FILOLOGIA & CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE
PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DEL CENTRO PIO RAJNA

DIREZIONE: BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI, ROBERTO FEDI,
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), MATTEO PALUMBO

ANNO XXXIX

FASCICOLO III
SETTEMBRE-DICEMBRE 2014

SALERNO EDITRICE
ROMA

no dei cappelli introduttivi delle singole liriche del canzoniere e nelle note al testo della parte introduttiva e delle poesie. Restano quindi immutate le precedenti scansioni formali costituite da *Indice* (pp. VII-IX), *Introduzione* (pp. XI-XXI), *Nota al testo* (pp. XXIII-XXXVIII), *Bibliografia citata* (pp. XXXIX-LVIII), *Rime* (con cappello introduttivo per singola poesia, testo e note a pie' di pagina), un'*Appendice* con due sonetti (anch'essi commentati), del Casa e di Annibal Caro, che parodiano lo stile poetico del comune amico Benedetto Varchi (pp. 259-61), *Tavola metrica* (pp. 263-64), *Indice dei capoversi* (pp. 265-67), *Indice dei nomi citati nelle 'Rime'* (p. 269), *Indice degli autori e dei testi anonimi citati nel commento* (pp. 271-76). Insomma, tutti gli elementi che avevano già reso l'opera di Carrai uno strumento pregevole e un'edizione di ottima fattura del *corpus* lirico dellacasiano.

FABIO GIUNTA

★

I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari, a cura di NICOLA BADOLATO e VINCENZO MARTORANA, Firenze, Olschki, 2013, pp. XXXVI-344 («Historiae musicae cultores», CXXVIII) [cm. 24 × 16].

Questo volume corposo che raccoglie i melodrammi veneziani di Benedetto Ferrari è da salutare con pietra bianca, dato che la librettologia (piaccia o no il termine e quel che comporta sul piano della metodologia scientifica)[1] di ambito barocco è poco studiata dagli italianisti, che prediligono il Sette e l'Ottocento, mentre è analizzata da grandissimi musicologi come Bianconi, Rosand, Fabbri, Fabris, e molti altri. Ora la situazione sta un poco cambiando. Si pensi allo strenuo lavoro di Jean-François Lattarico, che ha pubblicato l'edizione del *Viaggio di Enea all'inferno* manoscritto di Busenello[2] e ha ora dato alle stampe un bel volume dal titolo *Venise «incognita»*[3] in cui ricostruisce con doviziosi dati l'atmosfera della piú celebre e spregiudicata accademia veneziana di primo '600, con attenzione ai diversi generi letterari praticati e al gusto per le "novità" di detti accademici, e finalmente ci ha donato un'ampia monografia sul suo autore,[4] Busenello appunto, di cui si sentiva la mancanza dai tempi del grande classico libro di Livingston.[5] Già l'introduzione (pp. 13-24) del volume di Lattarico posiziona Busenello in un momento di passaggio fondamentale nel teatro musicale veneziano di prima metà del Seicento: «elle refuse tout à la fois la distanciation hiératique des premiers poètes florentins, imperméables aux revendications d'un public populaire quasi inexistant, et la soumission

1. A. GIER, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftlische Buchgesellschaft, 1998; *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, éd. par F. DECROISETTE, Paris, Presses Universitaire de Vincennes, 2010.

2. G.F. BUSENELLO, *Il viaggio di Enea all'Inferno*, a cura di J.-F. LATTARICO, pref. di P. FABBRI, Bari, Palomar, 2009, sul quale si veda la nostra recensione apparsa su F.eC., a. XXXVI 2011, pp. 159-63.

3. J.-F. LATTARICO, *Venise «incognita». Essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2012.

4. J.-F. LATTARICO, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

5. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine Grafiche V. Callegari, 1913.

extrême des librettistes professionnels de la seconde moitié du *Seicento*, comme Aureli, Noris ou Minato, pour lesquels satisfaire les exigences du public était le seul viatique légitimant leur activité» (p. 22). E infatti, come da conclusione, «L'édition en recueil unitaire des drames suffit, l'on a dit, à leur conférer une légitimité littéraire, c'est-à-dire à les abstraire de leur contexte proprement spectaculaire» (p. 410). Vedremo che anche Benedetto Ferrari con la sua raccolta di *Poesie drammatiche*, che precede di dodici anni le *Hore ociose* di Busenello, opererà in un senso, se non identico, certo similare. C'è da dire che in contemporanea a Busenello agiscono anche figure come Giovanni Faustini, il cui ruolo è non facilissimo da disegnare. E per fortuna l'officina bolognese bianconiana ha da poco promosso proprio l'edizione irrinunciabile dei *Drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, sempre a cura di Badolato, con illuminante introduzione.[6]

E ancora segnaliamo che con i suoi ultimi numeri la prestigiosa serie «Drammaturgia musicale veneta» ha sfornato un *Giasone novello*[7] e, precedentemente, un *Nerone*, ovvero la *Poppea* napoletana.[8] Per quel che riguarda la prima di queste due grandi edizioni abbiamo la ristampa fotomeccanica del secondo *Giasone*, quello adattato a Roma per il teatro di Tordinona nel 1671 con il rifacimento del testo da parte di Apolloni (da Cicognini) e delle musiche da parte del sommo Stradella (da Cavalli). Precedono la partitura golosissimi contributi quali il saggio *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta* (pp. X-XLIV), a firma di Fausta Antonucci e Lorenzo Bianconi, dove tra l'altro si esibisce l'impasto geniale di fonti da parte del librettista, fonti che variano dai classici Ovidio e Igino al moderno Lope de Vega saccheggiato in ben due *pièces*. Abito contaminatorio che non stupisce certo nella prassi disinvolta e tutta asservita ai gusti del pubblico dell'opera coeva. Cicognini, nella prefazione ai lettori e spettatori, dichiarava di scrivere per «capriccio», ma quel capriccio è tutto funzionale al diletto e gusto del pubblico. Imperdibile poi il saggio seguente, di Nicola Usula, *'Giasone' a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella* (pp. XLVII-CXCII), dove abbiamo la gioia di trovare entrambi i testi, quello della primissima edizione del libretto del 1649 (diverso dalle seguenti impressioni) a fianco di quello dell'edizione del *Novello Giasone* del 1671, e davvero interessante è scoprire che solo dalla seconda impressione del *Giasone* '49 (quella che sarà la vulgata) l'aria *Amor tutto è pietà* viene sostituita dalla fortunatissima *Delizie, contenti*, della quale non si sa quale scegliere per eccellenza musicale, se l'intonazione di Cavalli o quella piú tarda di Stradella.[9] Insomma, un volume in due tomi davvero egregio, come preziosissima è la *Poppea* napoletana. Qui, prima del facsimile partenopeo, abbiamo ancora contributi eccellenti, come quello di Gino Benzoni (*Con l'occhio di Tacito*, pp. X-XXII) e quello di Alessandra Chiarelli (*Le fonti dell''Incoronazione di Poppea' o 'Il Nerone'. Appunti in margine*, pp. XXVIII-LXI), in cui la studiosa ritorna sui vertiginosi problemi ecdotici dell'opera di cui è specialista. Infine abbiamo l'edizione curata da Bianconi dello scenario del 1643, il documento piú vicino

6. N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.

7. G.A. CICOGNINI-G.F. APOLLONI-F. CAVALLI-A. STRADELLA, *Il novello Giasone*, a cura di N. USULA, introd. di F. ANTONUCCI, L. BIANCONI, N. USULA, Milano, Ricordi, 2013.

8. G.F. BUSENELLO-C. MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, facsimile della partitura di Napoli, libretto a cura di L. BIANCONI, saggi introduttivi di G. BENZONI, A. CHIARELLI, Milano, Ricordi, 2011. Un'edizione discografica della *Poppea* napoletana aveva inciso il gruppo «La Venexiana» diretto da Claudio Cavina (label Glossa 2010).

9. Vd. L. BIANCONI, *Storia della musica*, vol. V. *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 206.

alla prima rappresentazione, e del testo letterario dell'opera secondo l'edizione '56 delle *Hore ociose* di Busenello.

Ma torniamo al volume di cui ci occupiamo piú da vicino. L'edizione dei drammi di Ferrari è condotta filologicamente in modo davvero ineccepibile. Come spiega Bianconi nella *Prefazione* (pp. v-vi), l'allestimento di testo e apparati (esaurienti, come vedremo) è a cura di Vincenzo Martorana, con una collaborazione anche di Nicola Usula e Marco Micheletti. L'introduzione è di Nicola Badolato, e da qui possiamo partire con poche notazioni. Del Ferrari non conosciamo le musiche teatrali, ma abbiamo i testi da lui scritti soprattutto per la stagione veneziana che va dal 1637, anno dell'*Andromeda*, al 1644, dopo di che l'autore diffonde la sua attività per tutta Italia e anche a Vienna; muore nel 1681 a Modena assai anziano (era nato a Brescello nel 1603 o 1604). Il 1637, come tutti sanno, è una data cruciale per la storia del melodramma: si apre il primo teatro a pagamento a Venezia con un dramma musicale come l'*Andromeda*, frutto della collaborazione di Ferrari e Manelli, e inizia una stagione che avrà sviluppi clamorosi. Ferrari è dunque un pioniere, come lo era stato Rinuccini alla fine del '500 a Firenze con i suoi sodali Peri, Caccini, ecc. Quando nel '37 Ferrari approda al San Cassiano di Venezia è capo di una compagnia di musici e cantanti romani e veneziani, un vero professionista dunque, e "crea" il teatro musicale veneziano che sarà gremito, particolarmente all'inizio, di sublimi dilettanti aristocratici, come Badoaro o Busenello. Le sei opere scritte da Ferrari per i teatri veneziani fra '37 e '44 sono appunto l'*Andromeda* (1637), *La maga fulminata* (1638), *L'Armida* (1639), *Il pastor regio* (1640), *La ninfa avara* (1641), *Il prencipe giardiniero* (1644); dei primi due l'intonatore è Francesco Manelli, degli altri lo stesso Ferrari.

Dopo un paragrafo biografico ben dettagliato e documentato, Badolato si occupa dei modelli drammatici del Ferrari e delle sue tecniche di scrittura; molto ci sarebbe da dire: innanzitutto va sottolineata la relativa semplicità dei drammi di Ferrari rispetto al gusto delle trame complesse e romanzesche che soprattutto con un librettista come Faustini troveranno il gradimento del pubblico nel corso di pochi anni a Venezia e quindi in tutta Italia.[10] Un altro aspetto interessante è il legame ancora forte con il modulo mitologico ovidiano (da cui tutto era nato con la *Dafne* rinucciniana), con la scena boschereccia e il *pattern* guariniano. Ma caratteristiche del Ferrari sono ad esempio la predilezione per il momento moraleggiante e gnomico, che si farà sempre piú atrocemente amaro in Busenello, e la presenza spesso notevole (notevolissima nell'*Andromeda*) delle divinità in scena, con l'uso di macchine complesse, e l'opzione per la magia, nella seconda sua opera, che permette meraviglie spettacolari non indifferenti. Inoltre di invenzione ferrariana sembra essere uno dei personaggi che piú invaderanno i melodrammi secenteschi, quello della vecchia comica che è ancora infoiata ma è un cadavere ambulante: pensiamo ovviamente alla Scarabea della *Maga fulminata* (inutile citare l'infinita progenie di vegliarde derise che seguiranno, anche se è impossibile non rammentare le due nutrici della *Poppea*). Ben due lunghi monologhi la vedono sola sulla scena, e il primo di essi (a. I sc. 4) offre un'autodescrizione grottesca in cui la sdentata gobba rugosa cavernosa si sente ancora attraente, salvo disperarsi alla fine e, nel secondo monologo, porsi come una parodia dell'amante della poesia lirica con invenzioni "mariniste" rimarchevoli («Mi strapperò la chioma / e de' falsati argenti / farò l'aure cassiere / e tesorieri i venti», p. 69). Si

10. Vd. N. Badolato, *Introduzione* a Id., *I drammi musicali di Giovanni Faustini*, cit., pp. 3-44, alle pp. 10-13 e passim.

osservi, aggiungiamo poi, che nell'ambito della magia il ruolo di Artusia, la maga fulminata appunto, ha momenti di vivacità virulenta, fino alla scena dell'evocazione (la terza dell'atto terzo) che si chiude con una dichiarazione di rifiuto del concetto di dipendenza dal divino («Che ciel, che ciel? Siam noi cieli a noi stessi, / e finché non si scioglia il vital nodo, / ognun viva a suo modo», p. 75), dopo il quale la maga viene *fulminata* e *inghiottita dalla terra*. Una vera "ateista fulminata", sorella del Don Giovanni nelle versioni piú vulgate della commedia improvvisa, ma punita in un'ottica etica severa distintiva del Ferrari che non so quanto lo distanzi dalle intemperanze libertine incognite.

L'*Introduzione* di Badolato (pp. vii-xxxiv) analizza poi una per una le opere ferrariane, individuando precedenti, rapporti coi generi teatrali in voga, contestualizzazioni varie e spesso complesse. Si veda ad esempio la predilezione per i soggetti tratti da Tasso (*L'Armida* particolarmente), fenomeno come è noto ben vivo anche in ambito romano barberiniano con i melodrammi scritti da Rospigliosi quali l'*Erminia sul Giordano* o *Il palazzo incantato* (quest'ultimo da Ariosto). Mentre l'adozione di decori pastorali è piú scontata, interessante risulta l'avvicinamento, con l'ultimo melodramma, *Il prencipe giardiniero*, alla commedia di intreccio di gusto europeo (vengono chiamati in ballo Gil Vicente e Vélez de Guevara). Badolato dedica poi pagine molto dense ad alcuni *topoi* melodrammatici che qui in Ferrari risultano se non prototipici certo avanzati, e si tratta dei travestimenti e delle false identità, delle scene del sonno e di quelle di follia, dell'ormai classico lamento (nell'*Andromeda* centrale, con attivo ovviamente il modello del Rinuccini dell'*Arianna*), delle scene di invocazioni e incantesimi, con l'uso tipico di quinari o altri versi sdruccioli (su cui è ampia la bibliografia ormai),[11] infine delle scene con eco. Un paragrafo finale è dedicato alla morfologia delle arie, non solo di derivazione madrigalesca, talora con polimetria, con scarsissimo uso di *refrain*, ecc. Particolare il caso dell'adozione dell'insolito novenario per un'aria intera della *Ninfa avara*, ma non si dimentichino precedentemente i versi intonati da Stefano Landi per il Caronte nella sua peculiare *Morte d'Orfeo* del 1619 («Beva beva securo l'onda»), lui davvero tra i pionieri assoluti del genere melodrammatico. Le conclusioni dello studioso non possono che insistere sull'importanza storica di una figura come Ferrari, autore peraltro del testo e probabilmente anche della musica del celebrato duetto «Pur ti miro – pur ti godo», come ricorda Bianconi nella prefazione, e basterebbe questo per stampare nella memoria il nome del nostro.

Veniamo ai criteri editoriali. La scelta dei testi è basata sulle edizioni *principes*, tranne che per la *Maga fulminata*, di cui si sceglie la seconda impressione ritenuta «migliorativa».[12] Tutte le varianti delle edizioni seguenti, fino alla complessiva raccolta d'autore di *Poesie drammatiche* (Milano, P. Ramellati, 1644) e anche oltre, sono regestate minuziosamente negli apparati, davvero completi, inclusi i paratesti, le soglie e ogni componimento scritto per l'occasione; in alcuni casi si offrono integralmente versioni le cui variazioni sono cosí consistenti da meritare un trattamento di questo genere: si tratta dell'*Andromeda* del '44, dell'*Armida* del '50 e del *Pastor regio* del '41.

Se assaggiamo un confronto ad esempio fra la *princeps* dell'*Andromeda* (Venezia, A. Bariletti, 1637) e la versione del '44, quella della silloge autoriale, verifichiamo frequenti

11. Vd. Badolato, *Introduzione*, cit., p. xxvii n. 58; e mi si permetta di aggiungere il mio *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 70 sgg.

12. Viene ignorata in bibliografia, se leggo bene, l'edizione un po' dilettantesca ma amabile che della *Maga* aveva dato Daniela Capurro, con prefaz. di S. Verdino, Genova, De Ferrari, 2007.

mutazioni piuttosto coerenti. Molto spesso il dettato è abbreviato per ragioni di eleganza organiche e di semplificazione raffinante. Ad esempio si confrontino (sempre a sinistra la versione della *princeps*, a destra quella del '44):

Padre e signor de' salsi regni e cupi,
o dell'algose e liquide contrade
imperador sovrano, a te mi manda
la reina de' numi e de le sfere:
grazia da te desia,
ch'il suo desire adempia.
E se non l'onde e i cieli,
gli umidi abissi e gli stellanti lumi
hanno fra lor corrispondenza i numi (p. 12).

O dell'algose e liquide contrade
imperator sovrano, a te m'invia
la reina dei numi:
grazia che plachi acerba doglia e ria,
gran monarca del mar, da te desia (p. 227).

L'acquisto è elegante, sobrio, con un settenario piú significativo in aggetto a segnalare Giunone, con l'eliminazione della figura etimologica *desia-desire* che è piuttosto ridondante. In ogni caso è evidente, al di là del gusto di chi legge, che Ferrari opera in senso autorialmente migliorativo. Di esempi simili se ne potrebbero fare molti. Vediamone almeno un altro:

Ah non fia mai ch'un duro scoglio alpino,
del sangue oggi d'Andromeda lavato,
d'un macigno si cangi in un rubino,
né fia vero ch'un drago,
squarciando soli e lacerando stelle,
chiuda in ventre infernal celeste immago (p. 16).

Ah non fia ver ch'un drago,
lacerando le membra ignude e belle,
sveni 'l ciel, squarci 'l Sol, sbrani le stelle (p. 231).

Si noti la soppressione di quel *lavato* piuttosto discutibile e l'invenzione del cumulo finale molto eclatante, tanto per enucleare soltanto alcuni "miglioramenti", o meglio per verificare la precisa volontà autoriale di tali correzioni in direzione qualitativa. D'altronde l'immaginosa suggestione del *macigno-rubino* è ad esempio recuperata in un'altra serie di versi modificati, sempre relativi allo strazio di Andromeda, nella redazione del 1644 (v. 711, p. 240: «sparger i sassi fonti di rubino»). In altri casi le correzioni sono piú minute, ma sempre tese a un dettato piú squisito: «Qui biancheggia un ligustro, / colà verdeggia un tronco, / là sorge un bosco, e quivi sgorga un fonte» (p. 11) > «Quivi un fiore biancheggia, / colà un tronco verdeggia, / là sorge un bosco, e qui trabocca un fonte» (p. 226). Un impasto di suoni, rime, finezze lessicali che si rinnova con gusto significativo di rifacimento attivo. La ricerca di un superiore livello stilistico fa sostituire «spinga dell'Etiopia ai lidi adusti» (p. 225) a «spinga dell'Etiopia al lito infame» (p. 9). E cosí via. Certe asprezze del dettato della *princeps* vengono del tutto erase; si pensi ai versi dell'entrata di Giunone («Poco animato fango / con sue sozzure, oh meraviglia, move / alle celesti imagini contesa? / Volto cui marcir deve in sepoltura / a bellezza immortal tomba procura?» (p. 8). O ancora si confrontino queste battute di Mercurio nelle due redazioni:

Al tuo pronto volere
ben la diva del ciel debito deve.
Oh qual di peste pullulante radica,
di tua grazia l'effetto,
del tuo core l'affetto,
oggi dal regno de le stelle sbarbica! (p. 13).

Al tuo gentil affetto
ben la diva del ciel debito deve;
fa' che segua l'effetto,
che non s'oblia grato servigio in breve (p. 228).

Evidente la volontà di eliminare quegli sdruccioli di pastorale memoria "comica", nonché gli eccessivi leziosi parallelismi contigui. Talvolta le cassature seppelliscono echi magari raffinati, come i versi cancellati: «Passar dai scogli ai numi, / dal ferétro a le nozze» (p. 31), che serbava memoria dell'episodio di Olindo e Sofronia della *Liberata* («Va dal rogo a le nozze», II 53 5). Notevole è tuttavia la giunta di una battuta finale di Giunone, assente nella *princeps*, in cui la dea rabbiosa si pente e mitiga il suo terribile rigore (p. 245), a completamento assoluto del lieto fine.

Ora, mi pare evidente – se ce n'era bisogno – di aver illustrato la volontà di Ferrari di proporre un testo piú soddisfacente sul piano letterario quando raccoglie la sua silloge del '44. Ci si pone allora una domanda – che però non mette in crisi affatto l'assetto editoriale della splendida edizione che stiamo recensendo. Sarebbe interessantissimo poter leggere un'edizione moderna del *liber* di Ferrari, della sua raccolta che magari non sarà *ne varietur* (i dati evolutivi sono ben testimoniati dall'apparato del volume) ma è certo un evento fondamentale, almeno per noi modesti letterati, se non per i musicologi di stretta osservanza. Gli è che le raccolte d'autore di propri melodrammi sono poche, nel '600 e soprattutto nella prima metà circa del secolo, e sono tutte preziose: già Tronsarelli, pioniere in questo, aveva raccolto i suoi *Drammi musicali* nel 1631, libro-tesoro degli spettacoli di cultura barberiniana, ma senza includervi la *Catena d'Adone*; operazioni analoghe sono quelle di Prospero Bonarelli, del '47, di Girolamo Bartolommei nel 1656 e quindi di Busenello nello stesso anno con le sue *Hore ociose*. Sono compilazioni ancora da studiare come "genere", o quantomeno come autocanonizzazione, e segnano una via che conduce ovviamente al Metastasio, un secolo e piú dopo: raccolte di libretti melodrammatici *da leggere*. Dunque le *Poesie drammatiche* di Ferrari non sono un semplice testimone nella trafila ecdotica delle sue opere veneziane, ma costituiscono un documento di rilievo eccezionale, sia sul piano del testo che del macrotesto. Una scelta editoriale alternativa poteva essere mettere a testo l'edizione del '44 e in apparato tutto il rimanente. Ma, ripetiamo, questa considerazione storico-letteraria non inficia minimamente l'autorevolezza assoluta del volume di Badolato e Martorana. Che resta un monumento per chi studia e ama il primo melodramma veneziano e non solo.

ROBERTO GIGLIUCCI