



I libretti d'opera, anticamente, non erano soltanto piccoli (il vezzeggiativo, almeno, è più simpatico del possibile diminutivo) ma anche stampati in fretta e furia, destinati ad accompagnare lo spettacolo e l'ascolto, e quindi proprio tirati via, forse nemmeno degnati di prender posto nelle biblioteche di famiglia. Da qualche tempo, invece, se non per altro perché sono veri documenti di pratica e di cultura, godono di stampe belle, accurate, integrali, addirittura a mo' di opera omnia. Esemplare, all'uopo, la funzione della collana «Historiae Musicae Cultores» di Olschki, che trova, corregge, raccoglie, introduce, chiosa, «critica», insomma fissa per sempre quanto era nato appena per una serata a teatro, da scorrere soltanto per capir intrecci e personaggi. Vecchi e mediocri libriccini del primo Seicento veneziano, i drammi per musica di Giovanni Faustini e Benedetto Ferrari sono diventati libri nuovi e ineccepibili.

I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, Olschki, 2013, pp. XXXVI-546.

I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli, di Nicola Badolato, Firenze, Olschki, 2012, pp. 532.

di Piero Mioli

Chi l'avrebbe mai detto, una cinquantina d'anni fa, che le sorti critico-bibliografiche del libretto d'opera stessero per diventare fortune vere e proprie? A fronte di tante condanne, censure e derisioni, ben poco contavano certi studi e rilievi come quelli onde un italianista del calibro di Francesco Flora, nel *Ballo in maschera* di Somma e Verdi, difendeva e giustificava retoricamente il famigerato verso «sento l'orma dei passi spietati». Invece oggi sono parecchie le pubblicazioni librettistiche, raccolte

parziali o anche integrali di libretti diversi dedicati a singoli operisti o di testi scritti da singoli poeti; e certo quelli che fanno parte della collana «Historiae Musicae Cultores», diretta per la Olschki da Virgilio Bernardoni, Lorenzo Bianconi e Franco Piperno, sono i più accurati, attendibili, sicuri: in fondo, si tratta di edizioni critiche, perfette per l'appunto, di testi nati assai imperfetti, effimeri, non autonomi ma funzionali alla musica e alla scena, stampati talvolta malamente, libretti non solo di formato ma anche di edizione. Buon per quei poeti, dunque, che all'epoca loro si dovettero tanto accontentare, sapendo che tutto avrebbero travolto la musica, il canto, il palcoscenico, l'interprete. No, l'odierna musicologia appronta edizioni critiche di testi spesso immaginabili agli autori stessi.

Non è proprio il caso di Ferrari, letterato e musicista che nacque a Bressello (Reggio Emilia) nel 1603-1604

il libro antico

il libro antico

IL LIBRO ANTICO

e morì a Modena nel 1681, perché ad appena quarant'anni, nel 1644 a Milano, era già in grado di pubblicare le sue *Poesie drammatiche*, ovvero i sei drammi rappresentati in musica a Venezia. Dopo qualche eccezione parziale e non critica bensì d'uso, quel *corpus* teatro-musicale rivede ora la luce nella succitata collana. Per la verità a curare i libretti di Ferrari non è solo Nicola Badolato, giovane dottore in musicologia, ma anche Vincenzo Martorana, che nel 2003 si laureò a Bologna con una tesi sull'argomento. E come dichiara Bianconi nella premessa, alle loro spalle c'è un'intera «scuola» musicologica: al lavoro, infatti, hanno contribuito anche Nicola Usula e Marco Micheletti; e la cornice è un progetto di ricerca nazionale intitolato «Edizioni di fonti relative al melodramma italiano» e coordinato nell'insieme da Fabrizio Della Seta, nel particolare bolognese da Bianconi stesso (la cui mente e mano è sempre visibile, anche nel lessico, anche in certi giri un po' barocchi e un po' sornioni, sempre raffinatissimi, della parte introduttiva). E altri 17 nomi da ringraziare compaiono in fondo alla premessa, fra musicologi e bibliotecari larghi di suggerimenti e aiuti.

I drammi per musica di Ferrari qui ristampati sono *L'Andromeda* del 1637, *La maga fulminata* del 1638, *L'Armida* del 1639, *Il pastor regio* del 1640, *La ninfa avara* (con *La Proserpina rapita*) del 1641 e *Il prencipe giardiniero* del 1644; e tutti e sei meritano apparati che sono note corpose e in tre casi versioni successive e non veneziane. Una trentina di pagine precede i testi, con una ricchezza di dati che è pari alla chiarezza dell'esposizione. In sostanza «il versatile musicista reggiano si trovò ad

essere, a Venezia negli anni 1637-1644, il pioniere e lo sperimentatore di un genere drammatico-musicale affatto nuovo: nuovo, se non altro, per il contesto civile, ideologico ed economico in cui esso si sviluppò e fiorì». Se come genere di spettacolo la favola, il dramma, l'opera in musica erano un parto della Firenze dell'ultimo Cinquecento, per il resto a dettar legge nel futuro, fino all'Ottocento romantico e al repertorio odierno, occorre un altro parto, quello veneziano, che tanto dovette alla musica di Francesco Manelli e di Claudio Monteverdi come alla poesia di Benedetto Ferrari. Il cui modello fu non fu chissà quale alta e remota tragedia greca ma la vicina commedia, quella specifica dell'arte, bassa di stile e di pratica e regolare di messinscena, lontana dalla primiera poesia per musica di Rinuccini e Striggio ma ancora diversa dalla successiva poesia di Faustini e Busenello. Pochi cambi di scena, giustapposizione di momenti o episodi, vivissima spettacolarità, un *plot* solo appena svariato da elementi minori, una sottile vena moraleggiante: ecco la librettistica di Ferrari.

Detto questo in linea di massima, Badolato passa in rassegna i diversi libretti ricercandone le plurime fonti (fra le note, può interessare particolarmente quella sulla celebrazione operistica del mito di Venezia). Ecco poi le convenzioni, certe scene tipiche che alimentavano tutti gli intrecci: travestimenti e false identità, il sonno in scena, la follia, il lamento e il fenomeno dell'eco. A seguire, la morfologia delle arie: in Ferrari l'isometria prevale ancora sulla polimetria, la stessa poi fortunatissima soluzione del *refrain* è accolta con misura, ma le arie strofiche, quelle canzonette e ariette

IL LIBRO ANTICO

composte da più strofe che brillano tanto nell'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi quanto nell'intera librettistica del Metastasio, non sono certo molto frequenti. A dominare è invece una struttura poetica «madrigalesca» che si libera e s'allunga a più segmenti diversi di numero e di metro. E notevole, nella sua unicità o rarità, l'aria di novenari che sta nella *Ninfa avara*, «Tutti quelli che fan l'amore» del buffo Ghiandone («giandone» è parola da linguaggio plebeo che definisce un personaggio un po' stupido e molto goffo). «Un profilo che spicca» veramente, alla fine, è quello di Ferrari in mezzo agli altri melodrammaturghi dell'epoca; e tanto più se, come capita in questa conclusione ma capitava anche prima, non è possibile citare Ferrari senza ricordare il suo nebuloso contributo al finale dell'*Incoronazione di Poppea* del 1643, dramma di Busenello e musica di Monteverdi che laggiù, all'altezza del duetto «Pur ti miro», è certo poesia di Ferrari e musica non molto improbabilmente di Ferrari stesso.

Dopo due paginette di criteri d'edizione, ispirati a una ragionevole normalizzazione del linguaggio e della scrittura secentesca (anche ad arduo proposito della punteggiatura), ecco finalmente i libretti, integralissimi dai frondosi frontespizi alle poesie encomiastiche e integrati da note non molte ma limitate al necessario. *L'Andromeda* finisce con un'ode latina che Bartolomeo Ancarani dedica «Ad Benedictum Ferrarium, virum perillustrem, poetam, musicum, fidicine eruditissimum» (cioè bravissimo, espertissimo a suonare la tiorba). Del quale una sempre latina poesia di Donato Milcetti cita anche l'origine locale, essendo «Lepido-regiensis» e cioè

di quella Reggio che si chiama Emilia in quanto posata sull'antica strada romana fatta costruire da Marco Emilio Lepido. Quanto all'*Armida*, il lettore dimentichi le note versioni di Lully, Gluck e Rossini e quant'altri, perché è alla *Gerusalemme liberata* tutta che Ferrari attinse, pur con qualche licenza, per pervenire al lieto fine facendo convertire la maga saracena alla fede cristiana. Mille, però, gli spunti d'interesse del libretto: ossimori come «inerme ed armata», verbi al participio come «traspantato» o al presente come «tramòre» (e non «tramortisce»), fino a un'ultima «scena marittima» che sente Venezia cantar le sue proprie lodi (soprano, contralto, musico? nulla nota rimase a conforto). Nella *Ninfa avara* il verbo «regalare» vuole il doppio accusativo e accetta il passivo, se Filli, rivale di Lilla, è la fanciulla assai «riverita e regalata». Ma dove il citato Ghiandone, che sarà stato un basso comico, o meglio un buffo, o meglio ancora un comico dell'arte prestato al canto, entra in scena «con un pappagallo in gabbia», allora la teatralità è fuori discussione: la terza strofa sentenza che «Ha Cupido natura d'aglio: / digerendol dà gran travaglio, / fa di pianto bagnar il volto / e puzzar l'uomo di stolto».

Quando l'Arcadia volle che la promiscua opera in musica fosse o tutta seria o tutta comica, s'è sempre detto che il dramma espulse la commedia che divenne opera buffa a sé stante; ma talora non sarà capitato anche il contrario, cioè che il dramma abbia espulso la tragedia? Nel *Prencipe giardiniere*, mentre Ercole canta il prologo e Apollo fa il *deus ex machina* finale, quello che pasticciano e combinerebbero le due vecchie Spilla e Tricca è tutto da ridere,

il libro antico

IL LIBRO ANTICO

e tanto più lo sarà stato se, verosimilmente, a impersonare le due arzillette in calore siano stati, fra il dicembre del 1643 e il carnevale del 1644 al teatro dei SS. Giovanni e Paolo, due maschietti con chioccia voce di tenore.

Un anno prima dell'impresa Ferrari, la collana aveva ospitato l'impresa Faustini. Fu Gianfrancesco Busenello, nel 1656, a pubblicare *Delle hore ociose*, la raccolta completa dei suoi cinque libretti d'opera, già musicati l'uno da Claudio Monteverdi e gli altri quattro da Francesco Cavalli (quindi regolarmente rappresentati). E fu un caso più unico che raro, come s'è detto, giacché i librettisti d'opera spesso scrivevano senza troppo impegno poetico in quanto sapevano benissimo che i musicisti avrebbero scombinato le loro povere rime e gli editori le avrebbero pubblicate così in fretta da scombinarle ancora di più. Insomma i drammi per musica del Seicento, di cui si conoscono non molte partiture e pochissime scenografie, a tutt'oggi sono noti e praticati specialmente all'altezza dei libretti: modica altezza, stante la trascuratezza delle stampe e la precarietà della conservazione. Onde veder disponibili allo studio tutti *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli* è una sorta di miracolo bibliografico, d'oggi certamente ma anche di ieri in virtù degli accuratissimi strali amorosi di uno specialista come Nicola Badolato e alle sue spalle di Lorenzo Bianconi. Se appunto *La virtù de' strali d'Amore* (o «d'amori») è il primo testo scritto da Faustini e messo in scena al S. Cassiano di Venezia nel 1642 con la musica di Cavalli, la lezione degli altri nove (fino al 1652) che posa nel CXXII volume della

collana «*Historiae Musicae Cultores*» non è men che perfetta, nei confronti oggi di certe stampe corrive effettuate dai teatri lirici e ieri delle citate edizioni tascabili (d'onde libretti) e brutterelle in tutti i sensi.

Trascritti con ineccepibili criteri d'edizione (ovvero corretti, ragionevolmente ammodernati) e impaginati a dovere (recitativi a filo, come si suol dire, e arie a metà pagina), sono la citata *Virtù de' strali d'amore*, *L'Egisto* (1643), *L'Ormino* (1644), *La Doriclea* (1645) e *Il Titone* (1645), drammi tutti destinati al S. Cassiano; poi *L'Euripo* (1649) per il S. Moisè; infine *L'Oristeo* (1651), *La Rosinda* (1651), *La Calisto* (1651) e *L'Eritrea* (1652) per il S. Apollinare. Se lo stile letterario è barocco e anzi barocchissimo, esattamente come lo stile di vita quanto mai edonistico che se ne riflette («Bacisi, cantisi, scherzisi / e l'ozio sferzisi» canta un coro di Capricci nel prologo della prima opera), il significato, il tono, il senso drammaturgico che ne escono sono ben poco «seri». Quando, alla fine del secolo, l'Arcadia decise di bandire la comicità da queste opere serie e avviò la netta distinzione fra serio e comico o buffo, in realtà ne bandì piuttosto la serietà, quasi quasi, trattandosi spesso di commedie zeppe di avventure, equivoci, travestimenti, passioncelle, capricci (infatti) di tutti i giorni. Altro che serietà: propriamente serie erano le coeve tragedie da recitare impostate sui miti di Canace, Aristodemo, Sofonisba, Tancredi e così via.

Meno divertenti e più importanti si profilano i prologhi, che a parte le smancerie rivolte alle spettatrici belle, in genere contavano prosopopee (o per-

IL LIBRO ANTICO

sonificazioni) ed esponevano concetti: belle le tirate della Notte e dell'Aurora nell'*Egisto*, imprevedibile la presenza dell'ignoranza in quello della *Doriclea*, singolare l'annuncio dell'Armonia in quello dell'*Ormino*. La signora Armonia, certo un soprano, se ne sta sola soletta in piazza S. Marco e assicura di esser partita da Atene e Roma, mica, fantomaticamente, dall'Olimpo o dall'Elicona; e ciò con buona pace della Musica che aveva visitato l'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi pervenendovi dal suo Permesso amato e dalle balze di Pindo e d'Elicona.

Una quarantina di pagine, l'introduzione ricostruisce la breve vita di Giovanni Faustini (1615-1651), librettista e impresario a fianco del fratello Marco;

soppesa la librettistica in questione fra poesia e drammaturgia; si apre anche a osservazioni di carattere musicale là dove specifica la forma delle arie- Determinante, al proposito, la conclusione: «il numero delle arie con versi *refrain* è inversamente proporzionale al numero totale di pezzi chiusi contenuti nel libretto, ossia i drammi più ricchi di arie sono quelli con la minor percentuale di forme iterative». Cioè se le arie sono molte, almeno siano poco ritornellate e quindi corte. Le note bibliografiche sono esemplari, ignare di nulla. E l'oneroso lavoro deriva soprattutto dalla dissertazione dottorale discussa nel 2007 all'Università di Bologna, relatore interno Lorenzo Bianconi e relatore esterno Anna Laura Bellina.

il libro antico

195