poggio a Caiano l'Autunno dell'anno 1791*; la partitura manoscritta è conservata a Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, mss. 9686.

RINALDO RINALDI, <i>Bagni di Venere e Veneri al bagno. Dal giardino allegorico all'eroticismo termale</i>	355
PAOLO ORVIETO, <i>Un tema di letteratura comparata: castelli, case, giardini come labirinti, luoghi di reclusione, di errore e d'incubo</i>	379
COMUNICAZIONI	
CLAUDIA BACILE DI CASTIGLIONE, <i>Luoghi e riti della villeggiatura in Virginia Woolf: tra autobiografia e narrativa</i>	411
NOVELLA BELLUCCI, <i>Il viaggiatore in villa. I Castelli romani nei libri di viaggio fra XVIII e XIX secolo</i>	431
ANDREA BRIGANTI, <i>L'altra villeggiatura di Julio Cortázar</i>	451
PAOLO BRIGANTI, <i>Le smanie di Ettore per la villeggiatura di Livia ovvero: Italo Svevo furioso per la moglie alle Terme di Salsomaggiore</i>	463
ELIDE CASALI, <i>Il galateo cristiano in villa</i>	477
FLORA DI LEGAMI, <i>Il bagno termale. Un diletto scenario di storie nel 'Novelliere' di Gentile Sermini</i>	485
VINCENZO DOLLA, <i>Un canzoniere tardo-cinquecentesco in chiave "ortolana": L'Ortolano' di Vincenzo Toraldo</i>	503
FILIPPO GRAZZINI, <i>Carteggiare in villa. L'Albergaccio (e altre proprietà) come dimora e come tema nelle lettere private di e a Machiavelli</i>	527
FRANCO LANZA, <i>Storia letteraria di villa Manin a Passariano</i>	549
VALERIO MARUCCI, <i>I bagni di Sacchetti. Note a 'Trecentonovelle', XXVI e CXXXI</i>	555
EUGENIO RAGNI, <i>I 'Trastulli della villa' di Adriano Banchieri</i>	567
GIOVANNI RONCHINI, <i>La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in 'Rimini' di Pier Vittorio Tondelli</i>	587



Stampa: Bertoncello Artigrafiche - Novembre 2004

SALERNO EDITRICE S.r.l.

00193 ROMA - VIA VALADIER 52 - TEL. 06-3608.201 (R.A.)
FAX 06-3223.132 - E-MAIL SALERNOEDITRICE@MCLINK.IT