

Anna SZWEYKOWSKA (Kraków)

Benedetto Ferrari – poeta dei primi drammi per musica veneziani¹

A Firenze il teatro musicale nacque nel clima di una cultura raffinata, esclusiva. Le tematiche trattate toccavano problemi d'amore con l'iniziale maiuscola del sostantivo, sviluppato e vissuto entro categorie altamente astratte volte ad instaurare corrispondenze con la cultura letteraria e filosofica dell'élite fiorentina. A Venezia dominava invece un ambiente sociale e culturale profondamente diverso. La mancanza di un'università a Venezia costringeva la gioventù a formarsi presso la vicina Padova, dove gli studi più spesso affrontati erano quelli di diritto, finalizzati ad ottemperare alle necessità di una buona amministrazione della Repubblica. I letterati non potevano contare su un grande mecenatismo locale: il sistema democratico non tollerava né uno sfarzo eccessivo, né un acceso panegirismo. Per tali ragioni nella città non sussistevano condizioni tipiche cortigiane che permettessero di importarvi direttamente i modelli del teatro musicale fino ad allora sviluppati. Questa forma di teatro fece pertanto la sua apparizione a Venezia con notevole ritardo (due anni più tardi che in Polonia) e in una forma parzialmente diversa. Neppure a Venezia si faceva a meno di un certo tipo di mecenatismo; tuttavia, come era naturale avvenisse in una città

¹ Il presente articolo è tratto da un più ampio studio incompiuto dell'Autrice, dedicato ai primi librettisti veneziani. Di tale studio si ripropone in particolare il primo capitolo, riguardante l'opera di Benedetto Ferrari, revisionato e integrato dalla redazione.

mercantile, tale tipo di patronato non era libero dal calcolo finanziario. La Serenissima assunse un ruolo guida nel teatro musicale sul finire degli anni Trenta del XVII secolo. Qui, più che altrove, il teatro serviva ai fini dello svago più spensierato, libero dal rigore dell'etichetta e dalle necessità di circostanza. In una città come Venezia esso dovette pertanto adeguarsi ai gusti di un pubblico piuttosto vasto: assisteva infatti alle rappresentazioni semplicemente chiunque fosse in grado di procurarsi il biglietto d'ingresso.

Uno dei primi organizzatori di drammi per musica per i teatri di Venezia fu Benedetto Ferrari (nato nel 1603 o 1604 a Reggio nell'Emilia, morto il 22 ottobre 1681 a Modena), detto "della Tiorba" in quanto apprezzato virtuoso di questo strumento, ma anche letterato, autore di numerosi testi di drammi per musica, compositore dedito alla messa in musica di testi non solo propri². Per i teatri di Venezia scrisse sei drammi che tratteremo più avanti nel testo; Ferrari compose musica su quattro di essi. Le sue opere di nuova composizione furono presentate anno dopo anno in tre teatri:

- San Cassiano (*L'Andromeda* 1637, *La maga fulminata* 1638),
- San Giovanni e Paolo (*L'Armida* 1639),
- San Moisè (*Il Pastor Regio* 1640, *La Ninfa avara* 1641);
- San Giovanni e Paolo (*Il Principe Giardiniero* 1643).

Nessuna partitura per dramma composta da Ferrari è pervenuta ai giorni nostri.

Già prima dell'arrivo di Ferrari il pubblico di Venezia aveva assistito a rappresentazioni allestite in teatri pubblici per opera della facoltosa famiglia veneziana dei Tron, che sin dagli inizi del XVII secolo era in possesso di vari immobili ubicati nella stessa città, fra cui un edificio adibito a teatro³ subaffittato alle truppe di attori che raggiungevano Venezia in coincidenza di ogni stagione. Vi recitarono (negli anni 1612-1622) compagnie eccelse come quella degli Accesi, diretta da Pier-Maria Cecchini, e quella dei Confidenti (negli anni 1618-1620), diretta da Flaminio Scala⁴. Nel 1629 l'edificio andò in fiamme e fu restaurato solamente nel 1636⁵. Fu allora che Ettore Tron diede inizio ai

² Diede alle stampe, tra l'altro: *Musiche varie Bartholomeo Magni*, Venetia 1633, *Musiche varie libro secondo Bartholomeo Magni*, Venetia 1637, *Musiche e poesie varie libro terzo Bartholomeo Magni*, Venetia 1641.

³ Nei primi decenni del secolo erano proprietà della famiglia due edifici teatrali, il primo dei quali era tuttavia caduto in rovina già negli anni antecedenti il periodo trattato.

⁴ Cfr. Nicola MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano 1974, p. 36.

⁵ N. MANGINI, op. cit. p. 37.

contatti con i cantanti-attori che proprio nell'aprile di quell'anno realizzarono nella vicina Padova⁶ una rappresentazione in musica intitolata *L'Ermiona* situandola in introduzione ad un torneo equestre nobiliare⁷. Fra gli strumentisti che presero parte alla rappresentazione fu Ferrari con la sua tiorba. Inoltre, fra i vocalisti, fu Maddalena Manelli, moglie di Francesco Manelli – anch'egli compositore di alcuni fra i primi drammi per musica. I tre cantanti che si esibirono ne *L'Ermiona* presero parte anche alla prima rappresentazione di un dramma per musica a Venezia. Gli eventi descritti contribuirono a fare della città un nuovo centro operistico.

1. *L'ANDROMEDA* (1637)

L'opera ha per protagonisti divinità olimpiche. Le più importanti sono: **Giunone e Mercurio, Nettuno, Protheo, Astrea, Venere e Giove** nonché **Andromeda, Astraco** ("Mago"), **Perseo e Ascalà** ("Cavalier di Corte").

Nella stagione di carnevale del 1637 sul palco del teatro dei Tron fu rappresentata *L'Andromeda*, su testo di Benedetto Ferrari. Il tipografo Antonio Bariletti aggiunse alla stampa una sintesi della trama, tesa a sottolineare la magnificenza della rappresentazione. Invece nell'introduzione ad un altro testo di Ferrari – *La Maga fulminata* del 1638 – inserì un testo simile ad una recensione della prima rappresentazione de *L'Andromeda*⁸.

La prima rappresentazione di questo dramma per musica in un teatro di Venezia vide esibirsi Ferrari nel gruppo dei musicisti presso la sala teatrale che i Tron affittavano alle compagnie di attori viandanti della commedia dell'arte. Bariletti sottolinea: "A Gloria de' Signori Musici, ch'al numero di sei (coll'Autore [= Ferrari] collegati) hanno con gran magnificenza ed esquisitezza, a tutte loro spese, e di qualche consideratione, rappresentata l'Andromeda". L'insieme dei realizzatori contò in verità più di sei persone, avendo preso parte alla rappresentazione sette cantanti solisti, alcuni strumentisti esperti (tra cui Ferrari) che si esibirono su vari strumenti, almeno dodici ballerini (e ballerine) e un

⁶ Non disponiamo di una documentazione univoca che attesti quando tale contatto abbia avuto luogo. La tradizione vuole tuttavia che esso sia avvenuto in relazione alla rappresentazione padovana, come testimoniato dalla relazione di Cristoforo IVANOVICHA (*Memorie teatrali di Venezia* in: *Minerva al tavolino*, Venezia 1681, 21688).

⁷ Cfr.: Pier-Luigi PETROBELLI, "*L'Ermiona*" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani in: "Quaderni della Rassegna Musicale" n. 3, Torino 1965, p. 125-141.

⁸ Cfr.: LO STAMPORE A' LETTORI nel presente volume, p. 41-43.

piccolo insieme corale (composto da esecutori forse reclutati fra i ballerini) per un totale di oltre 20 interpreti. Tra gli elementi dell'insieme furono Francesco Manelli (1595 circa, Tivoli – 1667, Parma) e sua moglie Maddalena. Il ruolo principale spettò ai cantanti. La maggior parte di essi proveniva da Roma. Ebbero una formazione romana anche il compositore Francesco Manelli e Ferrari stesso, originario di Reggio nell'Emilia. Quest'ultimo tuttavia, a partire dal 1619, frequentò le corti di Parma e di Modena.

L'*Andromeda*⁹, in tre atti, la cui prima rappresentazione cantata in un teatro pubblico avvenne su testo di Ferrari, non poté preannunciare alcun tipo di dramma per musica veneziano. Essa attingeva infatti alla tradizione degli spettacoli di corte¹⁰. Gli eroi – sia divinità che uomini – si esprimono in versi liberi costituiti da settenari ed endecasillabi. Gli assetti strofici di ottonari sono adottati da Ferrari solo per le poche parti d'insieme: i cori nell'atto I scena 2 e nell'atto II scena 2 nonché i due duetti delle dee nell'atto III scena 1. Il testo del prologo cantato da Maddalena Manelli era strutturato in strofe classiche di endecasillabi in rima ABBA¹¹.

Il quadro scenico è dominato da divinità olimpiche¹² monodimensionali e allegorizzate ben note all'autore di intermezzi: Giunone rappresenta la rabbia di un sovrano offeso: "a grandi il tutto lice", ma le sue azioni tiranniche sono contrastate da Venere (la "pietà") e da Astrea (la "giustizia") che ammoniscono: "non son stanze di tiranni i Cieli".

Questo tipo di problematica è importata anche dalla vita di corte, meno interessante per il vasto pubblico veneziano. L'eroina del titolo è stata calata da Ferrari entro la convenzione del dramma pastorale: essa è a capo delle ninfe-pescatrici celebranti la natura e un mondo libero da conflitti, intrighi, ambi-

⁹ *L'Andromeda Del Signor Benedetto Ferrari Rappresentata in Musica In Venetia l'Anno 1637. Dedicata All'Illustrissimo Sig. Marco Antonio Pisani. Con Licenza de'Superiori, e Privilegi. In Venetia, MDCxxxvii. Presso Antonio Bariletti.*

¹⁰ Ci si riferisce alla somiglianza tra le soluzioni situazionali fra *L'Andromeda* e il torneo inscenato de *L'Ermiona*, allestito a Padova nel 1636. Cfr. P. PETROBELLI: "L'Ermiona" di Pio Enea... op. cit.; nonché, dello stesso autore: *Francesco Manelli* in: "Chigiana" vol. XXIV, 1967.

¹¹ Il testo del Prologo non figura nella prima edizione del testo dell'opera. Ferrari lo diede in stampa solamente nella pubblicazione collettiva delle sue *Le Poesie Drammatiche* (Milano 1644).

¹² In sette delle dodici scene (e del Prologo) che costituiscono l'azione in tre atti, gli interlocutori sono soltanto dei (Giunone, Mercurio, Nettuno, Proteo, Astrea, Venere, Giove). Solo cinque scene si svolgono fra eroi del mondo umano; nell'ultima scena – un'apoteosi degli eroi – anch'essi vengono introdotti nel mondo degli dei.

zioni e avidità (un'altra chiara allusione ai rapporti di corte già ampiamente sfruttata). L'autore va oltre queste convenzioni solamente nella scena 3 dell'atto II, quando Andromeda, dialogando con l'“Ombra” del vecchio “Mago”, rifiuta la possibilità di sfuggire al pericolo e si rassegna stoicamente al proprio destino crudele, apparendo così più simile alle eroine del dramma classico che a quelle dei drammi per musica fino ad allora rappresentati. Alle divinità non resta molto da dire.

Nell'atto III occupano un posto fondamentale due lunghi monologhi (di circa 70 versi ciascuno): il monologo del cortigiano Ascalà (scena 2) e quello di Andromeda (scena 3). Per la composizione di questi passi Ferrari attinse alla forma lirica più congeniale all'azione del dramma: il lamento. Caratteristica principale di tale intervento è il cangiare dei sentimenti dell'eroe. Egli reagisce al proprio fallimento con rancore, disperazione, dandosi alla ribellione, rievocando dolorose memorie, imprecando; poi il rancore e la rabbia si spengono, mutano in rassegnazione. Ascalà è preso da un senso di spavento, deplora gli eventi cui ha assistito; i suoi sentimenti assumono nuove sfumature a seconda delle immagini che gli si riaffacciano alla memoria. Un regno fiorente è mutato nel regno della morte (atto III, scena 2):

Ascalà

- [4] *Io de' fidi il più fido*
- [5] *Alla reggia funesta,*
- [6] *Io sventurato sono*
- [7] *Nell'esterminio suo vivo rimasto?*

Nella sua immaginazione appare un corteo funebre che accompagna Andromeda alla roccia da cui ella vede la città in rovina, assiste all'appressarsi della bestia marina (atto III, scena 2):

Ascalà

- [63] *Di stille di rubino*
- [64] *Tempestate l'arene;*
- [65] *D'un bel corpo divino*
- [66] *Satii¹³ ferini orgogli;*
- [...]
- [68] *Addio Patria infelice,*
- [69] *Reggia funesta addio.*

¹³ Nella stampa (contemporanea) è presente: *sazi*.

Nel lamento di Ascalà e quindi nel vortice delle reazioni sentimentali dell'eroe, Ferrari inserì una relazione degli eventi in via di svolgimento rappresentando così l'azione propria del dramma: gli effetti della vendetta di Giunone non mostrati sulla scena.

Il lamento di Andromeda restituisce il dramma della protagonista: abbandonata su una roccia affacciata sul mare ella vi resta stoicamente, come la ha rappresentata l'autore nell'atto III, scena 3: "Nacqui, convien morire". Ma la riflessione sulla fugacità di questo mondo è dominata dallo stupore – il destino dell'eroina trasgredisce le leggi della natura (atto III, scena 3):

Andromeda

[48] *Lassa! che per tributo il mar desia*

[49] *I torrenti di sangue, e non piu d'aque*

sopravviene una sensazione di incapacità:

[60] *Chiederò a' venti, ed a quest'onde aita?*

il timore si affievolisce:

[63] *A te mi volgo, o Cielo;*

[...]

[71] *Che, se ben del mio corpo*

[72] *Fia sepoltura un mostro*

[73] *Pace lo spirito avrà nel tuo bel chiostro.*

Il lamento segue dunque la convenzione del momento: mutano gli stati d'animo della protagonista sebbene indubbiamente la riflessione lotta qui per sopraffare l'emozione. Il preponderare della prima trova riflesso sull'andamento relativamente pacato della poesia, in cui prevale l'endecasillabo (in proporzione 4:3 con il settenario).

Le figure retoriche più tipiche sono impiegate con moderazione. Si impone per un'ineguagliata efficacia l'*interrogatio*, posta a chiusura dell'endecasillabo e finalizzata a conferire al suo svolgimento narrativo un colorito sentimentale.¹⁴

¹⁴ Alcuni anni prima della rappresentazione veneziana Ferrari aveva composto un altro lamento di Andromeda (testo e musica), che nel 1633 diede in stampa all'interno della sua raccolta intitolata *Musiche varie*. Contrariamente a quanto si possa ipotizzare, nelle circostanze trattate nel presente studio egli non si riallacciò a tale impostazione. Il lamento precedente, pur delle stesse dimensioni (72 versi), reca stati d'animo diametralmente opposti: non si tratta infatti del pianto di Andromeda rimasta sola in lotta con un destino crudele, ma dei rancori di una

L'apoteosi di Perseo e di Andromeda alla fine dello spettacolo ricorda la conclusione de *L'Arianna* di Mantova. La concordanza è tuttavia piuttosto casuale ed è dettata dalla conclusione analoga delle storie mitologiche vissute dalle due eroine del titolo. Dal punto di vista tecnico questa scena è il risultato di una semplice operazione, più volte adottata nelle azioni che prevedevano la presenza di divinità olimpiche. Anche il trattamento dell'elemento danzistico tradisce una consuetudine cortigiana: esso è fortemente presente in rapporto ad un'azione debolmente strutturata. Fra gli atti danzano amorini e satiri, mentre la danza delle ninfe rientra nell'andamento della scena.

Il testo, in quanto pubblicato alcuni mesi dopo la rappresentazione di carnevale, non era destinato a far seguire lo svolgimento dell'azione ma a perpetuare la memoria dell'evento (fungendo al contempo da reclame della rappresentazione che si sarebbe svolta in occasione del carnevale successivo). A tal scopo non era sufficiente pubblicare il solo testo, ma era necessario rievocare agli occhi del lettore l'intero quadro scenico, cangiante come in un caleidoscopio: la magnificenza dei costumi, l'alternarsi del panorama scenico (marino, boschivo, palazzale), il sorprendente sistema di messa in movimento delle divinità. Fra coloro che assistettero alla rappresentazione ci fu chi scrisse di Mercurio: "Era, e non era questo personaggio in machina; era perché l'impossibilità non l'ammetteva volatile; e non era, poiché niun'altra machina si vedeva, che quella del corpo volante". Le altre divinità venivano traslate su veicoli decorati, altrimenti, all'interno di nuvole, venivano fatti scorrere lungo un arco collocato sulla scena. Il solo raggruppamento di tali effetti, già noti nella pratica teatrale dell'epoca, costituiva una delle principali attrattive del nuovo evento. Fa riflettere, d'altra parte, la scarsa presenza della musica nelle testimonianze di chi vi assistette. Esse parlano infatti solo di musica strumentale eseguita durante l'entrata in scena dei macchinari: "una soavissima sinfonia", "una melliflua melodia di stromenti", "una dolcissima armonia d'istrumenti diversi". Non vi è invece alcun riferimento al fatto che la rappresentazione fosse cantata. Solamente Maddale-

verGINE ribelle che piange la propria bellezza destinata inesorabilmente ad essere divorata dall'"orribil mostro". È caratteristico il fatto che raramente compaiano nel testo punti interrogativi, mentre abbondano gli esclamativi. La bellezza è cantata attraverso immagini tanto ricercate quanto poco commoventi:

*Ma voi de'labbrì miei parti più care
In grembo all'océan ohime, che fate?
Ah, con ragion vi state,
Chè le perle, e i coralli son del mare.*

na Manelli ottenne un elogio convenzionale per l'esecuzione del prologo, da lei "divinamente cantato". Più interessante fu, secondo un relatore, la conclusione musicale di ogni singolo atto: "... per fine dell'atto si cantò prima di dentro un madrigale a più voci, concertato con istrumenti diversi" poi aveva luogo un saggio di balletto.

La musica per *L'Andromeda* fu composta da Francesco Manelli. Esperto soprattutto in musica sacra come corista, egli ricoprì il ruolo di direttore del coro prima presso la Cattedrale di Tivoli, fino al 1629, poi presso una confraternita roman, fino al 1631. Manelli aveva alle spalle aveva anche un repertorio compositivo di musica profana ma poté maturare un'idea ancor più chiara riguardo alla pratica del dramma per musica: durante il suo soggiorno romano egli abitò infatti in casa di Stefano Landi, all'epoca il maggior compositore romano di melodrammi (questi lavorava in quel periodo alla partitura de *Il Sant'Alessio*). È importante ricordare che il nuovo evento costituito dalla rappresentazione pubblica a Venezia e il suo rischio finanziario videro coinvolti l'intero gruppo. La ripartizione dei ruoli fra i musicisti fu il risultato di accordi reciproci. L'evento ebbe successo e lo stesso gruppo di esecutori preparò uno spettacolo per il carnevale del 1638: si trattava della favola intitolata *La maga fulminata*.

FONTI TESTUALI¹⁵

MUSICI

Francesco Angeletti [soprano] – rappresentò di Giunone.

Annibale Graselli [tenore] – rappresentò di Mercurio, Perseo, e Ascalà.

Maddalena Manelli [soprano] – rappresentò di Andromeda.

Francesco Manelli [basso] – rappresentò di Nettuno, e Astraco.

Battista Bisucci [basso] – rappresentò di Protheo, e Giove.

Girolamo Medici [soprano] – rappresentò di Astrea.

Anselmo Marconi [soprano] – rappresentò di Venere.

In ogni singola edizione del testo de *L'Andromeda* sono contenuti in tutto dodici sonetti (uno uscito dalla penna di Giovanni Francesco Busenello, autore de *L'incoronazione di Poppea*) – alcuni in onore degli autori del testo e della musica del dramma, fra cui sette di Ferrari, in cui si tessono le lodi degli strumentisti e di ogni singolo vocalista partecipante all'esecuzione de *L'Andromeda*. Attraverso questi sonetti ci sono pervenuti i nomi di tutti i cantanti che si esibirono durante la prima rappresentazione dell'opera.

¹⁵ Informazioni tratte da: *L'Andromeda del Signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica In Venetia l'Anno 1637. Dedicata all'Illustrissimo Sig.[nor] Marco Antonio Pisani Con Licenza de' Superiori, e Privilegi. In Venetia, MDCXXXVII. Presso Antonio Beriletti.*

A mo' di esempio esponiamo due sonetti di Ferrari in onore, rispettivamente, di Maddalena e di Francesco Manelli:

Alla Signora Maddalena Manelli Romana;
che rappresentò Andromeda.

- [1] *Voi d'Anfitrite instabil cristalli*
- [2] *Inchiodate le fughe alate, e snelle;*
- [3] *A queste selci adamantine, e felle,*
- [4] *Se volete adeguar gli eterei calli.*

- [5] *A queste selci, ove non de'suoi falli*
- [6] *Cercan donna punir nemiche stelle;*
- [7] *Ma dove Maddalena, e dolci, e belle*
- [8] *Spiega le voci in musici intervalli.*

- [9] *Questo cantar, qual altro non abbatte?*
- [10] *Alle pallide nubi indora il velo,*
- [11] *E l'amaro ocean veste di latte.*

- [12] *Soggi del salso, e liquefatto gelo*
- [13] *Ciel i sassi non son, certo son fatte*
- [14] *Le montagne del mar echi del Cielo.*

Al Signor Francesco Manelli da Tivoli;
che rappresentò Nettuno, e Astarco mago.
Autore della musica d'Andromeda.

- [1] *Vanne Andromeda vanne gloriosa;*
- [2] *Quanto ti diè di rozzo la mia penna,*
- [3] *Del Manelli dottissimo depenna*
- [4] *Canora linea, e tinta armoniosa.*

- [5] *Da questa frale spiaggia aspra, e sassosa*
- [6] *La sua dolce ti trae musica antenna;*
- [7] *Di belle piume d'or egli t'impenna,*
- [8] *Onde di gloria al Ciel t'ergi pomposa.*

- [9] *Vuò che l'ossequio mio faccia monile*
- [10] *(Spirto gentil) al tuo gran merto, in modo,*
- [11] *Che suoni il nome tuo da Battro a Thile.*

- [12] *Ben ne se' degno a quel, ch'io miro, e odo;*
- [13] *E già d'ogni opra tua (vanto gentile?)*
- [14] *Nel muro, de la gloria hai fisso il chiodo.*

LO STAMPATORE A' LETTORI

A Gloria de' Signori Musici, ch'al numero di sei (coll'Autore collegati) hanno con gran magnificenza ed'esquisitezza, a tutte loro spese e di qualche consideratione, rappresentata l'Andromeda, e per gusto non meno di chi non l'ha veduta ho stimato cosa convenevole il farne un breve racconto in questa forma.

Sparita la Tenda si vide la Scena tutta mare; con una lontananza così artificiosa d'acque e di scogli, che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubio a Riguardanti, se veramente fossero in un Teatro o in una spiaggia di mare effettiva. Era la Scena tutta oscura, se non quanto le davano luce alcune stelle; le quali una dopo l'altra a poco a poco sparendo dettero luogo all'Aurora, che venne a fare il Prologo. Ella tutta di tela d'argento vestita, con una stella lucidissima in fronte, comparve dentro una bellissima nube quale ora dilatandosi, ora stringendosi (con bella meraviglia) fece il suo passaggio in arco per lo Ciel della Scena. Il questo mentre si vide la Scena luminosa a par del giorno. Dalla Signora Maddalena Manelli Romana fu divinamente cantato il Prologo: dopo del quale s'udì de più forbiti Sonatori una soavissima Sinfonia; a questi assistendo l'Autore dell'Opera con la sua miracolosa Tiorba. Uscì dipoi Giunone sovra un carro d'oro tirato da suoi Pavoni, tutta vestita di tocca d'oro fiammante, con una superba varietà di gemme in testa e nella corona. Con meraviglioso diletto de Spettatori volgeva a destra ed a sinistra, come più le piaceva, il carro. Le comparve a fronte Mercurio. Era e non era questo Personaggio in machina; era, perchè l'impossibilità non l'ammetteva volatile; e non era, poichè niun'altra

machina si vedea, che quella del corpo volante. Comparve guernito de suoi soliti arnesi, con un manto azzurro che le giva svolazzando alle spalle. Fu accelentamente rappresentata Giunone dal Signor Francesco Angeletti da Assisi, ed'esquisitamente Mercurio dal Signor Don Annibale Graselli da Città di Castello. In un istante si vide la Scena, di marittima, Boschereccia; così del naturale, ch'al vivo ti portava all'occhio quell'effettiva cima nevosa, quel vero pian fiorito, quella reale intrecciatura del Bosco e quel non finto scioglimento d'acque. Comparve Andromeda con il seguito di dodici Damigelle in abito Ninfale. L'abito d'Andromeda era di color di foco, d'inestimabile valuta. Quello delle Ninfe era d'una leggiadra e bizzarra divisa a bianco incarnato & Oro. Rappresentò mirabilmente Andromeda chi fece Prologo. Tornò in un momento la Scena di Boscareccia, Marittima. Comparve Nettuno e gli uscì Mercurio nella sua mirabil machina all'incontro. Era Nettuno sovra una gran Conca d'argento tirata da quattro cavalli marini. Lo copriva un manto di color cilestre; una gran barba gli scendeva al petto & una lunga capillatura inghirlandata d'alga le pendeva alle spalle. La corona era fatta a Piramidette, tempestate di perle. Fece questa parte egregiamente il Signor Francesco Manelli da Tivoli, Autore della Musica, dell'Opera. Uscì dal seno del mare, dalla cintola infuso, Protheo, vestito a squame d'argento, con una gran capillatura e barba di color ceruleo. Servi di questo Personaggio gentilissimamente il Signor Gio: Battista Bisucci Bolognese. Qui per fine dell'Atto si cantò prima di dentro un Madrigale a più voci, concertato con Istrumenti diversi e poi tre bellissimi Giovinetti, in abito d'Amore, uscirono a fare, per Intermezzo, una gratiosissima danza. Il velocissimo moto, di questi fanciulli tallora fece dubbiose le Genti, s'havesero egli no l'ali a gli omeri o pure a piedi. A tempo d'una melliflua melodia di stromenti, comparvero Astrea nel Cielo e Venere nel mare. Una entro una nube d'argento; l'altra nella sua conca, tirata da Cigni. Era vestita Astrea del color del Cielo, con una spada a fiamme nella destra. Venere del color del mare, con un manto d'oro incarnato alle spalle. Fu gratiosamente rappresentata Astrea dal Signor Girolamo Medici Romano, e Venere soavissimamente dal Signor Anselmo Marconi Romano. Si mutò la Scena in Boschereccia & uscì Andromeda con la sua schiera. Sei delle sue Dame, qui per allegrezza dell'ucciso Cinghiale, fecero un leggiadro e meraviglioso Balletto con sì varie e mirabili intrecciature che veramente gli si poteva dar nome d'un laberinto saltante. Ne fu l'Inventore il Signor Gio: Battista Balbi Venetiano, Ballarino celebre. Uscì repente di sottoterra Astarco Mago, com'Ombra. Era questo Personaggio tutto vestito a bruno d'oro, in veste lunga, con capillatura e barba lunga e come neve bianca. Scettro di Negromante, reggeva la destra una Verga. Rappresentò degnamente questo soggetto chi fece Nettuno. S'aperse il Cielo & in un sfondro luminosissimo, assisi in un maestoso Trono, si videro Giove e Giunone. Era Giove coperto d'un manto stellato; sosteneva la chioma una corona di raggi, e la destra un fulmine. Rappresentò celestemente questa Deità chi fece Protheo. Qui per fine dell'Atto si cantò prima di dentro un'altro Madrigale a più voci, concertato con Istrumenti diversi; e poi dodici Selvaggi uscirono a fare, per Intermezzo, un stravagantissimo e gustosissimo ballo di moti e gesti. Non vi fu occhio che non lagrimasse il transitò di questa danza. Ne fu l'Inventore il Signor Gio: Battista Balbi Ballarino sudetto. Si cambiò la Scena in Marittima; a tempo d'una dolcissima armonia, d'Istrumenti diversi comparve da un lato della Scena una bellissima machina con Astrea e Venere suso. Volgevansi al destro ed'al sinistro lato come più a quelle Deità aggradiva. Le uscì a dir impetto Mercurio & a prendosi il Cielo assisté Giove nel mezzo. Fece un meraviglioso effetto questo Scenone, per la quantità delle machine e per lo successivo ordine della comparsa e della gita. In un baleno divenne la Scena marittima un superbo Palagio. Fu bello e caro il vedere da rozzi sassi e da spiagge incolte nascere d'improvviso un ben disegnato e costruito

Edificio. Figurava questi la Reggia d'Andromeda dalla quale uscì Ascalà Cavaliere. L'abito di costui eccedè di valuta e di bellezza quello d'ogn'altro. Comparve vestito all'usanza Turca. Con mille grate di Paradiso rappresentò questo dolente Pesonaggio chi fece Mercurio. Di repente sparito il Palagio, si vide la Scena tutta Mare con Andromeda legata ad un sasso. Uscì 'l Mostro marino. Fu con sì bello artificio fabricato quest'Animale, che ancorchè non vero, pur metteva terrore. Tranne l'effetto di sbranare e divorare, havea tutto di vivo e di spirante. Venne Perseo dal Cielo sù 'l Pegaseo e con tre colpi di lancia e cinque di stocco fece l'abbattimento col Mostro e l'uccise. Era questo Personaggio d'armi bianche vestito, con un gran cimiero su l'Elmo & una Pennacchiera all'istessa divisa haveva il volante Destriere sù la fronte. Fu rappresentato questo soggetto angelicamente da chi fece Ascalà. S'aperse il Cielo e si videro Giove e Giunone in gloria & altre Deità. Scese questo gran machinone in terra, accompagnato da un Concerto di voci e di stromenti veramente di Paradiso. Levati i duo Eroi che fra di loro complivano gli condusse al Cielo. Qui la regale e sempre degna funtione hebbe fine. Vivete sani.

2. LA MAGA FULMINATA (1638)

Protagonisti: **Artusia** – Maga, **Floridoro** – Prencipe di Ponto, **Rodomira** – sua sorella in abito di Cavaliere, **Rosmondo** – Prencipe d'Armenia, **Filaura** – sua sorella in abito di Cavaliere; divinità olimpiche: **Mercurio** e **Pallade**, e **Scarabea** – Governatrice d'Artusia.

Ferrari non ripropose le soluzioni della rappresentazione precedente ma attinse ad altre. Ridusse di molto la presenza degli abitanti dell'Olimpo introducendoli soltanto nelle ultime scene di ogni atto come forze volte a rendere più potenti i nobili eroi. La parte essenziale dell'atto si svolgeva in un ambiente cavalleresco: due principesse – Rodomira di Ponto e Filaura d'Armenia tentano di liberare i loro cavalieri, Floridoro e Rosmondo, imprigionati nel palazzo incantato della fata cattiva Artusia. Il solo titolo *La Maga fulminata* annuncia l'elemento fiabesco degli incanti. La Maga del titolo – Artusia, trae origine da un poema di Ariosto come una delle prime varianti teatrali di Alcina. Come quest'ultima, sulla scena Artusia aveva un palazzo incantato, tramutava i cavalieri in rocce, alberi e ruscelli, aveva al suo servizio tre Sirene¹⁶ dal canto ammaliante. Tutti questi effetti servivano ad arricchire una scena altrimenti modesta.

Il motivo centrale della favola – le tempestose relazioni fra Artusia e il cavaliere Floridoro – supera tuttavia il sistema analogo Armida-Ruggiero. Rappresenta infatti una replica del conflitto tra Falsirena e Adone del noto

¹⁶ Questo mondo era stato rievocato da Ferrari già dopo la fiorentina *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* (1625), quattro anni prima de *Il palazzo incantato d'Atlante* allestito a Roma.

dramma per musica di Ottavio Tronsarelli *La catena d'Adone* (Roma 1626). Sia Floridoro che Adone, costretto in catene invisibili dalla fata cattiva di loro innamorata, respingono i suoi ardori, fedeli al loro sublime amore (di Adone per Venere, di Floridoro per la nobile Filaura)¹⁷. Ad un confronto, il contegno della coppia in primo piano voluta da Ferrari e da Tronsarelli appare analogo. Falsirena, respinta da Adone, reagisce con un lamento classico (atto III, scena 3):

Falsirena

- [52] *Ohimè, ch'il mio bel Sole*
[53] *Fatto ha da me partita,*
[54] *Et io qui resto (oh Dio)*
[...]
[65] *Ma che mi giova (ahi lassa)*
[66] *Segli di senso privo,*
[67] *Serrante, e fuggitivo*
[68] *Le mie reggie non brama,*
[...]
[74] *Ma superbo, ma fiero,*
[75] *A che giaci, o mio spirto,*
[76] *Sorgi, deh sorgi, di tue forze altero*¹⁸:
[...]
[80] *Ma folle, che dich'io?*
[...]
[86] *Ah vaneggio, ove sono?*
[87] *Voi partiste, o mie luci*
[88] *Et io dogliosa intanto*
[89] *Qui resto ...*

Anche il lamento di Artusia, sebbene meno trasparente nel variare degli stati d'animo, dà inizio (!) all'opera di Ferrari (atto I, scena 1):

Artusia

- [11] *O sventurata Artusia! ah troppa fede*
[12] *Avesti d'un divin volto,*
[...]
[31] *O mie glorie superbe!*
[32] *Dite, non son io quella*
[33] *Che posso al suon di magica favella*
[34] *Fin nelle tombe ravviviar gli estinti?*

¹⁷ Prima del testo completo de *La Maga fulminata* (1638) Bariletti fornì sotto il titolo *Lo stampatore a' lettori* (cfr. p. 41-43) un'esposizione della trama, facendo riferimento alla recensione dell'opera inserita originariamente prima del testo de *L'Andromeda*.

¹⁸ Il verso n. 77 *Furore il seno t'armi* presente nella stampa fu omesso da Mazzocchi nella sua elaborazione musicale.

- [35] *E pure il morto affetto*
[36] *Nel marmo d'un bel seno*
[37] *Di svegliar m'è interdetto.*
[...]
[42] *Ma se dall'esser mio varia non sono*
[43] *Farò, farò ben io, non andrà molto,*
[44] *Che del crudel cada l'orgoglio altero;*
[...]
[95] *O da labbri d'Aconito, e cicuta*
[96] *(Non di porpore, e rose)*
[97] *Fulminati veleni, iniqui accenti!*
[98] *Misera Artusia! ah dove sei, che senti?*
[...]
[100] *Oime ch'io manco, io moro.*

La scena in cui Artusia chiama in aiuto Plutone (priva di analogie in Ariosto) si svolge ne *La Maga fulminata* quasi ricalcando *La catena d'Adone* (atto IV, scena 2):

***La catena d'Adone* (atto IV, scena 2)**

Falsirena

- [1] *Dubbiosa, e vacillante*
[2] *Senta la terra il moto,*
[3] *E di sangue stillante*
[4] *Spiri l'aria vermiglia orrido Noto.*
[5] *Ecco, o Rettor superbo*
[6] *De la notte profonda*
[7] *Tre volte intenta miro,*
[8] *Ove' l Sol, che tramonta, in mare affonda,*
[9] *E segno il campo d'incantato giro.*
[10] *Scorrono i tuoni, e i lampi,*
[11] *E s'oda a le mie scosse*
[12] *Risonar l'aria, et ondeggiare i campi.*
[13] *Ch'a te, fiero Signor de l'ombre ardenti,*
[14] *Esplorator de' fati,*
[15] *Volgo in un co'l terrore anco gli accenti.*
Aria
[16] *O de'campi d'horror funesto Dio;*
[17] *Del fosco Regno tenebroso Giove,*
[18] *Al cui gran cenno, al cui divin desio*
[19] *L'oscuro Fato l'ombre sue rremove.*
[20] *Sù, sù da gli antri de l'eterno oblio*

***La Maga fulminata* (atto I, scena 5)**

Artusia

- [5] *Dubbioso, e vacillante*
[6] *Il terreno si scota*
[7] *Or che le formo in sen magica rota.*
[8] *Ecco tre volte all'Occidente miro,*
[9] *E col piè scinto, e nudo il suol percoto,*
[10] *O fiero Rege del tartareo Giro.*
[11] *Mentre nubi sanguigne ammantan l'aria,*
[12] *Mentr'al suon di tremoto il suolo varia,*
[13] *D'Artusia innamorata*
[14] *Ascolta il grido, odi la voce irata.*
[15] *O dell'eterno orribile martoro,*
[16] *Voi deperduti spiriti dolenti*
[17] *Spalancatevi or or ricetti ardenti;*
[18] *Che s'una furia adore,*
[19] *Dell'Inferno d'amore,*
[20] *Non fia per dispiacermi il vostro orrore.*
[21] *Sù sù pronto, e veloce*
[22] *Dal sen di confusion portami pace*
[23] *O de gli antri d'orror Giove feroce.*
[24] *Sorgi dall'aspra, e ruginosa sede*
[25] *Tenebroso Signor del crudo impero;*

- [21] *Altero sorgi a memorabil prove;*
[22] *E del mio crudo Peregrino errante*
[23] *Dispiegami l'amor, scopri l'amante.*

Plutone

- [24] *Per così lieve brama*
[25] *Temerario è'l tuo suono*
[26] *Alma folle, e dolente*
[27] *Se da l'ombroso Trono*
[28] *De le tenebre il Dio*
[29] *Chiami al puro splendor del Sol lucente.*
[30] *Ch'inutile è'l tuo amor, vano il desio.*

Falsirena

- [31] *Dunque nel cieco Regno*
[32] *Sprezzi d'amor le voci,*
[33] *Uso a nemico ardor d'invidio sdegno?*
[34] *E che pensi, e che tardi?*
[35] *A l'altere mie note*
[36] *Movró l'eterne Rote,*
[37] *E farò che'l gran Dio del sommo impero*
[38] *M'apra gli arcani, e mi palesi il vero.*
[39] *Che sì, che sì?*

Plutone

- [40] *Da l'orrido soggiorno*
[41] *Sorge Re de la notte a i rai del giorno;*

- [26] *Dimmi perchè disdegni il rio Guerriero*
[27] *L'amor mio, la mia fede?*
[28] *Discopritemi 'l ver tartaree grotte;*
[29] *Rischiara i pensier miei torbidi, e foschi*
[30] *O Imperator della perpetua notte.*

Plutone

- [31] *Per picciol raggio, che t'abbaglia il seno*
[32] *Vuoi che pronto al tuo cenno*
[33] *De le tenebre eterne il Dio si muova?*
[34] *Adunque il Re dell'odio, il fiero Pluto*
[35] *(O meraviglia nova?)*
[36] *Dovrà a gli amanti proveder d'aiuto?*
[37] *Tempra il folle desir alma dolente,*
[38] *Non si scherza col Dio, del mondo ardente.*

Artusia

- [39] *Basta, basta d'amor l'atroce scherno,*
[40] *Senza che da gl'infami orridi liti*
[41] *Rigido mi ti mostri o Re d'Averno,*
[42] *Ah per Dio non s'irriti*
[43] *Donna amante adirata*
[44] *Donna armante sprezzata.*
[45] *Ancor indugi? ed'io qui'n darno aspetto*
[46] *Prencipe maledetto?*
[47] *Che sì, che sì?*

La descrizione delle azioni magiche di Falsirena volte ad evocare Plutone operata da Idonia ne *La catena d'Adone* (atto IV, scena I) servì a Ferrari da scenario per il finale de *La Maga fulminata*:

Idonia

- [24] *Ne la destra prendendo*
[25] *Verga d'ebano altera*
[26] *Scosse con suono orrendo*
[27] *L'aria torbida, e nera,*
[28] *E con moto tremante*
[29] *Crollò la terra, e vacillar le piante;*
[30] *E intanto a lo sdegno*
[31] *Del sembante turbato*
[32] *Cangiossi l'aria, e impallidissi il prato.*

Azioni analoghe (ne *La Maga fulminata*) compiute da Artusia vendicatrice nell'atto III, scena 3 sono accennate nella didascalia:

“Qui leggendo su’l Libro in basse note cangia la Scena in Mare.
Mentre dice i tre seguenti Versi, và colla Verga delineando in terra, e muta la Scena
in bosco.
Qui reiterando i carmi e le linee in terra, formando segni nell’Aria, volta la Scena in
Inferno”.

Ferrari aveva evidentemente abbandonato i modelli offerti dagli intermedi per aderire al filone del vero e proprio teatro musicale. La forma versificatoria del testo consta di endecasillabi e settenari sciolti che nelle parti affidate alla coppia in primo piano sono saturi di figure retoriche legate alle emozioni: esclamazioni, interrogazioni; agli eroi secondari, soprattutto alle divinità, sono affidati interventi più narrativi, dall’andamento più quieto. Compagnano forme strofiche destinate ai pochi canti d’insieme dell’opera (i cori, i brevi duetti dei Cavalieri erranti, il terzetto delle Sirene) e ad alcuni interventi di Pallade: la sua parte nell’atto I, scena 6 consta di sei strofe di assetto identico¹⁹; nell’atto II, scena 6 Pallade esegue tre strofe di 6 versi²⁰.

Una novità nel melodramma è rappresentata dall’inserimento della figura caricaturale di Scarabea – la vecchia innamorata del cavaliere Rosmondo imprigionato da Artusia. Questa figura, ripresa dal filone della satira popolare di costume, aveva divertito fino ad allora il pubblico dei commedianti dell’arte, tipicamente migranti. L’inserimento di questa figura nel dramma per musica eccedeva il decorum fissato per questo tipo di rappresentazione. La lingua del brano, mantenuta interamente ad un livello stilistico elevato e al contempo fortemente sentenzioso, scendeva ora ad un livello basso, commediale. A Scarabea furono pertanto affidate due parti da solista (venne dunque meno la possibilità di introdurre infelici corteggiamenti).

La parte di Scarabea nell’atto I è strofica, evidentemente pensata come aria²¹ (atto I, scena 4):

Scarabea

[1] *Ciascun mi burla, perchè s’è vecchia*

[2] *Io fò l’amor;*

[3] *Perchè la chioma, ch’è tempo invecchia*

[4] *Orno di fior;*

¹⁹ Si tratta di strofe classiche di quattro versi endecasillabi con rima ABBA.

²⁰ La prima segue l’assetto metrico 7, 11, 7, 11, 7, 11 e rimico aAbCcB; la seconda: 7, 7, 7, 11, 11, 11 con rime abaBCC; la terza: 7, 7, 7, 11, 11, 11 con rime abaBCC (l’apostrofo posto accanto al numero sta a designare il verso tronco).

²¹ Sette strofe di decasillabi parossitoni e quinari ossitoni alternati in rima.

- [5] *Cancher vi venga; se ben son grinza*
[6] *Io voglio amar;*
[7] *Che non per tutto l'età m'aggrinza*
[8] *Chi vuol giocar?*

La seconda – in versi sciolti – è una parodia dei lamenti amorosi (atto III, scena 1):

Scarabea

- [38] *Piangerò mie sciagure*
[39] *Insieme colle Nottole, e coi Gufi,*
[40] *Mi strapperò la chioma.*
[41] *E de falsati argenti*
[42] *Farò l'aure cassiere*
[43] *E tesorieri, i venti.*
[...]
[53] *Ma così va chi veste umano velo;*
[54] *Donna, impara a mie spese,*
[55] *Infelice è l'amar [...]*

Scarabea inaugura il lungo corteo dei vecchi nel melodramma; sue somigliantissime varianti appariranno sulla scena veneziana per decine di anni.

Una seconda figura presente nel melodramma, provvista da Ferrari di caratteristiche semi-comiche e impegnata fra l'altro nell'esecuzione di un recitativo è Mercurio, messaggero degli dei. Si tratta di una figura simile a quella – che presto si rivelerà indispensabile – del paggio o dello scudiero. Pur non avendo, naturalmente, genealogia plebea, egli rivolge i suoi corteggiamenti a delle contadine – atto II, scena 6:

Mercurio

- [6] *Occhi benchè mortali,*
[7] *Voi sete più del Sole*
[8] *Mirabili, e vitali.²²*

nonché atto III, scena 4:

Mercurio

- [94] *Begli occhi senza par*
[95] *Di voi torno a cantar;*
[96] *Esser vuò sempre, ovunque spiego il vol',*
[97] *Icaro al vostro Sol;*
[98] *Ne cader temo, poich'al Sol d'amore*
[99] *Arde ben sì, ma non trabocca un core.²³*

²² Assetto metrico: 7, 7, 7, 11, 11; assetto rimico: abaCC.

²³ Assetto metrico: 8', 8', 11', 7', 11, 11; assetto rimico: aaBbCC.

La presenza di simili melodie, non essendo giustificata dallo svolgimento dell'azione, dovrebbe essere motivata immaginando che l'intenzione di Ferrari fosse volta ad avvicinare il linguaggio del melodramma ai gusti di un pubblico piuttosto vasto. Anche la danza, cessando di apparire come una dimostrazione di eleganza calata all'interno di una rappresentazione cortigiana, viene introdotta per recare diletto agli spettatori: dopo l'atto I sei nani danzano "una ridicolosa danza"; dopo l'atto II alcuni spiriti infernali "figurano stravagantissimi intrecci".

FONTITESTUALI²⁴

MUSICI

Rappresentò Artusia, e una Sirena – La Signora Felicita Uga, Romana.

Floridoro, e Filampo – Il Signor Antonio Panni da Regio.

Rodomira, e Scarabea – Il Signor Francesco Angeletti da Assisi.

Rosmondo – Il Signor Giovanni Battista Bisucci, Bolognese.

Filaura, e una Sirena, e un Cavalier trasformato – Il Signor Antonio Boretti, a Gubbio.

Un Cavalier trasformato, Plutone, e Giove – Il Signor Francesco Manelli, Romano, Compositore della Musica.

Mercurio, e Rosillo – Il Signor Francesco Pesarini, Venetiano.

Pallade, e una Sirena, e la Luna – La Signora Maddalena Manelli, Romana.

Un Cavalier trasformato – Il Signor Camillo Gianotti, Venetiano.

Autore de Balletti – Il Signor Giovanni Battista Balbi, Venetiano.

Ingegnero delle Scene, e delle Machine – Il Signor Giuseppe Alabardi detto Schioppi, Venetiano.

LO STAMPATORE A' LETTORI

Se *L'Andromeda* del Signor Benedetto Ferrari l'anno adietro rappresentata in Musica diletto in estremo, il presente Anno, la sua *Maga fulminata* ha fulminato gli animi di meraviglia. Non contento d'haver addolcite l'onde dell'Adria col non più inteso suono della sua dolcissima Tiorba, con i concerti delicatissimi di doi volumi di Musica da lui fatti stampare, ha voluto anco far d'oro questo clima con i caratteri oscuri d'una penna. A me toccò di dare alle Stampe la sua *Andromeda*, resto onorato non meno della sua *Maga*, laquale è stata prima stampata ne'cori, che su le carte! Accolietela, Lettori, come nobilissimo parto, uscito da Autore insigne, quale ha potuto del suo e con quello di cinque²⁵ soli Musici Compagni con spesa, non più di due mila scudi rapir gli animi a gli Ascoltanti colla reale rappresentatione di quella; operationi simili a Precipi costano infinito danaro. In oltre, ove s'è trovato a

²⁴ Informazioni tratte da: *La Maga fulminata favola Del S.^r Benedetto Ferrari Rappresentata in Musica In Venetia L'Anno 1638. In Venetia Presso Antonio Bariletti.*

²⁵ Ne *Lo Stampatore a' Lettori* che introduce il testo de *L'Andromeda* Bariletti parla invece di sei musici.

tempi nostri privato Virtuoso a cui sia dato l'animo di porre le mani in tali funzioni e riscirne con onore, come ha fatto egli, la cui gloria e de' Compagni il grido univesale della Serenissima Città di Venetia applaude?

Accogliete non meno intanto l'intentione mia qual'è di giovarvi e dilettrarvi col porgermi in dono, col mezzo delle mie Stampe, le fatiche illustri di così nobile Virtuoso e col descrivermi la musicale rappresentatione dell'Opera la quale seguì in questa guisa.

Dileguata la cortina si vide la Scena Aria tutta e terra. Il suo Cielo era come l'altro quando la notte il vela. Tempestato di stelle faceva credere che in un Teatro fosse venuto ad abitare il Cielo. Scese per via semicircolare nel suo cerchio d'argento la Luna, la quale cantato il Prologo si nascose sotterra. Divenne il Cielo luminoso e chiaro, e uscito un Palagio reale a far pompa della sua meravigliosa architettura comparve con seguito di Cavalieri Artusia Maga e poco dopo Floridoro Prencipe. Il vestire di questi due Personaggi era alla foggia Turca. La pretiosità dell'abito, l'esquisitezza del canto si può ben ammirare ma non ridire. Con leggiadrissimo assalto si videro due Cavalieri a far battaglia. Tra la ferocia de' colpi brillando la bizzarria dell'abito, stava la gente perduta, e tra due spade languivano di piacer, non di dolore i cori. Spuntò dalla Reale il Prencipe Rosmondo. Questi adorno all'uso Perso, fece altri perdere col grave dell'aspetto, colla pomposità del manto, e colla soavità della Voce. Scarabea Vecchia rimbambita spiegò con sì argute vivezze i suoi amori, che non vi fu Giovane, né Vecchio, che non ne divenisse amante. Si oscurò il giorno, tremò la terra, balenò il Cielo. Invocando la Maga Plutone s'aperse l'Inferno. Col seguito de' suoi neri Signori comparve il Prencipe di quella Regione. Tornò chiaro, e in una nube d'oro si lasciò vedere Pallade che scorreva le vie del Cielo. Cantò costei da Personaggio, qual era, divino. Era di così lucida veste ornata, ch'ogni occhio comprava la di lei vista a prezzo d'abbagliamenti. Uscirono dalla Reale sei Nani a formare una ridicolosa danza, e qui ebbe fine l'Atto primo.

Divenne la Scena un bosco. Pareano le di lui frondi tremolare et i ruscelli scorrere. Al suo bel verde non mancava altro di naturale che il volo d'un augello e 'l corso d'una fera. Cinta d'un bizzarissimo succinto arnese si vide la Maga. Al cenno della verga, un albero, una fonte e un sasso figliarono tre Cavalieri. Così bella trasformazione trasformò in giubilo mill'anime. Si cambiò in un baleno l'imboschito Apparato in spumoso e marittimo. Veleggiava per lo mare una navicella con due Cavalieri dentro e un Timoniere a poppa, si vedea tracciata da tre Sirene al lito. Schernite al fine si attuffarono nell'acque. Fu l'occhio del riguardante dall'onde salse a i sentieri del Cielo chiamato da Mercurio, che leggiadrissimo passeggiava per le nubi. S'aperse poco dopo il Cielo e si glorificarono le viste per il Tonante, che sopra d'un aquilone posava. Giunse Pallade sopra d'un carro d'oro da due civette tirato e nella gran sala dell'Aria si formò un Concistoro di Deità. Non si può narrare né l'artificio, né l'ornamento di queste machine, chi vuol sapere il rapidissimo volo di Mercurio diventi augello. Chiuso il Cielo si vide l'Inferno, da cui uscirono otto spiriti a figurare stravagantissimi diversi intrecci. E qui ebbe fine l'Atto Secondo.

Tornò la Reggia d'Artusia e uscito il Prencipe Floridoro vide al cenno della Maga mutarsi la Prospettiva in orrida spelonca, colle due Principesse legate a due Macigni e Rosmondo Prencipe cangiato in Drago, che le giva dilaniando. Sparì il funebre spettacolo. Artusia infuriata, dopo aver fatto tornare il mare, la selva, l'Inferno e bestemmiate le sue Deità e quelle del Cielo, le cadde un folgore nel seno, e apertasi la terra profondò. Tornarono di novo ad indorare con i suoi splendori le nubi Giove, Pallade, e Mercurio; indi non più veduti questi Numi, sopravvenne un'oscurità densa, la quale accompagnata da tuoni, e lampi, e da tempesta, scagliò terrore e diletto insieme né circostanti ad un orribile scopio andò in fumo il Palagio d'Artusia, e tornato all'essere suo innato il loco, cioè Aria e

terra, si videro i liberati Eroi con altri Cavalieri, e Pallade a loro nel mezo, la quale, dopo avergli licentiatì sovra una nube d'argento che sotto de piedi le nacque, salì meravigliosamente al Cielo. Otto de' Cavalieri fecero una bellissima danza, e qui ebbe fine l'Ultimo Atto. Vivete sani.

3. *L'ARMIDA* (1639)

Protagonisti: **Armida** – Regina di Damasco, **Rinaldo** – Principe, **Visiri** – Cavaliere di Gerusalemme, una **Sirena**, **Nuntio**, **Tre Cacciatori**, **Fauno Semicapro**, **Tamburla** – Ninfa Selvaggia, **Iride**.

Nella stagione 1639 Ferrari e Manelli, con parte dell'insieme si esibirono sulla scena del teatro Grimani, appena rinnovato dai proprietari. Nella stessa stagione di carnevale diedero due diverse rappresentazioni: *La Delia o sia La Sera, sposa del Sole* su testo di Giulio Strozzi e musica di Manelli; *L'Armida* su testo e musica di Ferrari.

Il testo de *L'Armida* fu impreziosito dall'editore, Antonio Bariletti, con una copertina recante un leone veneziano e figure femminili, una delle quali tiene una chitarra sulle ginocchia. Si tratta con ogni probabilità di due Ninfe: a destra del leone veneziano sembrerebbe essere raffigurata una Ninfa dei boschi (provvista di lancia), a sinistra, una Ninfa con uno strumento proveniente dall'Arcadia felice.

L'opera, contrariamente a quanto avvenuto in occasione della pubblicazione dei due testi precedenti, non è completata da una descrizione dell'esecuzione ma soltanto da un breve *Argomento* sufficiente tuttavia a dare un'idea del contenuto dell'opera. È inoltre assente la lista dei musicisti: il testo reca solamente didascalie molto succinte non fornendo alcuna indicazione inerente all'allestimento della scena. L'edizione era evidentemente destinata agli spettatori e non a conservare memoria dell'evento²⁶. Siamo in grado pertanto di riportare informazioni sulla sola rappresentazione de *L'Armida* basandoci anche su riferimenti forniti da Giulio Strozzi nell'*Argomento e scenario della Delia o sia della Sera sposa del Sole* pubblicato nel 1639 prima della stagione: „...intendo, che si destina di recitare quest'anno una segnalata fatica del Signor Benedetto Ferrari, poichè senza servirsi delle parole, o concetti del Tasso, ha composta et

²⁶ Tale cambiamento di ruolo dei testi a stampa è documentato anche dall'osservazione di Giulio STROZZI, che nello stesso anno scrisse nell'introduzione alla sua edizione de *La Delia o sia La Sera, sposa del Sole*: „...io son ricorso alla stampa acciò ch'ella sia la contracifra di qui musici, che cantano talhora più volentieri a loro medesimi, ch'agli ascoltanti”.

ornata insieme di musica una nuova *Armida*, che sarà come sono state l'altre due degli anni andati, la meraviglia delle scene, venendo oggi tanto nobilitata dalle machine di Vostra Signoria²⁷, e del Signor Alfonso²⁸, et honorata (come sarà primieramente *la Delia*) dalle voci d'alcuni de' più canori Cigni della nostra Italia".

Dell'*Armida* furono ammirati pertanto gli allestimenti realizzati da Alfonso Rivarola, comprendenti le scene ambientate nel bosco, in giardino, in mare (con barca semovente), negli inferi, nel deserto, e la scena di Giove in trono fra le nuvole, che lascerà il posto, nell'ultima scena, all'apoteosi di Armida e Rinaldo voluta da Venezia (sulla scena appare la personificazione della città; è lecito ipotizzare che il prospetto recasse un panorama della Serenissima). La rappresentazione si chiuse con le parole del coro: „Viva Venetia, viva”.

Ferrari si attenne strettamente al poema del Tasso *La Gerusalemme liberata*. Egli abbracciò l'intera trama di Ruggiero-Armida, dalla liberazione operata da Ruggiero dei cavalieri sedotti da Armida (canto X, strofa 71), la cattura di Ruggiero su un prato evocato (canto XIV, strofe 57-68), attraverso giorni d'amore trascorsi nel palazzo incantato e l'abbandono dell'amante (canto XVI, strofe 20-64), fino alla sconfitta di Armida presso Gerusalemme e alla riconciliazione con Ruggiero (canto XX, strofe 123-136). Certi passi ripropongono tanto fedelmente il testo assunto a modello che non sarebbe esagerato parlare di citazione. Così avviene ad esempio nel dialogo amoroso basato sulla figura dello specchio:

Tasso *La Gerusalemme Liberata*

canto XVI, strofa 22

- [5] *Non può specchio ritrar sì dolce immago*
- [6] *Nè in picciol vetro è un paradiso accolto*
- [7] *Specchio ti è degno il Cielo, e nelle stelle*
- [8] *Puoi riguardar le tue sembianze belle.*

Ferrari *L'Armida*

Rinaldo (atto II, scena 3)

- [20] *Ab, che son gli ornamenti*
- [21] *Soverchi al tuo bel viso;*
- [22] *Non ha d'uopo di fregi il Paradiso.*
- [23] *Luci mie care, e belle,*
- [24] *De'vostri rai vitali,*
- [25] *Non a i cristalli frali,*
- [26] *Ma fate un elemosina a le Stelle.*

nei tentativi di persuasione operati da Armida nel desiderio di assistere alle battaglie di Ruggiero:

²⁷ Dedicata ad Ercole Danesi.

²⁸ Alfonso Rivarola.

Tasso canto XVI, strofa 48

[7] *Animo ho bene, ho ben vigor che baste*

[8] *A condurti i cavalli, a portar l'aste.*

Tasso canto XVI, strofa 49

[1] *Sarò qual più vorrai, scudiero o scudo;*

Armida (atto II, scena 5)

[43] *Ti sarò nel Agon scudo, e scudiero,*

[44] *Ti condurrò il destiero,*

[45] *Ne portandoti l'armi*

[46] *Mi graveranno l'ambasce*

nella battaglia di sentimenti vissuta da Armida abbandonata:

Tasso canto XVI, strofa 62

[7] *Ed io pur anco l'amo? e in questo lido*

[8] *Invendicata ancor, piango, e mi assido?*

Tasso canto XVI, strofa 63

[1] *Che fa più meco il pianto? [...]*

Armida (atto II, scena 5)

[137] *Et io pur anco l'amo? e invendicata*

[138] *Piango su questa riva?*

[...]

[141] *Ma che fanno più meco*

[142] *Le lagrime, e i sospiri? [...]*

mentre in certi passi si ha quasi una traduzione in versi sciolti:

Tasso canto XVI, strofa 32

[2] *Va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra;*

[3] *Chiunque pregio brama, e Cristo adora*

[4] *Travaglia in arme or nella Siria terra.*

[5] *Te solo, o figlio di Bertoldo, fuora*

[6] *Del mondo, in ozio, un breve angolo serra;*

[7] *Te sol dell'universo il moto nulla*

[8] *Move, egregio campion d'una fanciulla*

Tasso canto XVI, strofa 33

[1] *Qual sonno, o qual letargo ha sì sopita*

[2] *La tua virtute? o qual viltà l'alletta?*

[3] *Su, su; te il campo, e te Goffredo invita,*

[4] *Tè la fortuna, e la vittoria aspetta.²⁹*

I Cavaliere (atto II, scena 3)

[64] *L'Asia, e l'Europa tutta*

[65] *D'incendio martial arde, et avvampa.*

[66] *Chiunque ama trofei corre, e s'accampa*

[67] *Ov'è a pagnar l'Oste di Dio ridutta;*

[...]

[71] *Te sol gran Cavaliero,*

[72] *Mentr'un mondo si move, immoto rende*

[73] *Femina inerme, ed un fanciullo arciero?*

[74] *Ov'è l'alto valore?*

[75] *Chi t'ombra gli occhi, e t'affascina il core?*

[76] *Sù sù campione invitto,*

[77] *Tè Goffredo richiama,*

[78] *Rinaldo il campo esclama,*

[79] *Sia'l Pagano crudel per te sconfitto.*

Ferrari non attinse tuttavia solamente al sobrio poema del Tasso ma anche alla poesia idilliaca che diede origine al dramma pastorale. All'inizio dell'opera l'autore introdusse tre cacciatori e un Nunzio che agisse nelle vesti di Pastore-narratore (atto I, scena 1), il quale:

Nunzio

[14] ...*assiso*

[15] *All'ombra d'un alloro,*

²⁹ Testo tratto dall'edizione: *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Rivieduta nel testo e corredata di note critiche ed illustrative.* Per cura di G. A. SCARTAZZINI. Leipzig F. A. Brockhaus 1871.A

[16] *E al suon concorde de la cetra d'oro,*

[17] *Alle selve narrar volea col canto,*

[...]

I tre cacciatori dichiarano ad una voce:

Tutti tre

[91] *Segua l'armi chi vuole;*

[92] *Noi per campagne, e selve*

[93] *Seguir vogliam le belve.*

lontano da sanguinose battaglie. Anche Rinaldo, “l’invitto guerriero”, ripete nel suo primo monologo una tipica riflessione pastorale (atto I, scena 5):

Rinaldo

[42] *Ne sempre gode il Rege*

[43] *Nella sede superba*

[44] *Quel che gode il Pastore in grembo all'erba.*³⁰

Alla celebrazione della natura Rinaldo dedica in questo monologo ben quaranta versi in contrasto con la debolezza che caratterizza i quattro versi sugli incarichi cavallereschi.

Anche il coro delle ninfe, compagne di Armida, esordisce cantando la natura (!) (atto I, scena 3):

Coro

[1] *Liete piagge, fresche valli,*

[2] *E voi, liquidi cristalli,*

[3] *Serenate,*

[4] *Tranquillate*

[5] *Della nostra alma Regina*

[6] *La beltà, ch'il mondo inchina.*

Il coro non bada al fatto che Armida invece di trastullarsi su prati fioriti sia dedita all’arte della guerra.

³⁰ L'anno precedente Rosmondo aveva sviluppato questa stessa idea ne *La maga fulminata* (atto II, scena 2):

Rosmondo

[26] *De le Reggie dorate*

[27] *Son le selve più liete,*

[28] *E provan più quiete*

[29] *I Rustici, che i Regi.*

Sirena, che nel Tasso ha il compito di demoralizzare il cavaliere rammentandogli l'effimerità della fama:

Tasso - canto XIV, strofa 63

- [5] *La Fama che invaghisce a un dolce suono*
- [6] *Vai superbi mortali, e par sí bella*
- [7] *E un'eco, un sogno, anzi del sogno un' ombra*
- [8] *Cb'ad ogni vento si dilegua, e sgombra.*

persuade a credere che:

Tasso - canto XIV, strofa 62

- [5] *Solo chi segue ciò che piace, è saggio*

In Ferrari, invece, ella reclama i diritti di Amore, ripetendo a mo' di ritornello (in diverse varianti) dopo ciascuno dei tre passi della parte affidatale nell'atto I, scena 5:

Sirena

- [66] *Sù sù fiamma d'amor spira ogni core,*
- [67] *Che more il mondo, se non vive amore.*
- [...]
- [90] *Sù sù lieto ad amor serva ogni core,*
- [91] *Che pere il mondo, se non regna amore.*
- [...]
- [113] *Sù sù umile ad amor ceda ogni core,*
- [114] *Che cade il mondo, se no'l regge amore.*

Così dettava il linguaggio di Arcadia (già piuttosto in ritardo) alla fine del quarto decennio del Seicento.

Solo verso la fine del II atto domina nell'opera un tono patetico e compare il lamento. Ferrari aveva già esperienza nel costruire tale forma espressiva. Nella scena culminante che vede gli amanti separarsi eliminò pertanto i riferimenti, presenti nel testo del Tasso, al ruolo di Armida quale insidiosa seduttrice e strutturò la sua parte attenendosi all'infalibile modello che poneva in contrasto emozioni forti. Nell'atto III egli seppe superare il difficile compito di rappresentare la situazione bellica finale mediante l'introduzione di un nuovo lamento: affidò al cavaliere mauretano Visirì un pianto-relazione della sconfitta subita dal difensore della Gerusalemme conquistata – una soluzione analoga a quella tentata ne *L'Andromeda*.

Il testo de *L'Armida* è in versi sciolti di settenari ed endecasillabi liberamente alternati. L'endecasillabo contiene solitamente il finale di ogni enunciato (spesso aforistico). Le forme strofiche compaiono soprattutto nelle parti corali che svolgono un ruolo attivo nello svolgimento dell'azione. I gruppi corali dell'opera sono sei (zeffiri, ninfe, nereidi, scudieri, divinità olimpiche e infernali – ossia cori di voci acute, gravi e miste). Ad essi sono assegnate sia parti autonome su testo rigidamente strutturato (combinazioni di settenari ed endecasillabi o di ottonari e quadrisillabi), sia brevi interventi in forma di dialogo con il recitativo di un solista.

Nelle parti affidate ai solisti i passi strofici costituiscono delle eccezioni: si ha la classica strofa di endecasillabi (ABBA) nella parte di Iride (atto II, scena 1) e nell'enunciato della Voce di dentro, nell'atto I, scena 5. I tre interventi di Sirena (sempre nell'atto I, scena 5), caratterizzati da versi irregolari e un complesso schema rimico, sono stati trattati da Ferrari con ogni probabilità come madrigali in due parti. Rinaldo definisce infatti gli interventi dell'eroina (atto I, scena 5):

Rinaldo

[68] *O dolcissimo incanto*

[69] *Mascherato da canto.*

Ne *L'Armida* compaiono alcune figure di buffi nelle vesti di satiri: si tratta di Tamburla, ninfa selvaggia contrastante con le idilliache ninfe al seguito di Armida, e del suo compagno Fauno, un semicapro. Malvagio testimone dei loro corteggiamenti è Amore, reso nell'atteggiamento di sguardare da dietro un cespuglio e di qui trattato alla stregua di una figura comica. Questo gruppo agisce soltanto in due scene collocate in posizione simile all'interno di due atti consecutivi: nell'atto II scena 2 e nell'atto III scena 2; tali passi sono tuttavia strutturati in modo tale che, se estrapolate dall'intreccio principale, potrebbero costituire una mini-azione a parte. Il gioco amoroso fra Tamburla e il Fauno è una parodia dell'idillio amoroso – del mondo che nell'atto I aveva sedotto Rinaldo. Con queste parole Fauno si rivolge alla compagna (atto II, scena 2):

Fauno

[58] *Sol per gradirti l'augellino canta,*

[59] *Sol per baciarti il piè s'infiora il prato;*

[60] *L'aura per dir di te per l'aria fugge,*

[61] *Sol per correrti dietro il rio si strugge.*

Accanto alla parodia della poesia bucolica Ferrari ha introdotto motivi popolari della satira antifemminile (atto II, scena 2):

Fauno

[83] *Chi d'un viso falsifica il colore,*

[84] *Falso ha l'ingegno o 'l core.*³¹

Le serie di accostamenti paradossali di cui abusano Semicapro e la Ninfa Selvaggia sono evidentemente modellati sulla stilistica dei più abili commedianti dell'arte.

La satira di costume travolge anche Amore (atto II, scena 2):

Fauno

[112] *Amor è un Dio venale oggi fra noi;*

[113] *E ne concerti suoi*

[114] *Non si canta il godete,*

[115] *Se non sonan monete.*

Amore, profondamente offeso, si vendica coinvolgendo la coppia silvestre in complicazioni amorose.

I testi affidati al buffo giustificerebbero l'ipotesi che anche in musica Ferrari attinse a soluzioni parodistiche, ad effetti esagerati volti ad accompagnare armonicamente la recitazione degli attori, che in siffatto contesto richiedeva

³¹ Alla satira bonaria Ferrari assegnò una scena liberamente inserita (atto II, scena 4) in cui due pescatori sviluppano osservazioni sui talenti delle donne. I loro interventi, racchiusi in strofe di tre o quattro versi, iniziano e terminano con un duetto (atto II, scena 4):

Uno

[9] *Molte femine sono*

[10] *Che sanno in eccellenza ben pescare,*

[11] *Perchè non corron a far preda in mare?*

L'altro

[12] *A'lor diletta più l'alme pescare;*

[13] *Ma più dell'alme, e i cori*

[14] *Pescano volontier gli argenti, e gli ori.*

Uno

[15] *Affè per prender ori*

[16] *(Tanto le borse sono oggi tenaci)*

[17] *Altro ci vuol che parolette, e baci.*

L'altro

[18] *Usan tanti artifici*

[19] *Che sono sempre nel pescar felici.*

gesti grotteschi, una vera arte drammatica e doveva pertanto usufruire di un certo margine improvvisativo.

Tamburla riceve una parte segnatamente parodistica (due strofe) nell'atto II, scena 2:

Tamburla

Prima strofa

- [17] *Son tanto, tanto bella,*
- [18] *Che non si può dir più;*
- [19] *Mia gratia, e mia favella*
- [20] *Vaglion più d'un Perù;*
- [21] *S'alcuno mi mirò*
- [22] *Tosto patiando andò.*

L'uso della forma regolare dell'aria nelle parti affidate al buffo è tale solo in apparenza poiché il carattere parodistico del testo di cui si è parlato non imponeva che la rima e un metro regolare venissero necessariamente organizzati entro tale forma. Tuttavia questi espedienti potevano caratterizzare certi movimenti del buffone ad essi relativi. Un esempio a tal proposito è offerto dal testo regolare di Fauno³² (atto III, scena 2):

Fauno

- [1] *Amor, è un crudo verme,*
- [2] *Che rode infino all'alma;*
- [3] *No'l vedo, e fa dolerme,*
- [4] *No'l trovo, e mi disalma.*
- [5] *Orsi, tigri, e serpenti*
- [6] *Han men fere appò lui le grife, e i denti.*

FONTITESTUALI³³

ARGOMENTO

Armida, Regina bellissima di Damasco e Negromante famosa, irritata per ragion di guerra con Rinaldo Principe valoroso nell'armi, ne vuole in tutti i modi la sua morte. Plutone, favorendo i di lei disegni, spinge due furie alla terra e con le loro insidie conducono il Cavaliere in potere d'Armida. Questi viene dal soavissimo canto d'una Sirena addormentato. Esce la Maga per togli la vita, e se n'innamora, ferita dal Dio degli Amanti, che a tale effetto era poc'anzi, per comandamento di Giove, disceso in terra. In gelosità dell'amoroso

³² La prima strofa è in rima ababcC, la seconda in rima abBAcC.

³³ Informazioni tratte da: *L'Armida del Sig.^r Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica. In Venetia l'Anno 1639. Al Serenissimo Francesco Erizzo Doge di Venetia Dedicata. Con licenza de Superiori, e Privilegio. In Venetia. Appresso Antonio Bariletti.*

acquisto, levatolo sopra d'un carro a volo, lo guida a più lontane sponde. Viene da due Guerrieri del campo di Goffredo seguita per l'Oceano, quale per arte infernale sconvolto e tempestoso Iride abbonaccia e tranquilla. Giungono i Cavalieri al Giardino incantato d'Armida e gl'involano l'amato Prencipe; la bellissima Donna abbandonata corre alla spiaggia per ritenerlo e nulla giovando, tramortita, rimane in sù l'arena, mentre la nave con ogni suo bene se ne fugge. Amore da questa fuga ne tragge una giocosa vendetta, che facendo una Donna selvaggia amante del Prencipe Rinaldo & un Fauno amante della selvaggia, gli maltratta e riduce a segno di disperazione, ma Diana gli libera dall'amoroso tedio. Rivenuta la schernita Regina, tutta di sdegno accesa, corre precipitosa all'armi e giunta a Gerusalemme per vendicarsi contro l'amato nemico, è necessitata a prendere la fuga, con la rotta dell'Esercito Pagano e la caduta di Gerusalemme, la cui ruina è deplorata da un Cavaliere di quella Reggia. La misera amante guidata dalla disperazione in un deserto, risolve di passarsi il petto con un strale, e nel volersi ferire, ecco sopraggiunge Rinaldo e l'impedisce. E con la fede di matrimonio placata (che così Giove poc'anzi avea prefisso in Cielo) vengono i due felici Eroi sù 'l suo Trono levati dall'Invitta Regina del Mare sempre gloriosa V E N E T I A , per poi felicemente indirizzargli a i loro Imperi.

4. *IL PASTOR REGIO* (1640)

Protagonisti: **Geriana** – Regina di Tracia, **Crocca** – Nutrice, **Cavalier Tra-cio**, **Zeli** – mora Maga, **Clitio** – Pastore, **Laurina** – Ninfa, **Tacco** – Villano.

Un tipo di melodramma in cui l'autore non fa leva sull'enfasi oratoria del cantante ma innanzitutto sul gesto, mantenuto entro le convenzioni del teatro professionale, è *Il Pastor Regio* del 1640, eseguito nel teatro San Moisè. Per l'idea fondamentale Ferrari torna a *L'Adone* di Marino: i tentativi della vecchia regina Geriana volti a conquistare l'amore del pastore Clitio sono un'ennesima variante della relazione tra Falsirena e Adone (non manca neppure la lunga scena a catena in cui Clitio viene cinto), seppure Geriana rivaleggi non con Venere ma con la pastorella Laurina. Le relazioni fra questa coppia sono costruite da Ferrari sulla base dello schema della commedia degli equivoci. L'autore sottolinea che il conflitto fra Clitio e Laurina va considerato entro le categorie del buffo mediante l'introduzione del villano Tacco nel ruolo di aiutante nell'intrigo e pertanto di partner nel dialogo. Sono una caricatura dei motivi convenzionali amorosi pastorali sia le reazioni della ninfa e del pastore (atto III, scena 1):

Laurina

[58] *Per te, caro ben mio,*

[59] *Hebbi di sospirar tanto talento,*

[60] *Ch'a ragion il destin m'ha fatto un vento.*

sia le osservazioni di Tacco (atto II, scena 2):

Tacco

Prima strofa

- [11] *Amor proprio è una rapa;*
- [12] *Quanto più giace in fossa*
- [13] *Più s'avvanza, e s'ingrossa;*
- [14] *Quanto più l'hai nel core,*
- [15] *Egli si fa maggiore;*
- [16] *Le sue vivande sempre*
- [17] *Han del ravano dur mordaci tempore;*
- [18] *E pur senza tal fusto*
- [19] *Il convito d'amor non dà mai gusto.*

Seconda strofa

- [20] *Amore è una castagna,*
- [21] *Che d'aura (s'io ne pasco)*
- [22] *M'empie la panza, e 'l tasco;*
- [23] *È bella tra le foglie,*
- [24] *Ma punge se si colie;*
- [25] *Quanto quanto si suda*
- [26] *A vederla in camiscia, e poscia nuda?*
- [27] *Al fin con mano tocchi,*
- [28] *Ch'ogni magagna non conoscon gl'occhi?*

Terza strofa

- [29] *Amore è una fontana*
- [30] *Tanto bella a vedere,*
- [31] *Ch'ogn'un desia di bere;*
- [32] *Ma chi ne beve tanto*
- [33] *Di poi si strugge in pianto.*
- [34] *Bene spesso per gioco*
- [35] *L'umor gelido cangia in vivo foco;*
- [36] *E per purgar l'igegnio,*
- [37] *Divien d'acqua di fonte, acqua di legno.*

Ferrari introduce anche la figura di una vecchia nutrice della regina. Crocca non è né una seconda Scarabea, né una seconda Tamburla. Il trattamento grottesco di questa figura farebbe altrimenti vacillare l'equilibrio della rappresentazione. Crocca pertanto non si vanta del proprio fascino ma osserva la realtà senza illusioni e rispettando una convenzione del dramma serio tenta di convincere la regina (atto II, scena 1) del fatto che:

Crocca

- [51] *I difetti del tempo*
- [52] *Ad un alma regal non dian tormento,*
- [53] *Che dove regna l'oro, è ogni contento.*

Nell'azione il ruolo effettivo della “vecchia innamorata” è toccata alla stessa regina Geriana. Anch'essa tuttavia è (come Crocca) – una “vecchia-serio”. Come di consueto nelle trame favolistiche popolari, essa cerca un modo per recuperare la giovinezza; si rivolge a tal fine – come mostrerà una situazione simile – alla maga Zeli. L'autore mette in mostra le grandi capacità della fata cogliendola sulla scena mentre libera da un incantesimo una ragazza tramutata un tempo in un uccello e nell'atto di salvare l'incauta Laurina trasformandola in vento (dietro la scena). Zeli dispone di un libro segreto del futuro, ma mentre è intenta ad accedere al destino di Geriana viene rapita dai Demoni (per volontà di Giove, apparso con Mercurio nella scena 4 dell'atto II). Dal libro segreto Geriana scopre che Clitio è suo figlio, un tempo perduto.

La forma dell'opera differisce notevolmente dai drammi precedenti di Ferrari: prevalgono decisamente brevi dialoghi fra consorti – in versi da 2 a 4. Il recitativo ha un andamento rapido e sono presenti persino versi sdruciolati di 5 sillabe. Nell'atto I l'autore introduce tutta una serie di dialoghi articolati in versi singoli informati da un gioco di accostamenti fra parole simili (atto I, scena 5):

Laurina

[24] *Ch'io più ami costui?*

Clitio

[25] *Ch'io più brami costei?*

Laurina

[26] *Ch'io più l'adori?*

Clitio

[27] *Ch'io più l'onori?*

Tutte due

[28] *No, no.*

Laurina

[29] *Ma ch'io non degni.*

Clitio

[30] *Ma ch'io disdegni.*

Laurina

[31] *Il perfido?*

Clitio

[32] *La rigida?*

Tutte due

[33] *Sì, sì.*

Nei restanti atti tali versi compaiono sporadicamente; un duetto vero e proprio, di dimensioni ampie, si presenta due volte: fra Geriana e Clitio nell'at-

to II, scena 3 e fra Clitio e Laurina, al termine dell'opera (atto III, scena 6). Il testo di quest'ultimo ha già la sua storia: figura come duetto finale nella partitura de *L'incoronazione di Poppea*.

Nell'opera le strutture strofiche sono rare. Una di esse è un'aria³⁴ di Laurina articolata in tre strofe (atto II, scena 6):

Laurina

[23] *Amor, se tu sei nume*

[24] *Perchè farmi languir?*

[25] *Le furie han per costume*

[26] *Di dar altrui martir.*

[27] *Picciolo fanciulletto,*

[29] *Eccoti un bacio, e dammi il mio diletto.*

Più varia è l'aria in due strofe di Clitio³⁵, inserita nella stessa scena, intitolata "Serenata" e accompagnata da strumento e basso continuo (atto II, scena 6):

Clitio

Prima strofa

[50] *Amor lo sa quanti sospiri io spargo,*

[51] *Benchè bendato amor, vede più d'Argo.*

[52] *Mi contento così*

[53] *Così dolce è colei, che m'invaghi.*

[54] *Spero col pianto mio,*

[55] *Arrichir il desio;*

[56] *Anco dell'alba i lagrimosi umori*

[57] *Figlian le perle, e dan la vita ai fiori.*

[58] *Amor lo sa quanti sospiri io spargo,*

[59] *Benchè bendato Amor, vede più d'Argo.*

Seconda strofa

[60] *Non vuò ch'alcun attristi il mio matrire;*

[61] *I giubili d'Amor, son nel morire.*

[62] *Mi contento così,*

[63] *Pur ch'in seno al mio ben, io pera un dì.*

[64] *Purgasi al foco l'oro,*

[65] *L'amante nel martoro.*

[66] *Alma vestita di terreno velo,*

[67] *Se non fa penitenza, non va in Cielo.*

[68] *Non vuò ch'alcun'attristi il mio matrire,*

[69] *I giubili d'Amor, son nel morire.*

³⁴ Assetto metrico: 7, 7, 7, 7, 7, 11; assetto rimico: ababcC.

³⁵ Assetto metrico: 11, 11, 7', 11', 7, 7, 11, 11 in rima baciata. I primi due versi di ciascuna strofa sono riproposti alla fine della stessa. In ogni strofa il terzo e il quarto verso sono tronchi.

L'aria del Cavaliere Tracio nell'atto III, scena quinta *Rida il ciel*³⁶ è più semplice. Un tipo formale a parte caratterizza invece i più estesi interventi di Tacco, di cui solito uno possiede una struttura espressamente strofica.

Il dramma fu accolto dalla critica del tempo con una valutazione negativa:

Il pastor Regio [è] un vero guazzabuglio di elementi umani, soprannaturali, tragici, paradossali

E secondo Vatielli³⁷,

...il peggiore dei libretti composti da Ferrari. È un ammasso di inverisimiglianze, di episodi strani e inconcludenti, avulsi dallo svolgimento del dramma, puerili e sciocchi³⁸.

Se tuttavia in riferimento a questo dramma viene applicata una poetica ad esso più confacente tali accuse non appaiono più giustificate. L'opera, infatti, dovette avere successo se fu portata a Bologna per essere allestita a teatro Guastavillani appena un anno dopo la rappresentazione veneziana, e se si considera che nel 1646 il celebre gruppo di cantanti dei *Febi armonici* la mise in scena a Piacenza, Milano e Genova. Si trattava infatti di un testo basato principalmente sugli attori e sul loro talento interpretativo, di un testo costruito su motivi e situazioni tra i più sfruttati, diremmo topici, dalla fraseologia banale. Per divertire il pubblico l'autore non desistette dall'introdurre sulla scena un leone e neppure una scimmia. L'opera, rivolta ad un pubblico popolare, raramente a contatto con la poetica normativa, non soddisfece il gusto dei letterati contemporanei di Ferrari, i quali dovettero evidentemente attaccare l'autore se questi fornì nell'edizione bolognese³⁹ del testo una risposta⁴⁰ sotto il titolo *L'autore a chi legge*, interamente riproposta alla pagina seguente.

³⁶ Comprende due strofe di sei versi con assetto metrico 8, 8, 5, 5, 5, 10 in rima baciata.

³⁷ Francesco VATIELLI *Operisti-librettisti dei secoli XVII e XVIII* "RMI" 1939.

³⁸ Alberto IESUE, voce "Ferrari" in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* diretto da ALBERTO BASSO, volume secondo, p. 742.

³⁹ *Il Pastor Regio dramma Del Sig. Benedetto Ferrari da la Tiorba. Rappresentato in musica in Bologna Nel Anno 1641. In questa seconda Impressione dall'Autore ampliato, e coretto. Bologna, MDXLI*

⁴⁰ Già in questa prima "ripresa" l'autore introdusse alcune modifiche: "mi convenne a compiacimento de gl'amici e per il ghiribizzo d'alcuni musici che mai si contentano aggiungere e levare qualche cosa all'opera". Presso il teatro veneziano ciò costituirà una prassi fissa.

Ad irritarlo fu evidentemente il ricorso ad una tematica para-storica con tutta la sua serietà. In seguito, per le stagioni di carnevale del 1640 e del 1641, non scesero di scena le drammatizzazioni tratte da Omero e da Virgilio intitolate *Il ritorno d'Ulisse*, *La Didone*, *Le nozze d'Enea con Lavinia*, *La finta pazza Licori*. Ferrari, dopo un'esperienza di quattro anni, guardò a questo repertorio in modo diverso, come ad un genere più leggero, più fiabesco, più prossimo alle convenzioni della commedia improvvisata.

FONTITESTUALI⁴¹

ARGOMENTO

Clitio, leggiadro e famoso Pastore della Tracia, colla fama del suo valore accende d'amore la canuta Geriana Regina di quel Regno. Egli d'ordine Regio viene alla Reggia di bella Villa chiamato. Nel medesimo tempo è invitata da un Cavaliere Trace alla Corte Zeli Mora nobilissima Maga, sicura la Regina con gl'incanti di costei, di poter far nel suo cuore compatibili tra loro i rigori del tempo e le fiamme d'amore. Era amato Clitio da Laurina Ninfa bellissima e seco allevata da Cimone Pastor Vecchio. Per gelosia della sua partenza e d'una archibugiata tirata da un Villano ad un Cucco, si sdegnano tra di loro. Esso parte ed ella furtivamente lo segue in habito maschile con Tacco servo. Giunge di notte tempo alla Reggia e sentendo Clitio cantare sotto le finestre della Regina, finita la serenata, pone mano alla spada per ammazzarlo. Si solleva all'armi la Reggia, onde Zeli per campar da morte Laurina, la tramuta in vento. Dona poscia un libro a Geriana, avvertendola che s'ella l'apre, o lo legge, mai goderà dell'amore del suo Clitio. Si contenta la Regina di non aprirlo e chiede grazia a Zeli di tornar bella. Zeli nel formar l'incanto prevede che Mercurio, per comando di Giove, va per rapire Psitide una fanciulla involata al Re de Sciti, da lei amato. Onde da Demoni si fa levare per ostare alla rapina, ma non giungendo a tempo con una spada si passa il petto e more. Sola e confusa, Geriana risolve di legger' il libro e nell'apirlo ritorna nella propria effigie Laurina. Trova ch'Aristomano Mago furò Lispsasia al Perso, e Oraspe al Trace, per unire i discorsi Regni col reale maritaggio. Vede com'egli morendo d'improvvisa morte, Cimone suo servo eredita i Regi sconosciuti Bambini sotto nome di Clitio, e di Laurina. Trova la felice Regina che Clitio è Oraspe suo figlio e Laurina Lispsasia Regina de' Persi, sposa destinata ad Oraspe. Ne ha contrasegno di due piccole stelle, marcate nel petto ai due Eroi; onde lietissima Geriana, rende mille grazie al Cielo, che se perde un'amante, ritrova un figlio.

L'AUTORE A CHI LEGGE⁴²

Dovendosi nel Teatro dell'Illustriss.[ime] Sig.[nor] Guastavillani in Bologna rappresentarsi in musica la mia *Maga Fulminata* e 'l mio *Pastor Regio*, mi convenne, a compiacimento

⁴¹ Informazioni tratte da: *Il Pastor Regio* *Dramma del Signor Benedetto Ferrari Rappresentato in Musica in Venetia Nell'Anno MDC XXXX. Dedicato all'Illustris. Signor Angelo Corrado Fu dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Marcantonio Cavalier Con Licenza de'Superiori, & Privilegio. In Venetia, MDC XXXX. Appresso Antonio Bariletti.*

⁴² Dall'edizione bolognese del 1641.

de gl'Amici e per il ghiribizzo d'alcuni Musici che mai si contentano, aggiungere e levare qualche cosa all'Opere; onde non ti maravigliare se le troverai alquanto varie dalla prima loro Impressione di Venetia. Io più per gusto di servire chi comandare mi poteva, che per capriccio di poetare fabricai per la musica cinque opere, rappresentate tutte con Apparato Regio su le famose piagge dell'Adriatico, ove per emularmi sono poi suscitate più opere che Poeti. S'havra dunque a compatire la debolezza de' miei Parti involontari; quali, s'altro di buon non hanno, non hanno almeno com'alcuni il crine, pasticcio d'argomento tolto alle carte Greche o Latine, ne 'l viso sbellettato da i concetti stiracchiati o dalle frali Pedagoghe. Non mi curo d'esser Poeta, ma professo d'essere buon Musico e di conoscere quale Poesia meglio alla musica si addatti. S'io prendo una Tiorba in mano, sento d'havere una qualità che mi può rendere singolare, e tanto mi basta. Vivi sano.

5. LA NINFA AVARA (1641)

Protagonisti: **Lilla** – Ninfa, **Amarisca** – Vecchia, **Filauro** e **Lidio** – Pastorelli amanti, **Ghiandone** – Villano.

La Ninfa avara, favola boschereccia preparata da Ferrari al teatro San Moisè per la stagione successiva, è un'égloga drammatizzata che può essere definita uno "scherzo scenico" sia in considerazione delle dimensioni succinte dell'opera⁴³, sia degli argomenti leggeri facenti capo alle soluzioni più tipiche della commedia. Oggetto dell'opera sono gli effetti del confitto nato fra la vecchia Amarisca e la giovane ninfa Lilla. La vecchia non è inserita come elemento di comico contrasto con i protagonisti dell'idillio; è invece proprio lei a portare avanti l'azione nel ruolo di sapiente guida in amore, e chi disdegna i suoi consigli subisce gravi perdite. Tale errore è commesso dalla ninfa Lilla, punita dalla vecchia sapiente per la sua presuntuosità e arroganza. Con l'intercessione di Amarisca, Lilla viene abbandonata dai pastori, suoi adoratori. Lilla non è in grado di accettare tale situazione e perde la ragione: per rappresentare il suo stato emotivo l'autore attinge a un arsenale di mezzi elaborati dai commedianti dell'arte: la poetica del nonsense. Lilla confonde il vecchio villano Ghiandone (un rozzo "villano" completamente diverso dai teneri pastori, tuttavia abitante di Arcadia) per Orfeo e lo prega di mostrarle la forza del suo canto (atto II, scena 3):

Lilla

[30] *O ben venuto Orfeo?*

[...]

[33] *Deh fa, ch'io miri alle tue dolci note*

⁴³ Tre atti comprendenti ordinatamente 4, 5 e 3 scene.

[34] *Correr dritto un grancio,*

[35] *E una Testugin caminar a volo.*

Ghiandone risponde con un'arietta – *nota bene* la stessa intonata da Tacco ne *Il pastor regio*: “Amor proprio è una rapa”⁴⁴. Lilla scambia Amarisca per Venere e se nel I atto ne aveva schernita la vecchiaia, ora ne elogia la bellezza servendosi di un ampio catalogo di metafore sfruttatissime (atto II, scena 4):

Lilla

[1] *O bellissima Dea, che Cipro onora,*

[2] *Deh per quegli aurei crini,*

[3] *Che t'indoran la fronte;*

[4] *Per que'bianchi ligustri,*

[5] *Che t'inalban le guance;*

Più avanti *la pazza* cambia repentinamente umore: si lancia in battaglia con un nemico immaginario; se l'ammirazione della bellezza di Amarisca aveva trovato espressione in molteplici lodi, ora Lilla è presa dall'ossessione di accumulare armi (atto II, scena 4):

Lilla

[24] *Che s'affilino i dardi,*

[25] *Che s'agguzzin gli strali,*

[26] *Che s'arroton l'accette,*

Il suo umore bellicoso si placa, l'eroina si addormenta (soluzione tipica della commedia) e in sonno esprime disdegno per gli infedeli pastori provocandone la costernazione. La punizione inflitta alla ninfa non dura tuttavia a lungo. Al risveglio Lilla recupera la ragione. Come apparirà chiaramente nell'atto III, l'esperienza vissuta ha mutato il suo contegno erroneo.

Fa capo alla scuola dell'arte anche la vana caccia ad Amore organizzata dai Pastori (atto I, scena 4):

Tutti

[26] *Corri la, corri la,*

[27] *Te, te, ah cagna, ah cagna;*

[28] *Su Bregantin, su lampo, su licisca;*

[29] *Borrilo, afferralo, stringilo forte;*

⁴⁴ Cfr. *Il pastor regio*, atto II, scena 2, nonché sopra, p. 52.

I testi dei pastori-corteggiatori sono per la maggior parte statiche dichiarazioni mantenute entro la poetica della lirica arcadica. I pastori non hanno molto da dire; come è noto, ad Arcadia si ragiona su Amore e si canta la bellezza delle beneamate; Lidio e Filauro si attengono a questa tematica. Sulla scena sono inseparabili, costituiscono un “duo concertante”: intervengono solitamente a vicenda esponendo le loro constatazioni in versi da due a quattro per poi intonarne insieme la conclusione (atto II, scena 2):

Lidio

[79] *Quante volte volar l'api ingegnose*

[80] *Vidi al vago sembante,*

[81] *Che le guance credean ligustri, e rose?*

Filauro

[82] *Quante volte dal seno*

[83] *Quando no 'l fece prigionier un velo,*

[84] *Imparò l'Alba a biancheggiare il Cielo.*

Tutti doi

[85] *Care, care bellezze,*

[86] *Avventate ad'ogn'or, o fiamma, o strale,*

[87] *Sempr' è l' morir per voi dolce, e vitale.*

Nella stessa scena (atto II, scena 2), sempre avvicinandosi, eseguono anche un'aria di quattro strofe in versi di varia lunghezza⁴⁵.

Gli assetti strofici sono tuttavia affidati innanzitutto ad altri protagonisti. Già nella prima scena un'aria di tre strofe è intonata da Lilla: “Son anco pargoletta”⁴⁶; segue immediatamente (nella scena 2 del primo atto) la prima aria di Amarisca “Lilla incauta, Lilla avara”⁴⁷; l'aria “Donna in cui manca aprile”, di argomento riflessivo, è affidata ad Amarisca all'inizio della 1 scena dell'atto II⁴⁸. Nell'atto III ella partecipa alla gioia collettiva interrompendo più volte con un ritornello arioso il recitativo affidatole, posto a sintesi della situazione (atto III, scena 2):

Amarisca

[1] *Palme, ed allori*

[2] *Il crin cingetemi,*

[3] *Ho vinto;*

[4] *Ho l'orgoglio, d'un core al fin estinto.*

⁴⁵ Assetto metrico: 7, 7, 11, 4', 4', 11, 11; assetto rimico: abAc'c'DD.

⁴⁶ Settenari in rima ababbcc.

⁴⁷ Tre strofe dall'assetto metrico 8, 8, 8, 8, 5, 5, 7, 11 e schema rimico abbaccD.

⁴⁸ Si tratta di tre strofe regolari costituite da settenari ed endecasillabi in rima baciata.

- [5] *Palme, ed allori*
- [6] *Il crin cingetemi,*
- [7] *Ninfe e Pastori*
- [8] *Cara tenetemi.*

A Ghiandone-villano, agente soprattutto per contrasto, sono affidati testi quasi sempre in forma strofica. Questi testi, liberamente legati all'evolvere degli eventi, sono una gioviale parodia del canto encomiastico in onore di Amore. Nell'atto I scena 3 Ghiandone si esprime in novenari, all'epoca impiegati quasi esclusivamente nella poesia popolare⁴⁹, e stilizza la sua parodia sull'uso popolare (atto I, scena 3):

Ghiandone

- [9] *Parmi amore come ortica,*
- [10] *Che ti punge, se l'accarezzi;*
- [...]
- [13] *Ha Cupido natura d'aglio,*
- [14] *Digerendol da gran travaglio;*
- [15] *Fa di pianto bagnar il volto,*
- [16] *E puzzar l'uomo di stolto.*

Nell'incontro con Lilla nell'atto II, di cui si è parlato, interpreta ancora in modo pittoresco il ruolo di Amore; nella prima scena dell'atto III, prendendo parte alla gioia collettiva, canta (atto III, scena 1):

Ghiandone

- [1, 8] *Allegrezza, allegrezza,*
- [...]
- [17] *Al diletto, al diletto;*
- [18] *I'vuò far qual herda, o innesto,*
- [19] *Abbracciarmi ad'una sposa,*
- [20] *O sia rigida o pietosa.*
- [21] *Mi contento dell'onesto;*

Le arie di Ghiandone sono lunghe, contano 3 o 4 strofe di 8 o 9 versi ciascuna e lasciano ampie possibilità sia all'inventiva degli attori che al gioco musicale della parte del buffo.

Sia dopo il primo che dopo il secondo atto Ferrari inserì intermedi danzati accompagnati da un cambiamento di decorazione e probabilmente da una azione da lui così descritta:

⁴⁹ Cfr. W. Th. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze 1973.

Per Intermedio seguì una Danza leggiadrissima d'Amori; le cui piante danzavano sù 'l Palco e la beltà carolava sù i cori; s'aprì poscia l'Inferno, in cui fu rappresentato l'infruttuoso riscatto della misera Euridice. Esempio a gli Amanti, che l'amorosa incontinenza, il più delle volte, sepellisce entr'un Abisso di martiti ogni dolcezza.

L'atto III contiene già dei canti in onore della saggia vecchiaia e delle felici unioni tra le ninfe e i pastori; non vi è quasi spazio per il recitativo. L'atto è completamente dominato dai duetti. Tale soluzione aveva avuto luogo anche negli atti precedenti, ma ora nel finale domina in modo assoluto. Cantano Filauro e Lilla, Lidio e Filli, Filauro e Lidio poi nuovamente Lidio e Filli. Ha inoltre luogo l'esecuzione alternata (Lilla – Filli) di un'aria in due strofe di otto versi⁵⁰.

La Ninfa avara si chiude con due sistemi organizzati in perfetta simmetria reciproca. In entrambi il duo finale è una strofa completa di sette versi⁵¹ resa in due varianti testuali:

1. duo Lidio-Filli, Lidio, Filli, duo Lidio-Filli (atto III, scena 3):

Lidio, Filli

- [76] *Idolo mio,*
- [77] *Mio bel desio,*
- [78] *Godiam dunque sì, sì;*
- [79] *Di ruggiada amorosa*
- [80] *Aspergiam pur nostri fioriti di;*
- [81] *Non irrigata rosa*
- [82] *Tost'in braccio a lo stel cadde, e languì.*

2. duo Filauro-Lilla, Filauro, Lilla, duo Filauro-Lilla:

Filauro, Lilla

- [91] *Dolce mia spene,*
- [92] *Caro mio bene,*
- [93] *Godiam dunque sì, sì;*
- [94] *Di catena amorosa*
- [95] *Allacciam pur nostri fioriti di;*
- [96] *Avviticchiata rosa,*
- [97] *Senza punger la man, mai si rapì.*

⁵⁰ Assetto metrico: 8, 4', 8, 4', 4', 8', 4', 8'; assetto rimico: ababcded.

⁵¹ Assetto metrico: 5, 5, 7', 7, 11' 7, 11'; assetto rimico: abcBcB.

FONTI TESTUALI⁵²

ARGOMENTO

Lilla, bellissima Ninfa d'Arcadia, per istinto naturale amica dell'argento e dell'oro, non vuol amicitia d'amore; poi c'hoggi a bella Donna aggrada molto più la massa de gli ori che da gli Amanti. Amariska sagacissima Vecchia, esortandola ad'amore, viene dalla fanciulla scherzuta, onde irata le toglie i suoi amorosi seguaci; la fa dar a credere che Filli sia la riverita e la regalata. Da questi colpi la misera semplicetta assalita va fuori di se e delira. Al fine placata e mossa a pietà la Vecchia, con una tale bevanda le ritorna il senno, le scaccia dal petto l'avaritia et in sua vece vi pone amore; le machine amorse atterrano sempre un core, purchè la canitie le mova.

6. IL PRENCIPE GIARDINIERO 1643

Protagonisti: **Rosaura** – Regina della Persia, **Gelinda** – Regina della Media, **Salviana** – Matrona, **Furino** – Paggio, **Armidoro** sotto nome di **Florano** – Prencipe d'Armenia, e Giardiniere di Rosaura, **Floraspe** – finto **Persino** – Prencipe dell'Arabia felice, e Cavaliere privato di Gelinda, **Spilla** – Vecchia di Gelinda, **Tricca** – Vecchia del Giardiniere.

È importante osservare che *Il Prencipe Giardiniere* è stato dedicato dall'autore al re polacco Władysław IV. Non è nota oggi la qualità dei rapporti che legarono Ferrari alla corte polacca. Ferrari stesso riferì nella sua corrispondenza del 1658 che il suo nome era conosciuto tra l'altro alla corte polacca, sassone e svedese. Nella fiorita dedica de *Il Prencipe Giardiniere* rivolta al re risulta che prima del 1644 forse più di una volta egli aveva avuto luogo contatti con la corte di Władysław; non è indicato però se tali contatti fossero avvenuti per iniziativa del compositore o del sovrano. È inoltre noto che Ferrari non giunse mai in Polonia, come dimostrato dal seguente passo: “Se dal grembo de fiori nascono medicine salubri, e s'origina il miele, dovrò sperare (in vigore d'un Florido Parto) di raddolcire l'amaritudine della Fortuna, che contrastò sempre con quel devotissimo genio, ch'ebbi di presentialmente esibire a V. M. la mia servitù; e dovrò credere di ristorare l'infermo mio merito nel pregiatissimo impiego de suoi Regi comandamenti, quando che sia”.

⁵² Informazioni tratte da: *La Ninfa Avara Favola Boschereccia, Del Signor Benedetto Ferrari Da La Tiorba. Rappresentata in Musica in Venetia nell'Anno 1641. Posta in Musica dall'Istesso Autore; Coll'Aggiunta di Proserpina Rapita, Intermedio per Musica. In Venetia MDC LXII. Presso gli Heredi di Gio. Salis. Con Licenza de' Superiori.*

Non è da escludersi che Ferrari abbia avuto contatti con Virgilio Puccitelli⁵³, che nell'introduzione al balletto *La Maga sdegnata* sfruttò alcune idee tratte da *La Maga fulminata*. La prima di queste opere è frutto di un maestro di ballo italiano attivo a Varsavia nel periodo 1637/38, la cui figura andrebbe individuata fra gli uomini della corte viennese che costituirono il corteo nuziale della regina Cecilia Renata. Inoltre Ferrari – come egli stesso affermò nel passo sopra citato – non prestò servizio presso la corte polacca (almeno fino alla fine del 1643) e non fu maestro di ballo. Questo ruolo era infatti secondario rispetto a quello di autore delle azioni danzate, di organizzatore di spettacoli e di maestro di cappella, mentre proprio queste le funzioni furono certamente svolte da Ferrari.

Probabilmente Ferrari non fu certo che *Il Prencipe Giardiniero* sarebbe stato rappresentato in Polonia. Tale incertezza non è purtroppo documentata. Offrendo l'opera al re Władysław IV egli le preparazioni in atto per la rappresentazione dell'opera presso il teatro di San Giovanni e Paolo: “Così mentre le Scene famose dell'Adria fiuteranno i fiori del mio Giardiniero, mi daranno titolo di sagace, per avergli appoggiati a uno Stelo Regale, poichè in tale guisa gli avrò assicurati da i rigidi fiati della malignità”. Tale soluzione era indubbiamente la più redditizia.

Dopo alcuni anni di interruzione, nel 1644 Ferrari riapparve nel ruolo di autore del testo e della musica per la scena del teatro Grimani, per il quale aveva preparato *Il Prencipe Giardiniero*. I conflitti pastoral-mitologici dell'Arcadia erano oramai giunti a completo esaurimento nel dramma per musica. È questo il motivo per il quale Ferrari decise di non riproporli ulteriormente.

Sebbene il mondo scenico sia ancora dominato da Amore, questi agisce tuttavia nelle sfere della realtà, dove suo avversario è “Sdegno” e non “Gelosia”. Amore – come afferma la matrona Salviana – si dimostra il più forte (atto III, scena 8):

Salviana

[28] *Al fin estinse*

[29] *Pietà rigor;*

[30] *Al fin pur vinse*

[31] *Lo Sdegno Amor.*

⁵³ Virgilio Puccitelli, segretario alla corte del re polacco Władysław IV, autore di drammi per musica e di balletti eseguiti in Polonia.

D'altra parte sia il sentimento di gelosia che di ira combattono adesso nel cuore della regina-vedova persiana, Rosaura. Oggetto al contempo di rabbia e di amore è infatti per la regina il successore al trono armeno, Armidoro. Rosaura, che dovrebbe vendicare su Armidoro la morte di suo marito, è al contempo segretamente innamorata di Florano, il giardiniere (cosa riprovevole per una vedova fedele, tanto più per una regina). Armidoro ama Rosaura ma trova riparo dalla sua vendetta agendo travestito proprio da giardiniere di corte – Florano. Ferrari riuscì con difficoltà a strutturare l'azione. Il protagonista del titolo non intraprende alcuna risoluzione. Accade persino che egli confessi il suo amore del tutto spontaneamente: nel sonno. Sarà Magia, nell'atto III, a far comparire un Mostro dinnanzi al principe d'Armenia perché sia proprio Armidoro-Florano ad ucciderlo e a prevalere eroicamente sullo "Sdegno" nel cuore della regina. Ha una maggiore iniziativa Rosaura: anch'essa in verità si assopisce, ma solo apparentemente, così da poter scoprire subdolamente chi esattamente sia il suo amante. Da quest'atto subdolo scaturisce la crisi centrale della situazione.

Così dunque si hanno travestimento, confessioni fatte in sogno, l'intervento di una maga, una lotta con un mostro, ossia un mosaico di *topoi* della favola e della commedia scelti da Ferrari per comporre l'azione principale. Affinché tuttavia potesse avvenire qualcosa di più sulla scena, l'autore introdusse parallelamente alla coppia Armidoro-Rosaura una seconda coppia: il principe arabo Floraspe, sotto le false vesti di Persino, dichiara i propri sentimenti alla regina dei Medi, Gelinda, che li ricambierà solo dopo che egli, nell'atto di proteggerla, avrà ucciso sulla scena... una tigre.

Ad evidenziare il carattere fin qui non ancora esplicitamente tragico della situazione dei personaggi principali, intervengono due vili cortigiani che tramano contro la regina. Essi vengono scacciati da Ombra in uno scenario cimiteriale poi, alcune scene dopo, periscono entrambi in un tentato misfatto.

L'autore non rinunciò al motivo del *buffo*. Ai protagonisti appartenenti alle più alte sfere sociali affiancò tre figure di subalterni: uno scudiero-ladrunco e due vecchie. Una di esse (Tricca), modellata sulla figura di Scarabea, sospira d'amore per Armidoro; l'altra (Spilla) è più attiva: trae Persino in un inganno d'amore; secondo i vecchi modelli della commedia ella si spaccia per Gelinda; il sotterfugio tuttavia non riesce. Così dunque *Il Principe Giardiniere* reca l'aspetto di un mosaico di mini-azioni composto a fatica.

L'interesse dell'autore-compositore è concentrato su una figura in particolare: quella di Rosaura. Le sue emozioni, la lotta fra due sentimenti estremi, in conflitto reciproco, trovano rappresentazione in tre monologhi patetici e ampi. Ciascun monologo, attraversando varie emozioni, mostra un medesimo conflitto interiore: nel primo monologo dominano sentimenti di rabbia e vergogna (atto I, scena 4):

Rosaura

- [22] *Armidoro il crudele*
[23] *Il mio Rege trafisse,*
[...]
[39] *Io stessa vuò cercar dell'omicida,*
[40] *Parto a volo, ne fia che mi ritegna*
[41] *Voragine, o dirupo;*
[42] *Andrò nel Regno cupo,*
[43] *Dov'è, chi me l'insegna?*
[44] *Ma qui m'adiro, e piango, ed ei lontano*
[45] *Forse di me si ride,*
[46] *Ah non giova del Regno insuperbire,*
[47] *Ch'ogni mortal è servo del martire.*

Il secondo monologo è un lamento funebre di una vedova (atto II, scena 5):

Rosaura

- [24] *Aura vaga, che fai,*
[25] *Ch'intorno all'Idol mio,*
[26] *Che posa in dolce oblio*
[27] *Volando tu non vai?*
[28] *S'al bel viso t'avvicini,*
[29] *Farai poi voli divini.*
[...]

Prima strofa

- [45] *Tu mi scacci*
[46] *Sonnacchioso*
[47] *Rigoroso?*
[48] *Ove andrò, s'al piede ho i lacci?*⁵⁴
[49] *Io mi parto, occhi velati,*
[50] *A Dio Soli mascherati.*

Seconda strofa

- [51] *Tu disegni*
[52] *Scioccarello*
[53] *Miserello*

⁵⁴ Bisogna chiarire che Florano in questo momento è assopito, pertanto il termine “lacci” è usato in senso figurato.

[54] *Una Donna nata a i Regni?*

[55] *Io men'n vò begli occhi ascosi,*

[56] *A Dio fulmini amorosi.*

Nel terzo monologo domina invece la consapevolezza di un intimo fallimento. Non a caso proprio in quest'ultimo l'autore ripropone un'eco del lamento di Arianna (atto III, scena 2):

Rosaura

[1] *Lasciate, ch'io m'uccida;*

[...]

[4] *E volete, ch'io viva*

[5] *In così rio furore,*

[6] *In doglia sì omicida?*

Arianna

[3] *E chi volete voi che mi conforte*

[4] *In così dura sorte,*

[5] *In così gran martire?*

[6] *Lasciatemi morire.*

In alcune circostanze il testo di Rosaura assume una forma strofica chiusa in versi regolari di ottonari e rima baciata. La rinuncia al verso libero è evidentemente un equivoco; gli interventi sono infatti discorsivi, strettamente legati all'azione in corso, mentre l'ordine del ritmo imposto dall'ottonario conferisce alla situazione patetica un carattere non volutamente comico. Nel secondo monologo di Rosaura sopra citato (atto II, scena 5), entrambe le strofe hanno assetto formale e trama analoghi!⁵⁵

L'amante esaltato Armidoro-Florano, come si è detto, non ha molto da dire: i suoi interventi non superano solitamente pochi versi. Nell'atto I, scena 5 egli espone tuttavia un monologo più ampio basato sul contrasto, passando dall'estasi d'amore alla disperazione. I monologhi di Armidoro differiscono dalle confessioni compendianti di Rosaura in quanto volti ad esprimere i sentimenti direttamente suscitati nel protagonista a seconda al variare della situazione sulla scena; così ad esempio Florano raccoglie il fazzoletto lasciato cadere da Rosaura (e quanti altri fazzoletti similmente perduti decidevano all'epoca il seguito dell'azione!) e non è nella pelle dalla gioia, ma quando legge la scritta che esso reca i suoi sentimenti mutano diametralmente (atto I, scena 5):

Florano

[29] *Candido, amato velo,*

[...]

[39] *Ecco Pietà m'addita*

[40] *Lo stendardo bianchissimo di pace.*

[41] *Ma di candida seta,*

⁵⁵ Si tratta di due strofe di sei versi con assetto metrico 4, 4, 4, 8, 8 in rima abbacc.

[42] *Quai veggio note nel bel lino incise?*

[43] *O tiranna fierezza!*

[...]

[49] *Oimè, ch'io vengo meno.*

Il secondo monologo di Florano è anch'esso un pensare ad alta voce esprimendo i sentimenti suscitati dagli eventi rappresentati (atto II, scena 8):

Florano

[64] *Or ch'ella dorme, riconoscer voglio*

[65] *Il sembante velato;*

[66] *Sò, che l'audace a la fortuna è grato.*

[67] *Nel sen mi scorre un gelo,*

[68] *Come s'io profanassi*

[69] *Le Deità del Cielo.*

Florano canta (probabilmente) tre arie. Solo una di esse adempie impeccabilmente alla sua funzione: è la ninna nanna rivolta a Rosaura mentre ella si finge addormentata (atto II, scena 8),

Florano

Prima strofa

[52] *Vieni sonno, oblio dei mali;*

[53] *A'colei, ch'altrui si cela*

[54] *Spiega l'ali,*

[55] *O quiete dei mortali.*

[56] *Vienne, che tardi omai?*

[57] *Forse duo soli a custodire andrai?*

Seconda strofa

[58] *Spiega, sonno, i vanni lenti,*

[59] *Tor il moto a due pupille*

[60] *Or consenti,*

[61] *O riposo de le Genti.*

[62] *Corri, che tardi omai?*

[63] *Forse ch'un Cielo per ospitio avrai.*

Delle restanti ancora una ha un effetto comico (atto I, scena 1),

Florano

[16] *Armidiro già fui*

[17] *Prencè ben mio altrui;*

[18] *Io son ora Florano*

[19] *Di fiori Guardiano.*

[20] *Ma chi mai crederia,*

[21] *Ch'una spoglia servile*

[22] *Nascondesse Floraspe*

[23] *Dell'Arabico Re figlio gentile?*

L'altra, in pesanti endecasillabi, regge a fatica la cornice musicale (atto II, scena 7):

Florano

[4] *Con vostra pace, o Dei,*

[5] *Spiega un viso quaggiù raggi più bei;*

[6] *A uno sguardo gentil cedete, o stelle,*

[7] *O impetrate dal Sol luci più belle.*

Seconda strofa

[8] *Splendore così chiar*

[9] *Nessun Astro fin or sammi additar;*

[10] *Lassù manda o mio cor, la cara Imago,*

[11] *Fia più lucido il mondo, e 'l Ciel più vago.*

A ciascun altro personaggio del dramma fu affidata – sembrerebbe – un'aria; a Floraspe-Persino due arie. Solo l'aria del paggio Furino reca un complesso assetto metrico⁵⁶ tale da agevolargli il gioco mimico (atto III, scena 3):

Furino

Prima strofa

[1] *O bel tempo, ch'a il fanciullo;*

[2] *Senza noia, e senza cura*

[3] *Tutt'il dì rido, e trastullo.*

[4] *Timor di nulla in mè*

[5] *Mai non alberga;*

[6] *Tal'hor m'affigge, oimè,*

[7] *Sol una Verga.*

Le parti solistiche affidate alle Vecchie sono articolate principalmente in settenari⁵⁷, che esprimono il loro desiderio *D'Amor al fonte bere* (atto II, scena 5):

Tricca

Prima strofa

[1] *E che ne dite Amanti?*

[2] *Un dì, ch'in gioia, e riso*

[3] *Io goda un vago viso*

[4] *Cento ne vivo in pianti;*

[5] *Ah ben gridar conviene,*

[6] *Che fidarsi d'Amor non è mai bene.*

⁵⁶ Assetto metrico: 8,8,8,7,5,7,5; assetto rimico: abacdcd

⁵⁷ Assetto metrico: 7,7,7,7,7,11; assetto rimico: abbacC.

Nelle osservazioni satiriche dell'atto III, scena 1, le sostituisce Magia⁵⁸:

Magia

Prima strofa

- [58] *Così bella è Magia,*
[59] *Ch'ogni Amante mi cole,*
[60] *Ogni Donna mi vuole*
[61] *Poichè fabra di gioie è l'Arte mia.*
[62] *Qual Donna non s'appaga,*
[63] *Per incantar altrui di far la Maga?*

Seconda strofa

- [64] *Ogni Amante richiede,*
[65] *Trasformarsi a tutt'ore*
[66] *Per gioir del su'Amore;*
[67] *Ogn'incanto amoroso in gioia riede.*
[68] *Quante Amate ci sono,*
[69] *Che fan mille Magie de gli Ori al suono.*

Terza strofa

- [70] *Alma sono Reina,*
[71] *D'apparenze novelle,*
[72] *D'Illusioni belle;*
[73] *L'Etra, il Tartaro, il mondo a me s'inchina.*
[74] *Chi ben gioir desia,*
[75] *Provi i gusti talor de la Magia.*

La vena parodistica di Ferrari, tanto marcata nelle due opere precedenti, apparve pertanto indebolita; la moltitudine di situazioni in corso non gli permise di definire esplicitamente il carattere dell'opera. Il dramma, che riprende il tema fondamentale del conflitto tragico, non si conclude neanche come una commedia ma come una rappresentazione buffa. Scompare il *verso sciolto*, prendono il dominio della scena Furino e le due vecchie. Furino a lungo delira da semi-pazzo (atto III, scena 8):

Furino

- [1] *O Dio, che gusto?*
[2] *Tanto gioir*
[3] *Non può soffrir*
[4] *Si picciol fusto.*

[5] *Si balli, si canti, si suoni,*
[6] *La Tromba, e'l Tamburo risoni;*
[7] *Tarara, tapatà,*
[8] *Nelle guerre d'Amor, viva Pietà.*

⁵⁸ Tre strofe di assetto metrico 7,7,7,11,7,11 e assetto rimico abbAcC.

- [9] *Soldati, o là,*
[10] *State con simetria nei lochi vostri;*
[11] *Tu fatti in là; tu vieni in quà.*
[12] *Cbi son io?*
[13] *Il Prence Giardiniere,*
[14] *Inchinatevi schiere.*
[...]

Furino è appoggiato da un duetto delle vecchie, poi finalmente dà voce ai duetti degli amanti e al loro quartetto finale (atto III, scena 8):

Spilla, Trica

- [19] *Trica mia, Spilla mia giunta è l'ora,*
[20] *Di gioir,*
[21] *D'impazzir;*
[22] *Matrone grande saremo ancora.*
[23] *I nostri Amanti son fatti Rè,*
[24] *E s'altri ha 'l premio, di nostra fè,*
[25] *E dover,*
[26] *Ch'il mestier,*
[27] *Dell'amare da Vecchia non è.*

Salviana

- [28] *Al fin estinse*
[29] *Pietà rigor;*
[30] *Al fin pur vinse*
[31] *Lo sdegno Amor.*
[32] *Non vi turbate Amanti,*
[33] *Che gioie, d'Amor vanno coi pianti.*
[...]

Armidoro

- [40] *Pur mi sei pia?*

Rosaura

- [41] *Sì mio tesoro.*

Floraspe

- [42] *Tu pur sei mia?*

Gelinda

- [43] *Sì, ch'io t'adoro.*

Tutti quattro [Armidoro, Rosaura, Floraspe, Gelinda]

- [44] *Non più martiri*
[45] *Non più sospiri;*
[46] *Fugga la noia,*
[47] *Venga la gioia.*

Armidoro, Floraspe

- [48] *Verran (non andrà molto)*
[49] *Da i nostri Regi Imperi*
[50] *A'rriverir l'amato vostro volto,*

- [51] *E Duci, e Cavalieri;*
[52] *Con offerta, di Regni*
[53] *Ad illustrar verranno*
[54] *La vil memoria, d'un servile affanno.*

Rosaura, Gelinda

- [55] *Non si parli di pene;*
[56] *Fin che lice godiam l'ore serene.*

Tutti quattro [Armidoro, Rosaura, Floraspe, Gelinda]

- [57] *Sì mio ben, sì mia vita,*
[58] *Sì, che gioia mortale*
[59] *Ai momenti sì l'ale*
[60] *Giunge appena tra noi, ch'ella è sparita.*

Con queste parole si chiude *Il Prencipe Giardiniero*, l'ultima opera allestita a Venezia da Ferrari.

FONTITESTUALI⁵⁹

DEDICA

SIRE DEDICO a V.[ostrà] S.[erenissima] M.[aestà] un *Prencipe Giardiniero*; offerisco un adoroso oggetto alla Regia Amenità de' suoi pensieri. Se dal grembo de' fiori nascono medicine salubri e s'origina il miele, dovrò sperare (in vigore d'un Florido Parto) di raddolcire l'amaritudine della Fortuna che contrastò sempre con quel devotissimo genio c'hebbi, di presentialmente esibire a V.[ostrà] M.[aestà] la mia servitù; e dovrò credere di ristorare l'infermo mio merito nel pregiatissimo impiego de' suoi Regi comandamenti, quando che sia. Dirà il Mondo ch'io troppo ardisco a donarle un *Prencipe Giardiniero*, la rusticità del cui nome dovrà mendicare splendori da un lampo Regale; ma che poggia anco l'Hedera all'Eminenza delle Torri, e le floride pompe adornano talora i divini simulacri; Una roza Base può adattarsi ad un illustre Colosso, e l'Aquila, se bene affissa lo sguardo nel Sole, non però cieca rimane. È ben il vero ch'a i raggi limpidissimi della M.[aestà] V.[ostrà] s'abbaglia ogni occhio e non soggiacendo eglino ad Occaso, fanno stupire il Sole stesso ch'il Polono Clima goda nell'augusta fronte dell'invitto suo Rege un eterno Oriente, nientedimeno abbagliato cagendo l'ardir mio, perirà frà i splendori. Resta che V.[ostrà] M.[aestà] da me supplicata humilissimamente si degni di gradire un Poetico affettuosissimo tributo della mia riverentissima Divotione, onde festeggino le Muse in Helicon, che quegli Applausi c'hanno smarriti nell'Italiche piagge, gli ritrovino nelle Polone felici arene. Così, mentre le Scene famose dell'Hadria futeranno i fiori del mio Giardiniero, mi daranno titolo di sagace per avergli appoggiati a uno Stelo Regale, poichè in tale guisa gli avrò assicurati da i rigidi fiati della malignità. E se per avventura gli asperge mai la pretiosissima rugiada della gratia d'un sì magnanimo Re, sempre più belli e più vivaci riederanno della caducità del Tempo. Conservi il Cielo nella prospera e lunga salute della M.[aestà]

⁵⁹ Informazioni tratte da: *Il Prencipe Giardiniero del Ferrari*. [In calce alla stampa:] *In Venetia, MDCXLIII. Nella Stamperia Salis.*

V.[ostra] il più singolare Trofeo c'habbia la Gloria, e 'l più sovrano e mirabile Ogetto, che calchi Trono. E qui, senza più, a V.[ostra] S.[erenissima] M.[aesta] profondamente m'inchino.

Venetia li 30. Dicembre 1643.

Di V.[ostra] S.[erenissima] M.[aesta]

Devotissimo, Humilissimo, e

Reverendiss.[imo] Servitore

Benedetto Ferrari.

ARGOMENTO

Armidoro, Principe d'Armenia (Amante di Rosaura Regina de' Persi), sotto nome di Florano la serve di Giardiniero; Floraspe Principe dell'Arabia Felice (Amante di Gelinda Regina de' Medi e di Rosaura Germana) finto Persino, la serve di Cavaliere privato. Uniti questi Principi in antica e leale Amicitia, vivono ignoti nella Reggia Persiana, perchè la loro notitia gli costerebbe la vita, atteso che Rosaura non chiede altro che d'aver nelle mani Armidoro, vaga di farne strage per avergli ucciso il Consorte e Persino per essere stato seco nella Pugna. Rosaura s'accende fatalmente dell'Amore di Florano; si disdegna e tace l'amor suo per la viltà dell'oggetto. Gelinda dispregia Persino scopertosele Amante, stimandolo di servile conditione. Lo sdegno si porta al Cielo a disfavore d'Armidoro e del Regno di Rosaura, e gli è interciso il volo da Pallade. Il Generale dell'Armi Persiane, persuaso da un suo Familiare, va tessendo machine per impossessarsi del Regno; ma Rosaura resta casualmente conservata nel Trono dai due Principi, che tolgono la vita a i due Ribelli. Inavvedutamente Florano è conosciuto dalla sua bella nemica per Armidoro, e fugge a prieghi di Persino. La Magia, per voler del Fato, l'arresta e lo soccorre col far uscire dall'Abisso un Mostro inviandolo ad infestare la Città di Rosaura. Il Principe l'uccide, onde viene dal Popolo acclamato Rege e Sposo della Regina. Talch'ella, spento l'odio, l'accoglie finalmente, e nel grembo, e nel Trono. Gelinda, salutata da Persino da una Tigre, e commossa da una piaga ch'egli riceve nel braccio, s'innamora di lui, che scopertosi Principe è da quella per Isposo ricevuto. Apollo (invitando i Persiani a festivi Trionfi) serve d'Araldo ai Regali Imenei & a ragione che la Virtute e 'l Valore altra scorta non mertano che di splendori e raggi.

Tradotto da Silvia Bruni

Abstract

Benedetto Ferrari, the poet who wrote the first Venetian drammi per musica

Benedetto Ferrari (born in 1603 or 1604) was one of the first organisers of the spectacle of drammi per musica for Venetian theatres. Called 'della Tiorba' [the Theorbo], he was actually a renowned virtuoso of this instrument, a man of letters, an author of many librettos for drammi who musically arranged texts written not only by himself. He authored six dramas for Venetian theatres: *L'Andromeda* (1637), *La maga fulminata* (1638), *L'Armida* (1639), *Il Pastor Reggìo* (1640), *La Ninfa avara* (1641) and *Il Principe Giardiniero* (1643); all of which have been discussed in this article. What is more, he composed music for four of them.

The author of this paper outlines the plot of the dramas, examines their structure and metrical composition, as well as dance elements, focusing on and analysing text of the key sections. She describes how the performances were put on stage, discusses musical setting and quotes contemporary reviews and reports commemorating the events. Moreover, the study reviews the development of Venetian opera, quite separate from the Florentine evolution of the genre. The latter rose in the climate of refined and exclusive culture, and centred upon the problems associated with love, taking place and experienced in highly abstract realms, representative of the literary and philosophical culture of the Florentine elite. Venetian theatre, in turn, more than anywhere else had to match and serve the carefree manner of entertainment, free from rigorous etiquette and requirements of celebratory occasions. Therefore, in Venice one had to take into account the taste of an audience of considerably wide scope, as everyone who was able to afford the tickets could come to the theatre.

Keywords: Benedetto Ferrari, early baroque opera, Venetian opera.

