

Intermezzi precoci. Cinque casi particolari (1665-1703)

Anna Laura Bellina

ABSTRACT Early comic intermezzos. Five particular cases (1665-1703)

Some phenomena are observed relating to the birth of the Italian *intermezzo* through the examination of Ivanović's *Circe* (1665), *Elena rapita da Paride* (1681), *Il re infante* (1694), *La fede ne' tradimenti* (1697) and Zeno's *Aminta* (1703): first the comic singers are involved with serious ones; then the couples of actors move their scenes toward the end of the play acts.

KEYWORDS Comic *intermezzo*, Cristoforo Ivanović, Apostolo Zeno, silent *controcena*, Giovanni Battista Fagioli.

Un'esplorazione sistematica dei repertori¹ conferma che prima o dopo ma in ogni caso vicino all'*exploit* dell'*Arcadia* nel 1690, si moltiplicano gli inserti d'ogni specie, aggiunti a vari tipi di spettacolo, con o senza musica: fra questi le «apparenze» in quattro parti da infilare nei cinque atti delle commedie e delle tragedie in prosa o in endecasillabi o in esametri, spesso eseguite dai collegiali o dagli accademici², e gli «intermezzi» d'argomento preferibilmente (ma non solo) mitologico, veterotestamentario, allegorico o morale³. Di fatto la potente e ramificata consorteria ro-

1. Fra i più importanti, cfr. <http://www.examenapium.it/libri/sartori.htm>, a cura di Claudio Sartori; <http://corago.unibo.it/libretto>, a cura di Angelo Pompilio; <https://rism.info>; [www.Oxford music online \(Grove\)](http://www.Oxfordmusiconline.com); per i testi attribuiti a Zeno, anche erroneamente, cfr. <http://www.apostolozeno.it/public>, a cura di Anna Laura Bellina, Anna Bogó, Luigi Tassarolo e Silvia Urbani; non si annotano le citazioni ricavate dai frontespizi o dagli elenchi dei personaggi né le notizie fornite dai repertori comuni; per amor di brevità non si elencano i contributi sull'*intermezzo* né coevi (Crescimbeni, Bonlini, ecc.) né moderni, peraltro molto noti e importantissimi (Cotticelli, Degrada, Maione, Piperno, Toscani, Tufano, ecc.).

2. Fra i canovacci, cfr. per esempio *Scenario del «Teodoberto»*, tragedia [latina in cinque atti] da recitarsi nel collegio del beato Luigi Gonzaga, Giacomo Monti, Bologna 1659; fra le «apparenze», cfr. per esempio *Intermezzi per «Il principe fantastico ovvero Dall'odio l'amore»*, opera scenica rappresentata nel teatro delli signori Accademici Stabili di Todi nel 1687, del signor G[iuseppe] P[irelli], Giovanni Domenico Faostini [sic], Todi 1687.

3. Fra gli intermezzi moraleggianti, cfr. per esempio *Bellisario cieco e passeggero*, *La Scherma e il Ballo*, *Diogene con la lanterna accesa in voce di basso e dopo un passeggero*, *Si fa un ballo nobile da otto*

mana promuove una separazione dei generi che accelera, volente o nolente, la rinascita e l'indipendenza del comico. Per esempio Antonio Pedrieri, il solito tenore nelle parti della nutrice, comincia con Pietro Paolo Benigni almeno dal 1697-1698, poi si associa con Pezzoni o con Cavana per gli *entractes* veri e propri del 1708. Insomma si assiste, com'è noto, a un'*escalation* che, a partire dai buffi implicati nell'azione dei seri, diffusa nell'opera secentesca, dà vita a una coppia autonoma che può partecipare attivamente alla trama della *pièce* principale. Sulle prime gli interpreti recitano azioni e battute confuse col resto del *plot*, poi relegate fra gli atti o in fondo alla stampa o addirittura pubblicate in un diverso opuscolo. Mediante *La Circe* d'Ivanović (1665), *Elena rapita da Paride* (1681), *Il re infante* (1694), *La fede ne' tradimenti* (1697) e l'*Aminta* di Zenò (1703) si possono osservare alcuni esempi molto precoci di questo frequente passaggio.

Nel 1665 va in scena *La Circe* «per celebrar il natale della sacra cesarea maestà di Leopoldo [I d'Asburgo]», venuto al mondo il 9 giugno 1640. Pubblicato a Vienna da Matteo Cosmerovio, stampatore di corte, il dramma è offerto a Eleonora Maddalena Gonzaga di Nevers, terza moglie e vedova di Ferdinando III dal 1657, nonché matrigna del festeggiato. Firma l'umilissima dedica un librettista poco prolifico, il famoso Cristoforo Ivanović che risiedeva a Venezia dopo il definitivo trasferimento dalla natia città montenegrina di Budva in Dalmazia. Nella basilica di San Marco sosteneva la mansione di canonico, un onore ecclesiastico (e un onere) che nel 1681 non gli aveva impedito di pubblicare *Minerva al tavolino* per i tipi di Nicolò Pezzana. Si tratta di una specie di complicata antologia che contiene fra l'altro le *Memorie teatrali*, una storia dell'opera lagunare, fondamentale e divertente nel suo genere, anche per le numerose imprecisioni, dovute all'eccessiva deferenza verso alcuni patrizi della Serenissima⁴.

Come spesso capita nel dramma del Seicento, dall'*Argomento* della *Circe* non si capisce nulla, se non che Ivanović coinvolge una quantità esorbitante di dei e semidei. Comunque asserisce che è meglio mettere in scena le ignote peripezie della maga avvenute dopo il fallimento dell'incantesimo perpetrato ai danni dell'eroe itacense e dei suoi compagni⁵. Nel libretto in tre atti, sono elencate le sontuose mutazioni, progettate da Ludovico Burnacini, che nella prima sezione annunciano

cavalieri in galleria, in *L'onestà riconosciuta in Genufa che fu poi santa di questo nome*, opera sacra scenica [in cinque atti e in prosa] del signor Giuseppe Berneri romano, Giuseppe Longhi, Bologna 1693, pp. 29-35, 51-53, 74-78, 99; stampati anche in *Prologo e intermezzi in musica per «L'onestà riconosciuta in Genufa»*, Giuseppe Longhi, Bologna 1693; per una serie di esempi senza pretese, cfr. A.L. Bellina, «Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo. *Dai drammi donchisotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini*, in *Sine musica nulla disciplina*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 309-326.

4. C. Ivanović, *Memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino*, Nicolò Pezzana, Venezia 1681, pp. 361-453; edizione moderna, a cura di N. Dubowy, LIM, Lucca 1993; per l'attività del dalmata, cfr. T. Walker, *Gli errori di «Minerva al tavolino»: osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze 1978, pp. 7-20; A.L. Bellina, *Brevità, frequenza e varietà: Cristoforo Ivanović librettista e storico dell'opera veneziana*, in «Musica e storia», VIII, 2000, pp. 367-390 (contributo che però ignorava l'esistenza dell'opuscolo).

5. *Argomento*, in *La Circe*, cit., p. 6 n.n.

una «piaggia del mare» e al termine della seconda prevedono un «labyrinth d'archivolti». Alla fine «comparisce Giove sopra d'una nube, quale applaudendo al glorioso natale dell'augustissimo Leopoldo, introduce un ballo di dame e cavaglieri, col [...] quale si termina la fonzione»⁶.

L'annunciato monologo del dio, che qui non pronuncia una sillaba, si trova in un libello edito a parte e intitolato *Prologo, intermezzi e finale* «per l'opera da rappresentarsi nel giorno natalizio della sacra cesarea maestà dell'imperatore» e quindi uscito anch'esso in vista del 9 giugno, sempre da Matteo Cosmerovio nel 1665. Le informazioni che introducono il breve *kit*, necessario per completare la «fonzione», elencano gli attori: «Nel prologo Danubio, Poesia, coro d'abitatori [dell'Austria]. Nel primo intermedio e nel secondo Gligoro, Parasito. Nella finale [sic] Giove» come previsto⁷. Naturalmente non stupiscono affatto le consuete parti encomiastiche e macchinose, assenti nell'edizione della *Circe* ma squadernate nel fascicoletto per aprire e per chiudere il dramma in bellezza e in lode al sovrano. Sorprendono invece gli episodi centrali, comici e precoci. Si tratta di due dialoghi fra Gligoro, con appellativo slavo come Ivanović, e Parasito, beone e vorace a scrocco (*nomina omina*), tormentato da un appetito simile a quello del mendicante buffo sopravvissuto alla strage nel *Ritorno* di Monteverdi: Iro, il tenore che scioglie un celebre lamento, anzi una lagna ridicola e caricaturale⁸.

Gli *entractes*, molto precisi nella versificazione, risultano stampati con cura, quasi senza errori e senza tante maiuscole inutili. Infatti le bozze del testo erano state corrette niente meno che dallo storico di corte Girolamo Branchi insieme al basso Antonio Draghi⁹, il cui nome è attestato a Padova nel 1654 e nella Dominante almeno dai tempi delle *Fortune di Rodope e Damira*, quando sosteneva la parte del «villano» Bato nel carnevale del 1657 al teatro lagunare di Sant'Aponal¹⁰. Impiegato alla corte di Vienna in qualità d'interprete dal 1658, Draghi fa carriera come poeta dal 1661 e infine diventa *Hoftheater Intendant* dal 1674 al 1679. Arrivato per posta il libretto a corte, scritto il *Prologo* insieme agli accessori dal lucchese Francesco Sbarra, poeta cesareo in carica¹¹, e consegnato il tutto a Cosmerovio perché lo pubblichi, manca soltanto la musica.

Una bella partitura della *pièce*, collegata ma non del tutto conforme all'allestimento asburgico e composta dal veneziano Pietro Andrea Ziani, dal 1662 vice *Kapellmeister* dell'imperatrice vedova Elisabetta Maddalena, si conserva tra i manoscritti della Marciana. Inserita nella famosa collezione che apparteneva a Marco Contarini, è vergata dalla stessa mano che ha copiato le altre opere su testo

6. *La Circe*, cit., p. 11 n.n.

7. *Prologo, intermezzi e finale*, Matteo Cosmerovio, Vienna 1665, pp. 2, 7-19 n.n.; per il testo, cfr. pp. 54-60.

8. *Il ritorno d'Ulisse in patria*, [Venezia 1641], III, 1.

9. C. Ivanović, *Lettera*, in *Poesie* [...] *con l'aggiunta di varie lettere di proposta e risposta*, Giovanni Battista Catani, Venezia 1675, pp. 346-347; *La Circe*, cit., p. 10 n.n.; *Amico lettore*, in *La Circe*, cit., pp. 78-79 n.n.

10. *Le fortune di Rodope e Damira*, Andrea Giuliani, Venezia 1657, p. 10.

11. C. Ivanović, *Lettera*, in *Poesie*, cit., p. 349.

d'Ivanović¹². Nel recitativo degli «intermezzi» per due tenori, tessuto con pochi endecasillabi di contro agli agili settenari, il dettato è molto simile alla stampa viennese: rare macrovarianti di cui alcune relative alla metrica, talora facilmente sanabili ricombinando il declamato, oltre a qualche raddoppiamento sintattico e a qualche troncamento in più o in meno. Fra i cinque pezzi chiusi del libretto imperiale, accompagnati dal continuo e parzialmente scorciati nella partitura Contarini, il primo spetta a Gligoro che si presenta con un assolo sillabico di cui ripete soltanto l'ultimo verso. Si tratta di una topica tirata sulla donna mobile e volubile, in due quartine di ottonari, una ternaria e una binaria, che recano in testa, per chi non avesse capito, l'indicazione *Aria*.

Parasito si limita a un lungo recitativo, mentre il tremebondo Gligoro si esibisce di nuovo in un arioso di tre settenari più un endecasillabo. La stampa del libretto asburgico prevedeva un paio di *ensembles* per chiudere la simmetria binaria delle sezioni. Ma in questa copia i nostri vanno a pescare, cantando le strofe ognuno per conto suo, con un ritornello per i violini col basso e con un rigo bianco che potrebbe ospitare le battute e le note dell'assieme. Gli amici si ritrovano nelle scalette discendenti per terze che intonano l'esortazione finale «fuggiam, fuggiamo» davanti all'apparizione di un mostro marino. La seconda parte è introdotta da Parasito che esprime una profetica passione per l'eccellente «marzamino» in due quartine uguali di ottonari con ritornello, ignorando la terza che si trova nella stampa. Reso alticcio e ridanciano dalle libagioni, Gligoro esegue una singola strofa mediana in versi tronchi. Con un madrigalismo discendente e strampalato su «volo» e con un duetto in settenari nota contro nota, si potrebbe concludere l'esibizione. Ma poeta e musicista introducono pure una «voce» del padrone che appartiene al basso fuori scena, a cui affidano qualche battuta nel secondo ensemble, per un totale di tre senari, un settenario e un endecasillabo. Morale della favola: gli ubriacconi devono pagare il conto all'osteria.

Per la scarsa definizione del genere o comunque per la loro lungaggine e ancora perché da Vienna i cantanti non andavano certo in *tournee* ma erano stanziati fra Hoftheater e Hofkapelle, è ovvio che questi intermezzi non compaiono altrove, se non nella silloge del collezionista Contarini. Invece l'opera conosce una sola, sparuta ripresa, quella veneziana con le note di Freschi: *La Circe* «da rappresentarsi nel teatro Sant'Angelo l'anno 1679» con la dedica del «23 genaro», firmata sempre da Ivanović e rivolta a un membro della potente famiglia Corner della Ca' Granda. Ma gli *entractes* degli Asburgo non ci sono perché dopo la prima parte si assiste a una danza «di mostri marini», mentre la seconda finisce con un ballo «di spiriti che servono di statua all'ara, intrecciato con due ombre che volano»¹³. In quel periodo si ascolta in laguna per la prima volta anche una *pièce* intonata sempre da Freschi su testo di Aurelio Aureli: *Elena rapita da Paride*, «drama per musica

12. *La Circe*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. IV 400 = 9924 (*Internet culturale*), cc. 30v-34v, 54v-58r; T. Walker, «Ubi Lucius»: thoughts on reading «Medoro», in A. Aureli, F. Lucio, *Medoro*, Ricordi, Milano 1984, pp. CXL-CXLVII.

13. *La Circe*, Francesco Nicolini, Venezia 1679, p. 6 n.n.

nel teatro Novissimo di Sant'Angelo l'anno 1677, consacrato [dall'editore Francesco Nicolini] all'illustrissimo signore [...] Naimiro Conti, nobile veneto». Come per *La Circe*, fra gli atti il pubblico assiste a due coreografie secondo l'uso della Serenissima, una di «pastori» e una di «pazzi».

Qualche anno più tardi, per una ripresa emiliana del 1681, quest'*Elena* di Aureli dev'essere stata ritoccata dal librettista Antonio Scappi che sottoscrive l'omaggio del nuovo allestimento¹⁴. Il 5 marzo dello stesso anno il poeta Rosselli indirizza al sovrano un fantomatico supplemento, destinato a festeggiare il suo ventunesimo compleanno che cadeva il giorno dopo ovvero il 6 di quel mese: *Prologo e intermedii* «aggiunti al drama dell'*Elena rapita da Paride* [senza un lussuoso finale alla maniera degli Asburgo], da replicarsi nel teatro Ducale l'anno 1681, consecrato all'altezza serenissima di Francesco II [d'Este], duca di Modona, Reggio, eccetera, dal conte Giovanni Battista Russelli [*sic*], in Modona, per gli eredi [di Viviano] Soliani, stampatori ducali». Con l'occasione l'autore spiega di aver accompagnato alla ripresa dell'opera veneziana, un po' stantia, le parti «qui anesse con animo, se non d'abellirla, d'inserirle almeno nel riverentissimo ossequio» del quale evidentemente le ritiene all'altezza benché siano comiche¹⁵.

In circa venti paginette il libello contiene un elenco stringato dell'armamentario che serve a rifinire lo spettacolo: «Nel prologo Capriccio, Curiosità, Giove, Mercurio, Venere. Nel primo intermedio Elisa, Brusco fornaro. Nel secondo [...] Brusco vestito da Bacco, Silvana [...]. Coro di pastori [...], fornari [...], satiri». Molto più sciatte ma più divertenti di *Gligoro e Parasito*, secondo i repertori le brevi scene di *Brusco, Elisa e Silvana* si conservano solo all'Estense, in una stampa rilegata troppo stretta, scolorita e illeggibile in un paio di occorrenze¹⁶. In un'esilarante situazione metateatrale, foriera d'innumerevoli sviluppi nell'*entracte*, nella commedia e nel dramma giocoso, quell'analfabeta canterino di Brusco, in grado di esprimersi soltanto in vernacolo modenese, sta per esibirsi davanti alla corte. È probabile che i ruoli di Elisa, una «vecchia» propensa alle *avances*, e di Silvana, la virtuosa «zoppa con una carta da musica in mano», che non s'incontrano mai, siano stati sostenuti dalla medesima o dal medesimo interprete, a cui sono affidate due arie col da capo segnalato esplicitamente dalla ripetizione dell'*incipit*. Malgrado l'impiego di tre personaggi, le sezioni con parole sono più corte di *Gligoro e Parasito*, sia perché sopportano molte riprese, sia perché finiscono con un «combattimento» danzato e con un «ballo de' satiri», per un totale di dodici elementi che sgambettano almeno una ventina di minuti. E comunque nemmeno questi *sketches* possono cambiare collocazione, non foss'altro per l'oscuro linguaggio galloitalico della parte maschile, probabilmente masticato benissimo sia da Francesco II, sia dalla sua corte.

Sempre nell'ambito della vivace produzione veneziana, nel 1683 Matteo Noris

14. *Elena rapita da Paride*, eredi di Viviano Soliani, Modena 1681, p. 7.

15. *Prologo e intermedii*, eredi di Viviano Soliani, Modena 1681, p. 3; per il testo, cfr. pp. 59-61.

16. *Prologo e intermedii*, cit., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 90.A.44 (3).

licenzia *Il re infante*, musicato da Carlo Pallavicino per lo splendido teatro di San Giovanni Crisostomo. Una decina d'anni dopo il debutto, nel 1694 esce in Emilia una terza ripresa dell'opera, con gli interventi di Giacomo Antonio Perti, compositore bolognese che firma la nuova dedica insieme all'impresario Cesare Bonazzoli¹⁷. Un opuscolo trasandato, edito a parte rispetto all'impeccabile *pièce* principale ma contemporaneamente dal medesimo stampatore Giulio Borzaghi, ospita le ariette mutate, di cui un paio in francese: *Intermezzi e aggiunte* «al drama intitolato *Il re infante* che si rappresenta nel teatro Malvezzi». Come promette il titolo, il libretto non prevede un finale rutilante e divino ma contiene i pezzi chiusi sostituiti e due *entractes* «acciocché più [...] sia grato il serio, vedendovi framezzato il faceto»¹⁸ e quindi applicando la divisione dei generi con la loro *varietas* complementare, suggerita dall'onnipresente reminiscenza di Orazio.

Nel primo episodio Gildo è uno *gigolo* disposto, in cambio di un anello, a corteggiare la vecchia Dircea occupata, secondo un *topos* diffuso, ad agghindarsi inutilmente, sistemando una «mosca» ovvero un neo sulla faccia rugosa. Il testo prevede due arie per lei, di cui una finale, più un paio di *ensembles* nel corso dell'azione, con una specie di pantomima in cui «va porgendo e ritirando» il gioiello. Il secondo intermezzo a tre, con Gildo, Despina e Livio, si aggira sempre intorno al prezioso cerchietto di cui tutti vogliono prendere possesso. Despina si esibisce nel pezzo chiuso d'apertura in quinari, più un'altra volta con Livio in una strofetta di ottonari, e infine canta un brano amoroso, accompagnato dalle arpe recate appositamente sul palco. A Gildo, che ha l'onore di addormentarsi in scena come i personaggi seri sbeffeggiati dal *nobilomo* Benedetto Marcello¹⁹, spetta l'incombenza di chiudere con una quartina di settenari.

Un fenomeno diverso ma significativo è costituito dalla *Fede ne' tradimenti* di Girolamo Gigli, recitata soltanto da quattro aristocratici, molto asciutta e quindi bisognosa di aggiunte corpose, volendo ottenere uno spettacolo che abbia un'accettabile durata *standard*. Nel 1689, in occasione della prima al collegio Tolomei di Siena, come di consueto fra un atto e l'altro i nobili convittori intrecciano danze o fingono di combattere a suon di musica. Ma l'anno dopo, quando *La fede* arriva a Bologna, è necessario inserire i buffi, Delfo e la vecchia Nice, che si mescolano con gli altri ma recitano anche in coppia²⁰. Nella ripresa lodigiana del 1685, *Betta e Simone* rispondono al medesimo scopo²¹. A Firenze nel gennaio 1697, sempre nella *Fede* una «damigella» e un «paggio di corte» avrebbero dovuto eseguire *Tisbe e Gillo*, soli soletti in tre episodi indipendenti dal resto, conclusi da una statua che

17. *Il re infante*, Giulio Borzaghi, Bologna 1694, p. 4.

18. *Benigno lettore*, in *Intermezzi e aggiunte*, Giulio Borzaghi, Bologna 1694, p. 3; per il testo, cfr. pp. 64-68.

19. B. Marcello, *Il teatro alla moda* (1720), a cura di M. Geremia, Diastema, Treviso 2015, pp. 15, 51.

20. *Delfo e Nice*, in *La fede ne' tradimenti*, Giulio Borzaghi, Bologna 1690, I, 3; I, 8; II, 2; II, 6-8; III, 4; III, 9.

21. *Betta e Simone*, in *La fede ne' tradimenti*, Carantonio Sevesi, Lodi 1695; i due ricompaiono nelle edizioni di Giovanni Battista Grana, Mantova 1697; Giovanni Bemo, Verona 1703; Marino Rossetti, Venezia 1705.

cammina ben prima del Commendatore, dalla scoperta di un tesoro e dalla caricatura di un'evocazione infernale²². Sarebbero stati intermezzi perfetti, regolari e bilanciati, se i personaggi, coi loro nomi e con tutti i loro versi, non fossero contrassegnati, riga per riga, dalle virgolette a margine che segnalano l'espunzione dallo spettacolo. A Mantova nella *Fede* del 1699 ricompare l'opera al quadrato con due professioniste menzionate esplicitamente, Lucia Nannini da uomo e sua sorella Livia, dette le Polacchine. Isolate dagli altri caratteri, impersonano don Lopes «musicò» e donn'Anna, altra «damigella», con cui il cantante, che s'innamora di lei, commenta *en passant* l'azione sentimentale e politica dei seri²³.

Nel frattempo ossia nel 1696 il ventottenne Apostolo Zeno, tanto chiacchierato dai posteri in qualità di riformatore, debutta in patria al teatro Sant'Angelo con *Gl'inganni felici*, basati sulle stesse fonti e sulla medesima trama dell'*Olimpiade* che Metastasio licenzierà a Vienna nel 1733. Un caso particolare nella produzione del poeta veneziano è costituito dalla coppia di vecchi innamorati a vanvera nella *princeps* del suo *Aminta*, stampata a Firenze da Vincenzio Vangelisti nel 1703, quando l'autore, che rimane sulla breccia fino al 1730, era in attività da sette anni senza prevedere alcun intermezzo. A dimostrazione del fatto che uno spettacolo operistico può essere composto a quattro mani o più, gli *entractes* dell'*Aminta* non sono di Apostolo bensì di Giovanni Battista Fagioli. Del resto *Gl'igoro e Parasito* si devono, come dichiara lo stesso Ivanović, non a lui bensì a Francesco Sbarra. Così le scenette di *Brusco, Elisa e Silvana* sono scritte da Rosselli e non da Aureli che redige *Elena rapita da Paride*. Analogamente non c'è motivo per attribuire *Dircea, Gildo, Despina e Livio* a Matteo Noris che firma *Il re infante* ma non l'opuscolo bolognese con le aggiunte. Quanto agli inserti comici nella *Fede*, sono troppo variabili per azzardare un'attribuzione, men che meno a Girolamo Gigli. Comunque sull'*Aminta* c'è poco da congetturare perché lo stesso Fagioli dichiara:

Dall'impresario del «dramma regio pastorale» intitolato l'*Aminta* del famoso signore Apostolo Zeno, furon richieste all'autore [Fagioli] l'appresso controcene piacevoli, come s'ingegnò di fare, senza né meno in una lettera toccare il dramma medesimo. Volle, prima però di porsi all'opra, averne dallo stesso signore Zeno la permissione, il quale cortesemente con sua gentilissima risposta la diede; e dopo vedute le dette controcene, si compiacque di pienamente approvarle. Che peraltro l'autore non averebbe mai avuto tanto ardire di porvi la mano, come indispensabilmente richiedeva la creanza, la convenienza e la giustizia²⁴.

Il termine «controcena» o «contrascena» indicava generalmente un'azione «muta» ma non per questo irrilevante, «in cui uno o più personaggi rispondono

22. *Tisbe e Gillo*, in *La fede ne' tradimenti*, Vincenzio Vangelisti, Firenze 1697, p. 6; I, 9 (ultima); II, 14 (ultima); III, 14 (ultima); per il testo, cfr. pp. 69-72.

23. *Donn'Anna e don Lopes*, in *La fede ne' tradimenti*, Giovanni Battista Grana, Mantova 1699, I, 7; II, 10; III, 9; per le successive riprese della *pièce*, cfr. A.L. Bellina, *Tre gobbi per Anagilda*, in *Finché non splende in ciel notturna face*, a cura di C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani, LED, Milano 2009, pp. 46-47.

24. G.B. Fagioli, *Controcene*, in *Commedie*, VII, Francesco Moücke, Firenze 1736, p. 278.

co' gesti [...] esprimendo i sentimenti destati in loro» dalle parole di un altro attore. Ma nonostante la grande importanza della mimica silenziosa negli *entractes*, qui sottolinea semplicemente il «contrasto di caratteri» buffi coi seri²⁵. Così vengono definiti alcuni intermezzi, per esempio *Lisetta e Delfo* nell'*Amor tirannico* del 1713 e perfino una *Serva padrona* tardiva e periferica all'accademia degli Uniti di Cortona nel 1750²⁶. Col senno di poi, nelle «controszene» dell'*Aminta* si colgono le differenze di linguaggio fra il veneziano Apostolo e il fiorentino Fagioli che per esempio preferisce la forma col dittongo piuttosto della sua lenizione: «cuore» per uno, «core» per l'altro²⁷. Come nei casi precedenti, anche qui nel recitativo abbondano, oltre ai lemmi poco elevati, le clausole tronche, le assonanze, le rime esterne o interne al verso e i rapidi settenari scoppiettanti, piuttosto che i pesanti endecasillabi togliti.

Malgrado la presunta piena approvazione, gli inserti preparati da Fagioli, tali da far arricciare il nasino arcadico di Apostolo, non vengono accolti tutti nella *princeps* dell'*Aminta*. Forse gli schizzi del fiorentino servivano a poco o forse allungavano troppo lo spettacolo. Ma più probabilmente non era gradito il fatto che i comici interloquissero a lungo insieme a due seri. Sono infatti cassate quattro sezioni, perfettamente simmetriche fra loro e riprodotte nel sito dal gruppo che ha curato l'edizione di tutti i drammi di Zeno, accogliendo le aggiunte degli altri ma segnalando le false attribuzioni. In circa duecento versi spassosi del secondo atto, il pastore Elpino tenta invano di confessare a Celia, che non capisce niente, il proprio amore senile; poi commenta l'accaduto per conto suo; subito dopo la vecchia Alcea dichiara a Silvio, senza riuscire a farsi intendere, la sua ridicola passione; infine si esibisce in un ragionamento solitario sul palco²⁸. Entrambi i giovani non comprendono i discorsi allusivi dei coniugi anziani, che hanno allevato Silvio senza conoscerne l'origine illustre, ma ricambiano il loro affetto alimentando l'equivoco mediante una venerazione filiale che non ha nulla di edipico. Forse per consegnarle ai posteri, nelle due raccolte uscite mentre era ancora in vita Fagioli stampa ugualmente le scenette inutilizzate che escono pure in quella del 1753, pubblicata a Venezia dieci anni dopo la sua morte²⁹.

I nomi del guardiano di pecore e del *title role* richiamano un *Aminta* glorioso

25. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Tipografia Galileiana, Firenze 1863-1923, s.v.; S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961-2002, s.v., indica solo il primo significato.

26. *Lisetta e Delfo*, in *L'amor tirannico*, Rocco Bernabò, si vendono da Pietro Leoni, Roma 1713, pp. 8 (*Interlocutori*), 31-34 (*Contrascena I* alla fine del I atto), 58-61 (*Contrascena II* alla fine del II atto), pp. 73-77 (*Contrascena III* fra III, 10, e III, 11); *La serva padrona*, in *Ciro in Armenia*, Firenze [per Cortona], Giovanni Paolo Giovannelli, 1750, pp. 6 (*Personaggi*), 15-23 (*Contrascena I*), 33-40 (*Contrascena II*).

27. B. Maffucci, *La lingua del commediografo Giovan Battista Fagioli. Un'edizione commentata de «Il finto mago ovvero L'amore e l'interesse acceca tutti»*, dissertazione dottorale, Università di Roma 3, a.a. 2017-2018, pp. 44-45.

28. Rispettivamente G.B. Fagioli, *Controszene*, cit., II, 5, recitativo; II, 6, recitativo e aria in ottonari di Elpino; a seguire II, n.n., recitativo; II, n.n., recitativo e aria in ottonari di Alcea.

29. G.B. Fagioli, *Controszene*, cit., III, 5; altre edizioni: Salvatore e Giandomenico Marescalchi, Lucca 1738, VII, pp. 280-299; Angelo Geremia, Venezia 1753, VII, pp. 231-247.

che non ha nulla in comune con Zeno o con Fagiuoli, ossia la celebre «favola boscchereccia» pubblicata da Tasso nel 1590³⁰, oltre ad altre *pièces* assai meno rinomate: *Elpino*, «componimento pastorale da cantarsi nell'accademia de' signori Animosi di Venezia [fondata nel 1691 con la partecipazione di Zeno], in casa di sua eccellenza il signor Giovan Carlo Grimani [proprietario del teatro di San Giovanni Crisostomo] il dì 1 febraro dell'anno 1701», con musica di Gasparini. Invece nel 1715 al Capranica era prevista la *Dirindina*, tranquillamente stampata a Lucca nello stesso anno³¹ ma censurata e cancellata con vigorosi tratti di penna nei testimoni romani superstiti. Al suo posto Domenico Fontana e Michele Selvatici propongono in Vaticano gli *Intermedi pastorali* ossia *Elpina e Silvano* con *Ambleto* di Zeno e Pariati, ripresi «nel teatro Giustiniano in San Moisè il mese di maggio dell'anno 1720»³².

Nell'*Aminta* di Apostolo, il ruolo di Elpino è sostenuto da Giovanni Battista Simi di Lucca, nato intorno al 1655 e omonimo dell'artigiano che ai primi del Settecento costruì l'organo della collegiata a Castell'Arquato, oggi in provincia di Piacenza dove il cantante sarebbe morto nel 1711. Forse impiegato nella chiesa, Simi recita la parte di Gismondo, capitano delle guardie, nella ripresa del *Vinceslao* [sic] di Zeno a Firenze nel 1704. Alcea è il tenore toscano Andrea Franci *en travesti*, che partecipa con lo stesso nome alla *Fortezza al cimento* del 1703 e al *Sesostri* veneziano del 1709 con Giovanni Batista Calvi detto Gambino. Ricomparso insieme a Selvatici nel *Faramondo* al Sant'Agostino di Genova nel 1712, cambia appellativo per fare Gerilda, la damigella di Lucinda, nel *Vinceslao* [sic] romano del 1716, affiancato da Florido Matteucci ossia dall'ennesimo Gildo, come pure nel *Ciro* al Capranica nello stesso anno³³. Non si sa chi abbia interpretato la donna in *Alcea e Gilo*, dato in laguna al Sant'Angelo nel 1718-1719³⁴.

Sia pure in mancanza della partitura, anche nel caso di *Aminta* si può congetturare, in base al testo, che la parte di Alcea sia più impegnativa, con quattro pezzi bistrofici in ottonari, mentre Elpino ne ha uno solo ma partecipa ai concertati. Accanto a queste si possono citare le scenette editate con alcuni libretti di Zeno, usate per chiudere gli atti ed eseguite di fatto come intermezzi ma senza etichetta. Va da sé che pure qui abbondano le soluzioni metriche atte a rendere più snello e spedito il testo: versi tronchi, sdrucchioli e divisi nel recitativo, assenza quasi totale

30. T. Tasso, *Aminta*, Aldo Manuzio, Venezia 1590.

31. *La Dirindina*, farsetta per musica, Leonardo Venturini, Lucca 1715; Domenico Ciuffetti, Lucca 1716.

32. *Elpino*, s.n.t.; *Intermedi pastorali* [*Elpina e Silvano*], Rocco Bernabò, si vendono da Pietro Leoni, Roma 1715; [*Elpina e Silvano*], in *Gl'inganni fortunati*, Marino Rossetti, Venezia 1720, pp. 1-9 numerate a parte; niente a che vedere con *Intermezzi per la «Tigrena»* [*Lilla, Elpino e Alfeo*], Michele Luigi Muzio, Napoli 1723; per la cantata da camera a due voci musicata da Francesco Gasparini *Voi scherzate* [*Aice* [sic] ed *Elpino*], 1716, cfr. Grove, cit., s.v.

33. *Il Giro*, Rocco Bernabò, si vendono da Pietro Leoni, Roma 1716, p. 3.

34. *Alcea e Gilo*, intermedi da rappresentarsi [con *Cleomene*] nel teatro di Sant'Angelo l'anno 1718.

del virgolato, rara anisometria delle arie e regolarità simmetrica dell'intonazione, se tramandata³⁵.

Don Chisciotte in Sierra Morena (Zeno e Pariati), Giovanni van Ghelen, Vienna 1719, in cinque atti: «Maritorne serva di Mendo», «Sancio scudiere di don Chisciotte»³⁶.

Alessandro in Sidone (Zeno e Pariati), Giovanni van Ghelen, Vienna 1721: «Calandra giardiniera, Nilo schiavo di Crate».

Don Chisciotte in corte della duchessa (Pasquini), Giovanni Pietro van Ghelen, Vienna 1727, in cinque atti: «Donna Rodrigues vecchia guardadama», «Sancio Panza scudiero di don Chisciotte», «Grullo staffiere di corte»³⁷.

Limitandosi al *corpus* delle *principes* di Zeno con o senza Pariati, le coppie necessarie per gli intermezzi, quando ci sono, vengono annunciate esplicitamente ma spesso compaiono prive di un titolo, qui identificato dov'era possibile con qualche incertezza:

L'amor generoso, Marino Rossetti, Venezia [autunno] 1707: «Gl'intermezzi [*Melissa schernita* o *Melissa vendicata*?] saranno rappresentati dalla signora Santa Marchesini bolognese e dal signor Giambatista Cavana».

Flavio Anicio Olibrio (Zeno e Pariati), Marino Rossetti, Venezia [carnevale] 1707: «Gl'intermezzi [*Melissa schernita* o *Melissa vendicata*?] saranno rappresentati dalla signora Santa Marchesini bolognese e dal signor Gambatista Cavana».

L'Engelberta (Zeno e Pariati), eredi di Filippo Ghisolfi, Milano [carnevale] 1708: «*Lido e Dorisbe* per gl'intermezzi [...]. Gl'intermezzi sono rappresentati dal signor Antonio Pedrieri [o Predieri], virtuoso del serenissimo [Ferdinando Maria de Medici] principe di Toscana, e dal signor Pietro Paolo Pizzone [o Pezzone] piacentino».

L'Engelberta (Zeno e Pariati, altra redazione), Marino Rossetti, Venezia carnevale 1708: «Gl'intermezzi saranno rappresentati dal signor Giambatista Cavana e dalla signora Santa Marchesini».

Zenobia in Palmira, Rafaele Figueró, Barcellona 1708, p. 63: «Intermezzo primo nel fine dell'atto primo. *Grilletta e Serpillo*»; p. 67: «Intermezzo secondo nel fine dell'atto secondo. *Serpillo e poi Grilletta*»; p. 71: «Intermezzo terzo nel fine della scena VII. *Grilletta e poi Serpillo*».

Astarto (Zeno e Pariati), Marino Rossetti, Venezia [dicembre] 1708: «Gl'intermezzi [*Catulla e Lardone*?] saranno rappresentati dal signor Giambatista Cavana e dalla signora Santa Marchesini».

Sesostri re di Egitto (Zeno e Pariati), Marino Rossetti, Venezia 1709: «Gl'intermezzi sono rappresentati dal signor Andrea Franci e dal signor Giovanni Batista Calvi detto Gambino».

L'Atenaide, Matteo Cosmerovio, Vienna [autunno] 1714 (musica di Marcantonio Ziani,

35. Cfr. <http://www.apostolozeno.it/public/metrica/grafico/grafico/recitativoMetri>, s.v. *Aminta*.

36. Il libretto manca in A. Zeno, *Poesie drammatiche*, a cura di Gasparo Gozzi, Giambatista Pasquali, Venezia 1744; per il testo, cfr. <http://www.apostolozeno.it/public>, cit.

37. Per un errore di Gozzi, il libretto si trova in A. Zeno, *Poesie drammatiche*, cit., IX, pp. 417-538; per il testo, cfr. <http://www.apostolozeno.it/public>, cit.

I atto; Antonio Negri, II atto; Antonio Caldara, III atto), *Argomento*: «Gl'intermezzi e la licenza furono posti in musica dal signor Francesco Conti, compositore di camera e tiorbista della stessa maestà sua [Carlo VI d'Asburgo]. Nel fine dell'atto primo e secondo, intermezzi di *Tuberone e Dorimena*»³⁸.

Di fronte a questa tendenza, tutto sommato classicheggiante, Apostolo non si tira indietro quando scinde, sia pure non del tutto, il serio dal faceto e nemmeno quando adotta soluzioni degne del tragico. Per esempio Araspe, confidente di Dionisio sempre nell'*Aminta*, «rimane morto nel campo» di battaglia, esposto al pubblico fino alla mutazione di scena³⁹. Nei cinque casi considerati fin qui dal 1665 al 1703, almeno uno dei buffi che sostengono gli intermezzi ha una partecina anche nel dramma in cui esercita un umile mestiere adatto allo *status* di comico, visto che a quanto pare per adesso i ricchi non fanno ridere, benché abbondino le timorose critiche dei poveri alle magagne della corte. Nella *Circe* Gligoro è uno «scudiere» epirota che nell'*entracte* parla del matrimonio di Pirro e che nell'opera partecipa a un'azione tutta per sé, con un paio di comparse travestite da orsi, secondo un *topos* che Benedetto Marcello schernisce dozzine di volte nel 1720⁴⁰. In *Elena rapita da Paride*, Elisa è la «vecchia nutrice» che potrebbe far coppia con Desbo, un altro domestico, ma preferisce frequentare Brusco, il bizzarro «fornaro» cantante e dialettofono. Dagli inserti del *Re infante* si apprende poi che il «servo» Gildo, oltre ad aspirare all'anello dell'anziana Dircea, è anche il messaggero agli ordini di Settilia e di Ergisto, «moglie» e «figlio di Rodoaldo»⁴¹. Quanto alla *Fede* fiorentina del 1697 e a quella mantovana del 1699, Tisbe e donn'Anna ficcano il naso volentieri negli affari di cuore delle loro padrone. Spesso uno dei caratteri compare da *single* già nelle stampe anteriori, se ci sono, e si mantiene con le successive, comprese quelle da scaffale come la Pasquali di Zeno, curata da Gasparo Gozzi che in *Aminta*, mai ripreso altrove, conserva Elpino ma espelle tutti gli interventi di Fagiuoli destinati alla consorte Alcea⁴².

In ogni caso bisognava avere sfogliato i classici per potersi divertire almeno un po', ascoltando gli *entractes* e riconoscendo le allusioni o gli strafalcioni sulla mitologia greco-romana e sulla letteratura del Rinascimento. Infatti, pur limitandosi ai cinque casi citati fin qui, si scopre una folla di personalità illustri: Delfo senza la città che ha fondato, Despina senza Borea un secolo prima di Mozart, Dirce o Dircea senza la reggia di Tebe a quasi quarant'anni dal *Demofoonte* metastasiano; e poi Elisa ovvero Didone ma senza Enea, Nice senz'ali, Silvana senza foresta, Tisbe senza Piramo e addirittura, volendo uscire da questo insieme limitato, Lesbia che non conosce Catullo, mentre una certa Catulla fa coppia col prosaico Lardone. In compenso Gillo, un miserabile «paggio di corte», parla di «Artemedoro» Dal-

38. Per i testi, cfr. <http://www.apostolozeno.it/public>, cit.

39. *Aminta* (Zeno), cit., II, 8.

40. *La Circe* (Vienna), cit., II, 11; B. Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 11, 13, 48, 57, e *passim*.

41. *Il re infante*, cit., p. 7; *Intermezzi e aggiunte*, cit., pp. 11, 15.

42. A. Zeno, *Poesie drammatiche*, cit., VI, pp. 357-447.

diano e delle sue arti divinatorie enunciate nel secondo secolo dell'era volgare⁴³. Né tanto meno dimentica Alcina e Melissa, l'incantatrice pericolosa e la fata buona, custode di Bradamante, che nel suo intermezzo vendica la truffa ordita da un militare, chiamato Serpillo come il timo selvatico.

Perfino Brusco, lo spensierato «fornaro», che cerca moglie per farsi dare una mano a «burater» la farina, nel frattempo ha imparato a «canter de bas». La competenza acquisita gli sembra sufficiente per cimentarsi con un'Arianna disastrosa di cui non conosce nemmeno la *fabula*, visto che conforta la principessa promettendole, tutto giulivo, la ricomparsa di Teseo dopo la fuga ingloriosa: «Allegr' o cucona / ch'al mros turnerà. / S'at vuo' ch'mi t'la sona, / amor cante-rà». Rimanendo in tema vinicolo, secondo lui Bacco non sarebbe un «nume te-bano» bensì «trebiano», come il vitigno bianco, assai diffuso in Italia e tipico anche della campagna intorno a Modena. Omonimo di un servo nella *Cassaria* ferrarese del 1508, Brusco però conosce i romanzi cavallereschi e i drammi pastorali, perché nomina Gabrina, la decrepita maga del *Furioso*, e una certa «Curi-sca» da identificare con la petulante Corisca, innamorata di Mirtillo e inseguita dai satiri nel *Pastor fido*⁴⁴.

52

Oltre all'indubbio successo di questi eventi, testimoniato non foss'altro che dalla loro precoce e crescente quantità, esiste una sorta di corrispondenza fra la maschera e il volto, simile a quella delle compagnie dell'arte a cui, nel caso dell'intermezzo, si aggiunge per forza la tessitura vocale. La nutrice, avanzo dell'opera secentesca, è molto spesso un tenore, quindi un travestito alla Franci, piuttosto duttile come fa supporre il suo repertorio, che ci sia la partitura o meno. Anche il paggetto che sfugge alle *avances* delle vecchie può essere un tenore o addirittura un soprano, come le ragazze affamate che non vedono l'ora di sposare qualche vecchio opportunamente ricco e rimbambito. Tutti tendono a mantenere un nome di battaglia che non sarà per esempio Arlecchino, Colombina o Pantalone bensì Gildo, Despina o Cola.

Dopo questi tentativi, si sa che ben presto le scene sono invase da *Erighetta e don Chilone*, ipocondriaco fin dal 1707, e dalla pungente Vespeta, una serva padrona che debutta l'anno successivo con quel ricco scimunito di Pimpinone. Com'è noto, il genere spopola soprattutto grazie a numerose coppie fisse e specializzate. La bolognese Marchesini, legata a vari compagni, lavora soprattutto a fianco di Giovanni Battista Cavana, col quale partecipa al repertorio di Zeno. Ancor più attiva, Rosa Ungarelli presenta numerosi spettacoli insieme ad Antonio Ristorini. La comoda *Raccolta copiosa* del 1723, dove mancano ovviamente i nostri intermezzi usciti dal 1665 al 1703, contiene più di cinquanta *entractes* da una a quattro voci, famosissimi o mai sentiti come *Sciabla e Lindora*, ridicoli o moraleggianti come *Povertà e Avarizia*, con personaggi vagabondi o divini come *Giunone, Momo ed*

43. *Tisbe e Gillo*, cit., II.

44. G.B. Guarini, *Il pastor fido*, Francesco de Franceschi, Venezia 1602.

Eolo, addirittura con nobili ascendenze letterarie come *L'ammalato immaginario* e *Il borghesano gentiluomo*⁴⁵.

Nonostante i mostri marini pescati a Vienna da Parasito, i balletti di sei pastori più sei satiri modenesi con Brusco, il tira e molla dell'anello a Bologna, gli inserti multiformi della *Fede ne' tradimenti* e le «controscene» di Fagiuoli, in queste piccole *pièces* che pure hanno il pregio della brevità, mancano l'indipendenza dal libretto principale e la snella scioltezza necessaria per viaggiare in due o al massimo in tre con una silenziosa comparsa. Poi, come si sa, la storia del genere smilzo e divertente prosegue fra l'altro col debutto di un paio di strepitosi venticinquenni: l'esordio controverso di Metastasio nel 1724⁴⁶ e quello sicuro e bizzarro di Goldoni, avvenuto a Milano ma in «lengua veneziana» nel 1732⁴⁷. E dagli anni Cinquanta e Sessanta i drammi giocosi del commediografo lagunare o di altri prendono il sottotitolo d'intermezzi quando vengono decapitati, eliminando la coppia aulica e mantenendo i mezzi caratteri, i buffi e il caricato per un totale di cinque attori nel *cast*⁴⁸. Insomma: proprio adesso cominciano tante nuove lunghissime storie.

45. *Indice*, in *Raccolta copiosa d'intermedi*, Ipigeo Lucas, Amsterdam [ma Venezia] 1723, I, pp. 422-424 n.n.; II, p. 452 n.n.

46. Secondo chi scrive *L'impresario delle Canarie ossia Dorina e Nibbio* (1724) non è di Metastasio; cfr. *Introduzione*, in Pietro Metastasio, *Drammi per musica. I. Il periodo italiano*, a cura di A.L. Bellina, Marsilio, Venezia 2002, p. 30; di opinione autorevole e diversa è Claudio Toscani, curatore della bella edizione moderna, ETS, Pisa 2016; resteremo col dubbio.

47. *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcariol venezian*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1732.

48. Cfr. per esempio *La serva astuta o sia Il filosofo di campagna*, intermezzo in due parti a cinque voci [anziché sette come nella *princeps* del 1754], Pietro Valvasense, Venezia 1761.

Le edizioni secentesche dei testi verbali contengono al massimo un paio di errori, qui tacitamente emendati. Inoltre l'*h*-etimologica o paretimologica, la punteggiatura e l'apostrofo sono stati addomesticati. Fra parentesi sono collocate le didascalie originali in corsivo e gli a parte in tondo, fra quadre le scarse avvertenze aggiunte. Le colonne corrispondono alle parti dei testi.

Soltanto per *Gligoro e Parasito* si conserva la partitura, all'epoca sempre manoscritta e quindi ovviamente più difficile da trovare della poesia, stampata in molte copie. Qui sono rese in corsivo le sezioni tagliate nel canto e in tondo sottolineate i versi le cui lezioni divergono dal libretto. Nel codice Contarini il nome del secondo personaggio, quando non è abbreviato, è Parascito.

SBARRA, intermezzi per <i>La Circe</i> , 1665 (<i>Gligoro e Parasito</i>), I	SBARRA, intermezzi per <i>La Circe</i> , 1665 (<i>Gligoro e Parasito</i>), II
INTERMEZZO PRIMO, [SCENA I, scena n.n. dell'opera, c. 30v della partitura]	SECONDO INTERMEZZO, [SCENA I, scena XV dell'opera, c. 54v della partitura]
<i>Piaggia di mare; GLIGORO solo</i>	<i>Laberinto d'archivolti; PARASITO conandola e bicchiero</i>
GLIGORO E così Pirro alfine, quando men sel credea, trovò la moglie; ei la stima fortuna ma chi non se ne cura direbbe in questo caso: «Oh gran sventura!» perché la moglie, ancor che bella sia, è certa mercanzia che stima se ne fa sol da quei che non l'ha e 'l suo conto vi trova quegli che può ben spesso spacciar la vecchia e provveder la nuova.	PARASITO [PARASCITO] O che vino marzamino, che bevanda saporita, o che odore, che sapore da tornar un morto in vita! È razzente, è potente <u>È racente, è potente</u> ma finito è troppo presto. In un fiato se n'è andato, voglio beber anche questo.
<i>Aria</i> Quei che serve a bella dama per lei nutre accese voglie; quando poi l'ottiene in moglie volge altrove ogni sua brama. Mai l'amante per marito prenderà saggia bellezza, per che il cibo sol s'apprezza finché dura l'appetito.	<i>Ritornello</i> <i>Che piacere ch'ho nel bere quest'è sol tutt'il mio bene, a rifare vo' provare il mio corpo quanto tiene.</i> [SCENA II, scena XVI dell'opera, c. 54v della partitura] GLIGORO, PARASITO

[SCENA II, scena XIII dell'opera, c. 31r della partitura]

PARASITO, GLIGORO
PARASCITTO E GLIGORO

PARASITO

A me non manca mai.
Onde, se ben mi parto ora da pranzo
e che tutto ingoiato
ho de' tinelli ancor l'ultimo avanzo,
oltre certe vivande
de la mensa di Circe,
sento fame sì grande
che maggior mai non l'ebbe in riva a Dirce
il caval pegaseo,
allora che, mancati
gl'augusti e mecenati,
egli più non trovava,
su quell'arido suol, né fien né biava;
onde al mar son disceso
solo alla pesca inteso
di qualche gran balena
da stuzzicarmi i denti
fin all'ora di cena.

GLIGORO

(Che voragin è questa?
Che baratro profondo
da inghiottir in un pasto un mezo mondo?
Seco star non vogl'io).

A rivederci, addio.

PARASITO

Fermati, olà!

GLIGORO

Signore, ah per pietà
lascia ch'io me ne vada.

PARASITO

E dove?

GLIGORO

A la mia strada.

PARASITO

Onde ne vieni?

Onde vieni?

GLIGORO

Non so, che per paura
me lo sono scordato.

PARASITO

GLIGORO

Tien quattr'emere almeno.

PARASITO

O camerata

gusta un poco il mio vino.

GLIGORO

Appunto ho sete.

PARASITO

Sentilo e dimmi poi
se bevesti di meglio ai giorni tuoi.

GLIGORO

Non mi occorre credenza.
No, no, no, no ma tu lo bevi tutto.

PARASITO

Non ti par che sia buono?

GLIGORO

È troppo asciutto,

per che le fauci ancor secche mi trovo.

PARASITO

Vuoi sentirlo di nuovo?

GLIGORO

Ma lascialo in mia man.

PARASITO

Prendi.

GLIGORO

E che fai?

Non ho da beber mai?

PARASITO

Sentilo ancora.

GLIGORO

Che alla terza almen bevi.

Ch'a la tazza almen bevi.

PARASITO

Così gustar lo devi.

GLIGORO

Eh, va' in tanta malora.

PARASITO

Ora che dici?

È questo il vino da servir gl'amici?

GLIGORO

O che sii maledetto.

PARASITO

Ma tu ne bevi troppo.

GLIGORO

Così appunto va detto.

PARASITO

E di che temi?

GLIGORO

D'esser qui divorato
da la lupa tua fame
così crudo qual sono.
Deh lascia almen che pria
Deh lascia almeno pria
a cuocerme poss'ire all'osteria.

PARASITO

Non temer, per che sei
troppo magro boccone ai gusti miei.

GLIGORO

[Arioso]

Son magro, secco, asciutto,
rimirami pur tutto,
non ho di carne pur un'oncia addosso,
non son che pelle ed osso.

[Fine dell'arioso]

Gran fortuna esser magro!

Affé che s'ero grasso,
in due bocconi mi mandava a basso.

PARASITO

Sai tu chi sono?

GLIGORO

Il general ti credo

di quei bravi soldati
che, sfuggendo gl'incontri
più perigliosi e strani,
alla tavola sol menan le mani
e col bicchiere intorno
scaramuccian tra loro e notte e giorno.

PARASITO

Tu sei molto faceto.

GLIGORO

E più sarei

ma conviene star cheto,
che non voglio guastare i fatti miei.

PARASITO

Facciamo camerata.

GLIGORO

Ma con patto

che non mangiamo ad un istesso piatto.

PARASITO

Non vedi che del vin non abbiam più?

Non vedi che da ber non abbiam più?

GLIGORO

Chi l'ha finito?

PARASITO

Tu;

e per segno di ciò
spuzzi ch'ammorbi, ohibò.
spuzzo di vino, ohibò.

GLIGORO

Galante umore.

PARASITO

Che forse non t'avvedi
che sei briaco e non ti reggi in piedi?
che sei ubriaco e non ti reggi in piedi?

GLIGORO

Oh che rider, ah, ah, ah,
ma non rido quant'io vo'
per che rider mai si può
quando il labbro asciutto sta.

PARASITO

Vedi, vedi colà che belle cose;
oh son pur curiose.

GLIGORO

Sì certo; (finger voglio
fin che da lui mi sbroglio).

fin che da lui mi sbrigo.

PARASITO

Ed ecco una formica.

GLIGORO

Hai buona vista,

io non la scorgo ancora.

PARASITO

Eccola, mira

ch'ad inalzarsi aspira
sopra il suo proprio stato e metter l'ale.

GLIGORO

È uno sciocco animale
per che, se merta lode
fin che dell'esser suo contento gode,
quando vuol farsi alato
si rende men stimato,
non potendo dal suolo
de la propria bassezza ergersi a volo.

PARASITO

Noi saremo d'accordo,
vieni intanto a pescare.
GLIGORO

Io mi ricordo

ch'una volta pescaì
certe tinche francesi
ch'a smaltirle penai più di tre mesi
e, per dirtela giusta,
questa sorte di pesca non mi gusta.

PARASITO

Non son tinche nel mare.

GLIGORO

E 'l mar è un gran bestione,
seco tressar non voglio.

PARASITO

E che paventi?

GLIGORO

Che l'onde sue correnti
mi portino a cozzare in qualche scoglio.
Per quel che mi pronostican le stelle,
io vi corro periglio,
io vi incorro periglio,
onde un saggio indovino
mi diè questo consiglio:
«Fuggi l'acqua, Gligoro, e attenti al vino».
«Fuggi l'acqua, Gligoro, e tieni al vino».

PARASITO

Siam conformi d'umore,
vien pur, amico, e non aver timore
che, senza espor la vita al mare infido,
pescheremo sul lido.

GLIGORO

In questo modo

la pesca approvo e lodo. (*L'esca dell'amo è
una gran moneta d'oro*)

PARASITO

Su dunque all'impresa,
con canna peschiamo,
fa sempre gran presa
che getta quest'amo;
chi getta quest'amo
fa sempre gran presa;

quest'è l'esca gradita
e del pesce miglior la calamita.

Vedi fastoso e altero
di Sileno il destriero
che dell'aonio canto
dar giudizio pretende.
GLIGORO
Più d'ogn'altro l'intende
per che di buon orecchio ei porta il vanto.

PARASITO

Ma senti quei ranocchi
che ardiscon contro i cigni strepitare.

GLIGORO

Lasciali pur gracchiare,
che son quest'insolenti
nati per far rumor ma senza denti.

PARASITO

Che gran candola veggio?

GLIGORO

Mai non m'incontri il peggio.

PARASITO

Eccola là.

GLIGORO

O che candola grossa!
Tiene più d'una mossa.
Quella scorgo ancor io, se fosse piena
sarebbe al caso mio.
Voglio invitarla a venir meco a cena.

PARASITO

S'incamina ver noi.

GLIGORO

Sì certo, avrà saputo
che ancor non ho bevuto;
che candola cortese.

O questo è un buon paese

O quest'è bon paese

ove, per farne stare allegramente,
il vino da sé stesso
vien a trovar la gente.

PARASITO

Deh vieni pur qua,
mio dolce ristoro;
è un pezzo che già
di sete mi moro. (*Comparisce una grandissi-
ma candola*)

GLIGORO

Ritornello

GLIGORO

Se questa si tende
sperar io ben posso,
sperar ben poss'io,
il pesce più grosso
per bocca si prende;

negl'affari del mondo,
chi non pesca così non pesca al fondo.

PARASITO

*Così nelle corti
si pescan ricchezze,
onori e grandezze
dagl'uomini accorti.*

*E chi non sa pescare
dia la colpa a sé stesso e non al mare.*

GLIGORO

*Così pur d'amore
le gioie più belle
si pescano anch'elle
nel mar del rigore;*

*questa tindarea luce
tranquilla le tempeste ove riluce.*

A DUE

*Quanto hanno di bene
amore e fortuna
con questa s'aduna,
con questa s'ottiene,*

*perché tutt'è una pesca;
chi vuol prender del buon getti buon'esca.*

PARASITO

Io credo d'aver preso
qualche grosso storion, sento un gran peso;

Ma fermati qui
che stanca esser dei
e in grazia ne di'
se vota tu sei.
se vota sei.

PARASITO

Tu accenni che no,
quest'è buona nuova,
ma bere può
chi sete si trova?

PARASITO, GLIGORO

Contenta sei tu
e noi siamo contenti,
deh mesci pur giù
ne' concavi argenti.

Ritornello

A DUE

O ch'odor soave e grato,
questo sì ch'ha del divino

GLIGORO

A me par che sia cedrato.

PARASITO

A me par col rosmarino.

GLIGORO

Sia che vuol, egli è un buon vino

PARASITO

Di miglior non se ne dà.

A DUE

Mesci pur, mesci pur qua.

aiutami a tirare.

GLIGORO

Eccomi presto.

E che diavol è questo? (*Vien attaccato all'amo un mostro marino*)

PARASITO

Un pesce con le corna?

GLIGORO

S'è portato con sé la canna e l'amo. (*Il mostro s'attuffa portando seco l'amo e la canna*)

PARASITO

Ecco di nuovo torna.

GLIGORO

Malannaggia il pescar. (*Il mostro si fa di nuovo vedere*)

PARASITO, GLIGORO

Fuggiam, fuggiamo. [c. 34^v della partitura; fine del primo intermezzo]

Ritornello

Ma cangiarsi già lo sento
nel sapore e nell'aspetto.

GLIGORO

A me par che sia di Trento.

PARASITO

A me par che sia claretto.

GLIGORO

Sia che vuol, egl'è perfetto.
Sia quel che vuol, egl'è perfetto.

PARASITO

Egl'è proprio un vin da re.

A DUE

Beviam pur, fin che ve n'è.

Ritornello ut supra

[A DUE]

Questo vino è spiritato,
non si sa quello che sia.

GLIGORO

Par prosecco e par moscato.

PARASITO

Or è greco, or malvagia.

GLIGORO

Or mi sembra d'Ungheria.

PARASITO

Or di Candia pelacchi.

A DUE

È briaco anch'ei, sì sì.

VOCE DENTRO

Avete trincato?

GLIGORO, PARASITO A DUE

Sì, caro padrone.

VOCE

Or l'oste è ragione

Or l'oste ha ragione

che resti aggiustato.

PARASITO

Io non ho pure un grosso.

GLIGORO

Non tengo un fiere addosso.

VOCE

Sodisfarlo conviene,

chi di borsa non ha paghi di rene. (*La cando-
la si cangia in un spirito che bastona Gligoro
e 'l Parasito*) [c. 58r della partitura; fine]

ROSSELLI, intermezzi per *Elena*
rapita da Paride, 1681
(*Brusco, Elisa e Silvana*), I

INTERMEDIO PRIMO

BRUSCO fornaro, *ELISA* vecchia, *coro di*
pastori e fornari

BRUSCO

Al cuspett d'una civetta
a son music anca mi.
Ma [illeggibile]
ch'ho imparè d' canter da bas.

Adess ch'a son furner, ch'a fo bel pan,
a m' vuoi marider,
ch'ho bisogn ch' la m'aiuta a burater.

Donn'a son un bon parti
n' guardè
né cucon né Burtlamè
né quell'altr sì instiizzi
ch'a s'an n'ho l'or in si pagn,
se calché d'an fo da zagn,

so però maliziusett
metter a temp a log la sposa a lett.

ELISA
(Cerca moglie costui? Affé ch'io voglio
tentar la mia fortuna).

Brusco.

BRUSCO

Mamona cara.

ELISA
S'amogliarti desii, qual io mi sono,
tutt'a te, mio bel sol, tutta mi dono.

Per contentarti il cor,
tutt'i vezzi d'amor adoprèrò.

Con teneri baci,
amplessi tenaci,
de' più cari piacer ti sazierò. [Da capo]
Che risolvì?

ROSSELLI, intermezzi per *Elena*
rapita da Paride, 1681
(*Brusco, Elisa e Silvana*), II

INTERMEDIO SECONDO

BRUSCO in abito da Bacco, portato da quattro
satiri, e *SILVANA* zoppa con una carta da mu-
sica in mano

BRUSCO

Al nume tebano,
de' pampini al dio...

SILVANA
Ohibò, taci balordo.
Non ne tochi una nota. E quando mai
sconcio e sciocco animal l'imparerai?

BRUSCO

An n'ho dit ben?

SILVANA

O questo no.

BRUSCO

Tes an t'arrabier ch'a torn d' cò.

Al nume tebano...

SILVANA
Che passaggio marchiano.
Taci.

BRUSCO

T' m' fa amatir, zoppa maldetta.

SILVANA

S'errar non vuoi la voce
dal maestro apicordo il tuono aspetta.

BRUSCO

Al farò.

SILVANA

Ma fia meglio
ch'io la parte d'Arianna
incominci a cantar. Tu il tempo attendi
e le chiamate osserva.

Ferma il piè, Teseo fugace,
torna infido a questo sen.

BRUSCO

D' parler ad un amig
ch' per fart curtsia
t' fazza aver un post in galleria.

ELISA

Così, pazzo insolente,
tu maltratti una dama?

BRUSCO

Dama ti? Ch' Gabrina
a chi sì, ch'a t' dag
in sul muler d'amor scach d' pdina!

ELISA

Giuro al ciel, con un legno
tu me la pagherai.

BRUSCO

Ca t' la paga? To' cara,
quest d' quel ch' t'ha d'aver è la capara. (*Gli dà uno schiaffo*)

ELISA

Un schiaffo a me? Pastori olà, soccorso,
vendicate i miei torti,
svenate il traditor. (*Compariscono sei pastori armati d'armi rusticali*)

BRUSCO

Son mort. O pover fiol d' mssier [illeggibile]
a vuoi fer testament
e pur ch' ti m' prdonn
a t' vuoi lasser cun la me bazla i dent.

Ma che prdon? Garzon,
cun pal e furcon,
con [*sic*] zerl e baston,
suscurre ziza Bruschi vostr' padron. (*Vengono in difesa di Brusco sei fornari co' suoi strumenti*)

ELISA

Su forti pugnate.

BRUSCO

Bravon combattì.

ELISA

Gl'indegni atterrate.

Senza te d'ogni mia pace
già tramonta il bel seren. [Da capo] (*Si tarda un poco*)

E quando dai principio?

BRUSCO

Tocca a mi adess?

SILVANA

Al certo.

BRUSCO

At cant sì ben

ch'a m' son scurdè la part.

SILVANA

O me infelice!

BRUSCO

T'ha una vos sì lusenta, un sì bel tril
ch'at par giust Dumizian ch'amazza i gril.

SILVANA

Che pazienza è la mia! Torna a provare.

BRUSCO

Al nume trebiano...

SILVANA

Tebano, in tua malora.

BRUSCO

O teban o trebian,
mi n' so parlar tuscan.
Lassam canter a la me usanza.

SILVANA

Parla.

BRUSCO

Sia lauda al ciel.

SILVANA

Tu consolar mi dei.

BRUSCO

Allegr' o cucona
ch'al mros turnerà.

S'at vuo' ch' mi t'la sona,
amor canterà. [Da capo]

SILVANA

Che spropositi inventi?
Sai pur che questa sera
devi su regia scena

BRUSCO

Chi n' vuoi più star chi!

ELISA

Si vinca in tal giorno,
alla pugna, agl'assalti.

BRUSCO

Al forno, al forno. (*Segue il combattimento*)

recitar questa parte.

BRUSCO

A la dirò.

SILVANA

Come, se non la sai?

BRUSCO

An la so?

De' pampini al dio...

SILVANA

Più soffrir non poss'io. Para la mano.

BRUSCO

Al nume tebano...

SILVANA

Non più, con questa sferza
forz'è ch'io ti punisca.

BRUSCO

Ahimè, satiri, a vu. L'è chi Curisca! (*Fuggono
Silvana e Brusco e siegue il ballo de' satiri*)

Il fine

Intermezzi per <i>Il re infante</i> , 1694 (<i>Dircea, Gildo, Despina e Livio</i>), I	Intermezzi per <i>Il re infante</i> , 1694 (<i>Dircea, Gildo, Despina e Livio</i>), II
INTERMEZZO PRIMO	INTERMEZZO SECONDO
<i>DIRCEA, poi GILDO</i>	<i>GILDO, poi DESPINA e LIVIO</i>
[DIRCEA]	[DESPINA]
Com'è mai d'amor il foco sì potente in fredda età;	Solo avrà fortuna in corte chi infedel saprà mentir.
non riscalda, incenerisce e nudrisce ogni seno in cui ha loco con pietosa crudeltà. [Da capo]	Con il manto de la frode chi si veste solo gode; verità non s'usa dir. [Da capo]
Ma a queste soglie i passi drizza Gildo, il mio ben; prima ch'ei giunga, dell'incomposto crine si correggan gl'errori, si dispongan le vesti, i nastri e i fiori. (<i>Piglia lo specchio e va acconciandosi</i>) Questo crin non va qui, quest'altro è troppo su, questo qui va più giù, questo non sta ben lì; se qui avessi una mosca, quanto vezzoso più sarebbe il volto. Con questo nero nastro in forma d'arte una ne formerò; per invaghirlo ogn'arte adoprerò. (<i>Con le forbici da un nastro nero forma una mosca e se la pone sul volto</i>) Quante donne oggidì fan così; basta ch'abbin le mosche, pur che portino i nastri ed i cimieri, stan digiune a le volte i giorni interi. GILDO (Chi è costei? È Dircea. La cumana sibilla io la credea). DIRCEA Addio, bel gentiluomo. GILDO Schiavo, bella signora, DIRCEA Voi mi parete un Marte...	Dimmi tu, Gildo, un poco se a Sestilia narrasti quanto Ergisto tentò; come n'andava il gioco? Eh verità, con me tu non stai bene ma l'inganno mi pasce e mi mantiene. Gemma più lucida, gioia più splendida chi vide mai? (<i>Despina s'accosta a Gildo guar- dandovi l'anello e dice a parte</i>) [DESPINA] (Son presa da quei rai). (<i>Parte Livio</i>) GILDO Ma qual voce qui sento? (<i>Guarda intorno</i>) LIVIO (<i>Come Despina</i>) Gemma più lucida... È questi un buon partito. GILDO Ahimè, io son spedito, troppo il timor m'ha colto. (<i>Guarda intorno</i>) Qui non si trova alcun, quanto son stolto. Gioia più splendida chi vide mai? DESPINA D'altri tu non sarai. (<i>Come sopra</i>)

GILDO

Mi sembrate un'Alcina...

DIRCEA

Quando tutt'amoroso
a Venere si porta.

GILDO

Allorché con l'anello
che Melissa le diede
la rimirò Ruggier.

DIRCEA

Ah Gildo ingrato,
così deludi un core innamorato? (*Lo piglia
per un braccio*)

Deh mio ben, quando mai
volgerai verso me cortesi i rai?

GILDO

Senti Dircea, dagl'anni tuoi se puoi
levar quattro decine,
allor da Gildo avrai quel che tu vuoi.

DIRCEA

Bel viso...

GILDO

Bel zeffo...

DIRCEA

A vostro dispetto...

GILDO

Ancor per dispetto
chi v'ha da mirar?

DIRCEA

Vi voglio adorar.

In voi la natura
un vizzo ripose
che fa innamorar.

GILDO

Sì fatta figura
amor non compose

GILDO

Perché? (*Senza voltarsi*)

DESPINA

Per me ti voglio. (*Come sopra*)

LIVIO

Ella ha raggion da vendere.

GILDO

Io non la posso intendere.

LIVIO

Risplende. (*A Despina*)

DESPINA

È tutto luce. (*A Livio; s'accostano
a Gildo*)

GILDO

Io? (Me felice).

LIVIO

Se pur saper ci lice...

GILDO

Che volete? Narrate.

DESPINA

Diteci, in cortesia, siete di corte?

GILDO

Al certo sono; e voi
stranieri mi sembrate.

DESPINA

(Ah mie speranze amate). (*All'anello*)

Sì signor, forestieri.

GILDO

(A fé che dal mio volto è presa e doma).
E che vi guida in Roma?

LIVIO

Desio d'onore appresso a quel regnante.

GILDO

Ma come?

LIVIO

In breve nostra
virtù saprai. [quinario nel recitativo]

DESPINA

(Beltà sì rara io già non vidi mai). (*Come sopra*)

GILDO

Bella figlia, mi spiace
darvi pena e dolore
ma sappiate che questo
delitto è di natura,
non volontario errore.

LIVIO

né mai può formar. [Da capo]

DIRCEA

(Già che son vani i prieghi
vuo' tentarlo coi doni).

Vedi cotesto anello? (*Li dà in mano un anello
senza però lasciarlo ella*)

GILDO

Certo, lo veggo, è bello.

DIRCEA

Sì, questi era di Gildo. (*Lo ritira*)

GILDO

Ma chi me l'involò? Rendilo.

DIRCEA

Piano;

era di Gildo se...

GILDO

Che se? Quand'era...

DIRCEA

Era ma non è stato.

GILDO

Oh questa io non l'intendo.

DIRCEA

Egl'è di Gildo.

GILDO

Dunque

presto porgilo.

DIRCEA

Aspetta;

egl'è di Gildo se...

GILDO

Non vuo' saper di «se».

Rendilo pur, poich'in altrui balia
io non voglio lasciar cosa ch'è mia.

DIRCEA

È di Gildo e non è.

GILDO

Questi è un galante imbroglio.

DIRCEA

Sarà di Gildo.

GILDO

Quando?

DIRCEA

Sarà di Gildo se...

GILDO

Che diavol vai dicendo?

«Era di Gildo se...

(Ah ch'ella per te more). (*Intendendo dell'a-
nello*)

Despina, andiam!

DESPINA

Ma dove?

Se non ho ciò che desio
è impossibile il partir.

GILDO

Fermate, mi diceste
vostra virtù scoprirmi,
or volete fuggirmi?

DESPINA

Sì sì, caro fratello
(che così mio sarà l'amato anello). (*A Livio*)

LIVIO

Olà compagni miei,
tosto il tutto reccate. (*Sono portate le arpe e
da sedere*)

Siedete, o mio signor, se vi degnate.

GILDO

(Mio cor, che mai sarà
vicino a così amabile beltà!)

DESPINA

D'un pastorelo acceso
e d'una ninfa amante
odi signore intanto
il suon gradito e armonioso il canto.

DESPINA

Vaghe rose...

LIVIO

Intatti gigli...

A DUE

Date a noi legi amorose,
voi d'amar date i consigli. [Da capo]

GILDO

O quanto il cor s'alletta!

DESPINA

Senti allor che rispose
la rosa vezzosetta.

Egl'è di Gildo se...
Sarà di Gildo se...»
Non intendo, Dircea, questi tuoi «se».

DIRCEA

(Quanto è semplice, quanto!)
Era di Gildo, se m'avesse amato.
Egl'è di Gildo, se mi porta affetto.
Sarà di Gildo, se sarà fedele.

GILDO

Non più, egl'è mio due volte;
io rinuncio al passato
e prometto il presente ed il futuro.
(Tutto prometterò,
fin che l'anello avrò).

DIRCEA

Caro Gildo.

GILDO

Dircea, porgi.

DIRCEA

Che fretta,

prima che tel consegni
vuo' veder se leggiadro
hai ne le danze il piede.

GILDO

(È d'uopo far di tutto). (*Li dà la mano*)
Prendi e 'l segno sarà de la mia fede. (*Canta-
no la seguente aria framezzata con ballo, in cui
ella va porgendo e ritirando l'anello*)

A DUE

C'impiaghi amor
con strali d'or
ed ambo i cor
sian tutti ardor. [Da capo]

GILDO

Su finiamla, Dircea,
d'uopo è che fuor di Roma
voli a Ergisto messaggio.

DIRCEA

Prendi, Gildo adorato,
corrispondi al mio cor che sì t'adora.

GILDO

Sempre t'adorerò. (*Dircea li dà l'anello*)
Va' a la malora.

DIRCEA

Così mi lasci ingrato?

«Vergognoso il mio rossore
è modestia d'un semblante.

Così tinger deve amore
d'ogni ninfa il volto amante». [Da capo]

GILDO

(Sempre più m'innamora).

DESPINA

Soggiunse il giglio allora:

«Palidetto il mio candore
è l'insegna de la fede. (*Qui Gildo s'adormen-
ta, Despina li leva l'anello e finita l'aria parto-
no piano*)

Deve questa ogni pastore
seco aver se amar si crede». [Da capo]

GILDO (*Svegliandosi*)

Cara voce gentile...

Ma dove andò il mio sole?

Despina, dove sei? Mia bella speme,
teco porti 'l mio cor; ma v'è di peggio.

L'anello io più non veggio
e seco da le deta [*sic*, in rima con «cheta»]
ogni mia gioia andò tacita e cheta.

Ah esti [questi?] fur gli amori
de la scaltra donzella.

Ed io solo credei
ch'avvampasse all'ardor degl'occhi miei.

Tant'è, non c'è che dir, ci vuol pazienza.

Se pensi di gioir,
tu compri a cari prezzo
in abito di vizzo
mentita impertinenza. [Da capo]

[Fine]

A vendicar io volo
la mia speme tradita;
vedrai ciò che sa far donna schernita.

A vendetta, o mia beltà.

Questo volto chi schernì
sia trofeo di crudeltà.

A vendetta, o mia beltà.

[Fine del primo intermezzo]

Intermezzi per <i>La fede ne' tradimenti</i> , Firenze, 1697, I, 9 (<i>Tisbe e Gillo</i>)	Intermezzi per <i>La fede ne' tradimenti</i> , Firenze, 1697, II, 14 (<i>Tisbe e Gillo</i>)	Intermezzi per <i>La fede ne' tradimenti</i> , Firenze, 1697, III, 14 (<i>Tisbe e Gillo</i>)
[<i>Appartamenti di Garzia</i>]; GILLO, TISBE TISBE Quanto devo in questa età al favor d'amica stella, se congiunto in me si sta l'esser vecchia e l'esser bella. Io con alma affannosa l'amato Gillo a ricercar qui torno e qual Clizia amorosa m'aggio errante al mio bel sole intorno. Ma ecco a me sen viene l'adorato mio bene. GILLO Che rigida sorte, che amaro destino è in corte oggi. Bisogna sudare, stentare, crepare e sera e mattino far sempre così. [Da capo] TISBE	[<i>Appartamento parato di nero o carcerel</i>]; TISBE, GILLO GILLO Appunto è questo il loco; Tisbe, non ti smarrire. TISBE Ogni travaglio è poco; tutto vince il desio dell'arricchire. GILLO Qui s'asconde un tesoro. TISBE E tu come il sapesti? GILLO Al re, come intendesti, il disse un moro. TISBE Giovà molto in regia corte il tacere e l'ascoltare, che ad aver propizia sorte basta udire e non parlare. GILLO Ma che si tarda ancor, che fai sorella? A cavar s'incominci. TISBE Oh questa è bella.	[<i>Sala regia o selva</i>]; TISBE, GILLO da mago TISBE Gillo, non so che sia, ho gran timore affé. GILLO Sovengati, alma mia, che teco io sono e che tu sei con me. TISBE A rimirarti tutto vestito in cotal guisa, Gillo, tu sei pur brutto. GILLO Brutto è quei che non ha sorte o quattrini. TISBE Se fosse il ver così, non vi sarian zerbini nel mondo d'oggi. GILLO Tronchiam l'indugio e intanto tacita osserva ed io farò l'incanto. Draghinello, furfantello che demonio sei laggiù, lascia l'ombre d'Acheronte, questo monte infragni tu.

Gillo, amato mio Gillo, a star ben nella corte bisogna usar prudenza, prender gli affanni in pace e aver pazienza. E convien soprattutto, nell'opra del vedere, osservare e tacere.	Io cavar non vorrei; né tu sforzar mi dei. GILLO	Non mi fare il ser modesto, vieni presto; guai a te se tardi più.
GILLO	Bellezze mie care, l'intendo, lo so.	TISBE
Tisbe mia cara e bella, tu con arte ben destra mi vuoi far da maestra. Entro a' reali alberghi, a noi servi infelici, da secca povertà smunti e riasi, s'ogni cosa vien meno, so che n'abbonda almeno la sola libertà di lamentarsi. Stabilito è l'accordo; dei padroni è il goder, nostro è il patire, de' grandi il far, della ciurmaglia è il dire. Qui non è chi n'ascolti.	Voi siete vezzose, gentili, amorose; e il tanto cavare piacer non vi può. [Da capo]	TISBE Ammirabil portento, cadono infranti i marmi. GILLO
TISBE	Bando agli scherzi, or tu quel palo adopra, io la vanga m'eleggo.	Oh che contento, questa è una sfinge d'oro. TISBE
GILLO	Eccomi all'opra.	Garbato Artemidoro.
A DUE	La trama ingegnosa, fortuna pietosa, seconda ancor tu.	Di sorte il favore già lieta mi fa; e in mezzo del petto, fra gioia e diletto, beato mio cuore bramar più non sa.
GILLO	GILLO	GILLO
Ma Tisbe, non più, t'arresta, sì sì; già in seno al terreno un'urna apparì.	Di sorte il favore già lieto mi fa.	Tisbe, il gran peso a trasportar ti voglio.
TISBE	TISBE	TISBE
Qui sventurato! Dove è il re che nol veggio?	Qui consiste l'imbroglia	GILLO
TISBE	Se muover non si puote,	
Quella è del re l'immagine.		

Chi serve alle corti
la lingua risparmi;

né sfoghi i suoi torti
che parlano i marmi.

Fine dell'atto primo

GILLO

S'egli ti sembra bello,
prendilo, Tisbe mia, stendi la mano.

TISBE

Mira che da lui cadde aureo monile.

GILLO

Oh che uccello gentile.

Del gran tesoro un bel principio è questo.

TISBE

Cerchiamo il libro e troveremo il resto.

A DUE

Cangia ognor modi e sembianza
la fortuna lusinghiera
e più cara è la speranza,
quando giugne chi men spera.

Fine dell'atto secondo

GILLO

Oh che prodigio raro,
il caramoggio s'è cangiato in drago!

TISBE

Fuggiamo omai di qua;
pria che ricchezza aver con mille stenti,
meglio è in pace goder la povertà.

Fine del drama