



FILIBERTO LAURENZI
MUSICHE
PER LA FINTA SAVIA
E
CONCERTI ET ARIE

FILIBERTO LAURENZI

ARIE A UNA VOCE

PER CANTARSI NEL CLAVICEMBALO Ò TIORBA

[COMPOSTE PER]

LA FINTA SAVIA

DRAMA DI GIULIO STROZZI

(VENEZIA 1643)

E

CONCERTI ET ARIE

A UNA, DUE, E TRE VOCI

CON UNA SERENATA À 5. E DOI VIOLINI, E CHITARRONE

(VENEZIA 1641)

FIRENZE
2000

ARCHIVUM MUSICUM

Musica Drammatica

VI

LA FINTA SAVIA

DRAMA DI GIULIO STROZZI

(VENEZIA 1643)

CONCERTI ET ARIE

A UNA, DUE, E TRE VOCI

PER UNO SERENATA A 5, E DOI VIOLINI, E CHITARRONE

(VENEZIA 1641)



STUDIO PER EDIZIONI SCELTE

Le due raccolte di arie da camera e il libretto qui riprodotti in *fac-simile*, sono quasi tutto quello che resta a testimoniare l'attività artistica di Filiberto Laurenzi [Bertinoro-Forlì ca.1620 - (?) dopo il 1651], "valorosissimo compositore di musica" e "valorosissimo sonator di tasti".¹

Sono edizioni a stampa strettamente collegate tra loro e costituiscono una interessante documentazione per allargare la conoscenza del mondo musicale e teatrale così come andava sviluppandosi, tra Roma e Venezia, nella prima metà del Seicento. Esse, infatti, non solo permettono di riscoprire un compositore poco noto, ma offrono sufficiente materiale per meglio valutare *La finta savia*, una singolare opera di Giulio Strozzi² alla quale collaborò anche Laurenzi con un gran numero di musiche, parzialmente conservate proprio in una di queste due raccolte destinate all'esecuzione privata.

Un primo profilo del musicista - le cui vicende sono documentate da notizie scarse e frammentarie - venne tracciato da Wolfgang Osthoff in un importante studio del 1976.³ Da esso emerge il ritratto di un artista che può essere annoverato tra quanti contribuirono allo sviluppo del teatro musicale seicentesco, nel particolare momento della sua trasformazione da evento cortigiano a spettacolo pubblico: un processo evolutivo che influì decisamente sulla forma e i contenuti della successiva opera in musica.⁴

Purtroppo la vasta produzione musicale dei compositori che - a partire dal 1637 con l'apertura del teatro San Cassiano - dettero impulso all'eccezionale fioritura dell'opera pubblica veneziana, è scarsamente documentata (eccezion fatta per le opere di Francesco Cavalli). Pochissimo è rimasto, ad esempio, di Benedetto Ferrari, Francesco Manelli, Francesco Saccati.⁵ Anche di Filiberto Laurenzi, sebbene compositore non particolarmente prolifico, ci sono giunte solo le seguenti edizioni:

- *Concerti et Arie/a una, due, e tre voci/con una Serenata a 5. e doi Violini, e Cbitarrone...* (1641)
- *Arie/a una voce/Per cantarsi nel Clavicembalo ò tiorba/Del Sig. Filiberto Laurenzi/Raccolte/da Gio. Battista Verdizotti, Nel dramma della finta savia./Del Sig. Giulio Strozzi...* (1643)
- *Spiritualium/Cantionum/unica voce contextarum/Liber Primus...* (1644).⁶

Le prime due stampe sono raccolte di musiche destinate all'esecuzione cameristica, ma caratterizzate da uno stile compositivo che denota grande familiarità col teatro musicale dell'epoca. La seconda in particolare contiene esclusivamente arie appartenenti a *La finta savia*, opera messa in scena nello stesso periodo (stagione d'inverno 1643), forse dalla stessa compagnia (con Anna Renzi e Anna di Valerio) e nel medesimo teatro (il Grimani) della prima veneziana de *L'Incoronazione di Poppea*.⁷

La peculiarità de *La finta savia* risiede nell'impostazione drammaturgica del libretto di Giulio Strozzi - ideato per consentire la rappresentazione con o senza musica - e nella composizione della partitura, realizzata a più mani da Arcangelo (ma più probabilmente Giovan Battista) Crivelli, Tarquinio Merula, Alessandro Leardini, Vincenzo Tozzi, Benedetto Ferrari e Filiberto Laurenzi. Solo le musiche di quest'ultimo sono rimaste grazie alla raccolta a stampa di Verdizotti⁸ che fornisce, tra l'altro, preziose informazioni sui nomi dei cantanti che interpretarono quelle arie sulla scena: Anna Renzi, Anna di Valerio, Stefano Costa e il "famoso Rabocchio".⁹

Anche Laurenzi, come Ferrari, Manelli, Leardini, Tozzi, proveniva da Roma. Non molto sappiamo della sua attività in quella città: dal 1633 era stato fanciullo cantore nella cappella di S. Luigi dei Francesi e si era probabilmente formato alla scuola di Luigi e di Michelangelo Rossi. Fu poi maestro di Anna Renzi e, nel 1640, rappresentò *Il favorito del Principe* (libretto di Ottaviano Castelli) interpretato anche dalla sua celebre allieva con la quale, sul finire di quell'anno¹⁰ e su probabile sollecitazione di Francesco Saccati,¹¹ partì alla volta di Venezia.

Laurenzi, forse anche in veste di impresario, accompagnò la Renzi con l'intento di affermarla fuori Roma, contando sul suo ruolo di Maestro della già famosa cantatrice. *Le Glorie della Signora Anna Renzi*, celebre raccolta di componimenti encomiastici curata da Giulio Strozzi per l'artista romana, inizia proprio con un elogio "Al molto illustre Signor Filiberto Laurenzi [...] Non hò potuto contener appresso di me con altri l'Elogio, che composi in lode della nostra virtuo-

sissima Signora Anna, ch'egli hà voluto ambiciosamente farsi vedere da V.S. havendo inteso, che ne haveva curiosità, come quella che hà avuto gran parte in condurre à tanta Eccellenza questa intendentissima giovane "(G.B. Strozzi). La pubblicazione si conclude ancora con un encomio di Francesco Maria Gigante al "Signor Filiberto Laurenzi, Il Chirone della Sig. Anna Renzi".

Pochi mesi più tardi, nel novembre 1641, Laurenzi dette alle stampe i *Concerti e arie a Una due e tre Voci*, in occasione dell'elezione di Giovanni da Pesaro, dedicatario delle musiche, alla carica di procuratore di San Marco. Questa pubblicazione mette in luce la collaborazione di Filiberto con poeti attivi a Roma – Ottaviano Castelli e Domenico Benigni – e con librettisti che operavano nei teatri veneziani, come Francesco Melosio,¹² Orazio Persiani,¹³ Giulio Strozzi.¹⁴

La collaborazione fra Laurenzi e Ottaviano Castelli¹⁵ era dunque iniziata nel 1640 per la rappresentazione de *Il Favorito del principe* (protagonista, nelle vesti di Lucinda, Anna Renzi). Il sodalizio si rinnovò in occasione della stampa veneziana dei *Concerti e arie*. Su testi del poeta, infatti, Laurenzi scrisse due "lamenti":¹⁶ *Così mi lasci ingrato* e *Desiri languenti (Un Capitano abbattuto d'Amore)*.

Le due composizioni contengono elementi innovativi che sviluppano i tradizionali modi della "forma-lamento", all'epoca divenuta ormai un vero e proprio luogo comune del teatro musicale. Laurenzi dimostra di saper far buon uso delle più tipiche tecniche di condotta melodica ed armonica elaborate per sottolineare i momenti salienti della narrazione. Si veda, ad esempio, l'impiego del tritono in corrispondenza di parole come "tormento", "cruda", oppure gli urti armonici tra basso continuo e linea vocale in presenza di versi quali "...corre alla morte", "...scoprir l'empio desire" ecc. Ma una diversa concezione drammatica piega questi classici espedienti alle finalità espressive presupposte da un particolare contenuto poetico che si discosta decisamente dai modelli coevi.¹⁷ Infatti, nel lamento *Così mi lasci ingrato*, il caratteristico monologo tragico e disperato, che generalmente accompagna il triste destino della protagonista, si conclude in un insolito lieto fine. L'iniziale sdegno si trasforma – attraverso una graduale presa di coscienza dell'inutilità del proprio pianto – in vera e propria esultanza per il trionfo dalla libertà dai "lacci d'amore". Il testo è suddiviso in tre sezioni ben individuabili e la struttura musicale è costruita sul principio della bipartizione in "recitativo arioso" (sezioni 1 e 2) e "aria" in metro ternario variamente impiegato (sezione 3).

A differenza dei numerosi "lamenti" che iniziano con l'esternazione di un profondo dolore, Castelli apre il monologo con una serie di rimproveri all'amante fedifrago (sezione 1). Un esordio tutto in crescendo realizzato sull'anafora "Così mi lasci ingrato/Così per altra donna mi abbandoni/Così disprezzi la mia fe' sincera...". Sfruttando la progressione melodica, Laurenzi elabora musicalmente la figura retorica, rimarcando enfaticamente il motivo dello sdegno.

Nella seconda sezione ("Infelice ch'io fui/Sventurata ch'io sono") assistiamo al passaggio dal dolore, all'indifferenza verso l'amante ingrato, sfruttando *topoi* della tradizionale "forma-lamento". Il recitativo, segnato da stilemi riconducibili al monteverdiano *Lamento di Arianna*, si trasforma progressivamente in un "arioso" che introduce la terza sezione ("e in testimon del vero/odi l'anima lieta/come si ride/del nuovo arciero") in metro ternario variamente suddiviso (3; 4/6; 3/4; 3/6). La virtuosistica linea vocale prende a imitare il motivo del "riso" grazie a una regolare disposizione delle sillabe su gruppi di due crome, presto ampliati in estesi "passaggi" che conducono al finale "Così lieta cantando sen va".

Anche *Desiri languenti (Un Capitano abbattuto d'Amore)*, per voce di basso,¹⁸ è un "lamento" atipico. Castelli tratta il tema nel classico alternarsi di endecasillabi e settenari, elaborati da Laurenzi con un recitativo inframezzato e concluso da movimenti ternari. E' rispettata inoltre la classica impostazione plurisezionale studiata per svolgere tre diversi stati d'animo: il tormento per le pene d'amore, l'evocazione del ruolo di invitto condottiero, la costernazione per la propria debolezza nei confronti d'Amore. Anche in questo caso la tecnica del contrasto psicologico non esalta la tragicità di una vicenda, ma viene impiegata in senso parodistico.

L'elemento "doloroso", presupposto dalla definizione "lamento", è così progressivamente messo in secondo piano per far emergere il senso di ironia che pervade queste due composizioni. In esse sembra piuttosto riflettersi il clima di "scanzonata irrisione di tematiche e forme

classiche", prodotte dalla forte influenza che l'Accademia degli Incogniti, fondata da Giulio Strozzi, esercitava nell'ambiente artistico e culturale veneto.¹⁹

Di Francesco Melosio, Laurenzi mette in musica la "arietta strofica" *Perché cruda*, provvista di alfabeto per la chitarra. Essa fa parte delle sei composizioni definite, nell'indice della raccolta, "ariette", tutte munite di lettere per la chitarra (ad eccezione di *Non credete*) e caratterizzate da una cantabilità forse derivata dai ritmi di danza spagnola.²⁰

Sul sonetto di Orazio Persiani *Già del Sacro Leon*, Laurenzi costruisce un brano quadripartito di alto virtuosismo canoro, per voce di basso. Il cantante è quasi sempre impegnato in ardui "passaggi" che vengono progressivamente ampliati di sezione in sezione. Un simile impiego delle voci gravi maschili è testimoniato anche nei "mottetti a voce sola" per basso (*Misericordias Domini*) e per baritono (*Triumphalis beata N.*) contenuti in *Spiritualium cantionum*,²¹ una raccolta di notevole interesse per meglio definire lo stile compositivo di Laurenzi e lo sviluppo della monodia sacra nel Seicento.

La collaborazione di Filiberto con Giulio Strozzi inizia con la *Serenata a 5 Voci fatta nelle feste dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Procuratore Giovanni da Pesaro*, brano di apertura dei *Concerti e arie*. Laurenzi si ispira al modello delle "serenate" così come appare anche in Bartolomeo Grassi:²² si tratta di una composizione a più voci con alternanza di parti corali, solistiche (arie e madrigali) e strumentali.²³

I versi di Strozzi che aprono la "serenata" – "Guerra non porto al tuo casto pensiero/al tuo dolce pensiero/idolo mio/un canto humile e pio" – offrono a Laurenzi lo spunto per una introduzione "concitata" sulla parola "guerra" che riecheggia la lezione monteverdiana di *Hor ch'el Ciel e La Terra nei Canti guerrieri e amorosi (Guerra è il mio stato)*. Nel caso di Laurenzi non possiamo però parlare di vero e proprio "concitato" così come lo intende Monteverdi nella prefazione all'Ottavo Libro dei Madrigali; mancano infatti i presupposti drammatici e poetici e le caratteristiche tecniche propri del "genere" inventato dal Cremonese per esprimere "ira e sdegno". Il passo in questione si avvicina piuttosto alle imitazioni che, del "concitato", fece soprattutto Francesco Cavalli in numerose sue opere: da *Le nozze di Teti e Peleo* a *La Didone*, da *La Doriclea* al *Giasono*.

La breve "incitazione guerresca", inserita da Laurenzi con funzione introduttiva alla *Serenata vera e propria*, si scioglie rapidamente nel ritmo cullante di un "passacaglio" strumentale che si alterna al canto con una "corrente all'italiana" in funzione di ritornello. Nei passi "a solo" emergono andamenti melodici e ritmici che sono cifra caratteristica della scrittura di Laurenzi. Si veda, ad esempio, l'intervento del basso in *Belle rive gradite*, su un motivo che sarà ripreso quasi identico nel 1643 per l'aria sulla canzonetta *Sovra il dorso di Giove* ne *La finta savia*.

Come ricorda Giulio Strozzi nelle annotazioni in fine del libretto de *La finta savia*: "la Musica di questo Drama è per la maggior parte composizione esquisita del Signor Filiberto Laurenzi da Bertinoro, il quale con la sua Virtù hà saputo dalla buona scuola di Roma, e della degna di Venetia far un misto ottimo, e molto adeguato così al recitativo, come all'arioso per questa Opera"²⁴ (p.184).

Di Laurenzi è infatti la musica per il Prologo, venticinque scene e sei canzonette. Ma, stando a quanto scrive Verdizotti nella dedica delle *Arie a una voce* a Francesco Michiel, le musiche di Laurenzi (in occasione della prima al Teatro Grimani) non dovettero essere state apprezzate quanto ci si aspettava: "pareami cosa strana, che nobilissimi parti di musical concerto, quai del fecondissimo, ben che giovanile, ingegno del S.r Filiberto Laurenzi, infantati per il Drama della finta savia, solo amirato da chi più intende, in una stanza, che sembra togliere i preghi allo stesso Parnaso, riuscivano nella medesima à meraviglia belli, prodotti, se ben dà Voci non men, che Angeliche alla luce di scenico Teatro frà numerosa unione di composizioni d'altri soggetti si facessero stimare più tosto mostruosi aborti, che geniti miracolosi; Et perché non stimai conveniente, che essi medesimi soggiacessero per sempre alla colpa del loro ò d'altrui destino, usai ogn'arte per sottrarneli dà quella... (p. 185).

La pubblicazione delle *Arie a una voce* aveva come scopo anche quello di mettere mag-

giormente in luce le qualità del suo autore²⁵ che, a parere del Verdizotti, era stato penalizzato dal trovarsi "frà unione di compositioni d'altri soggetti".

Nel teatro Grimani era già stata messa in scena, nel 1642, almeno un'altra opera probabilmente composta a più mani: *Narciso ed Ecco immortalati* di Orazio Persiani, con musiche di Filippo Vitali e Marco Marazzoli.²⁶ Ma *La finta savia* è opera ben più composita e particolare. Già il testo poetico di Strozzi è concepito per essere variamente impiegato: "molti versi si tralasceranno per la lunghezza dell'Opera fabbricata dall'Autore per poterla anco rappresentare senza Canto."

Singolare è anche la scelta dei compositori chiamati a collaborare con Laurenzi. A parte Ferrari, tutti gli altri avevano all'epoca una scarsissima dimestichezza con le scene dell'opera pubblica.²⁷ Lo stesso Laurenzi era ancora alle prime armi e il fatto di aver affidato proprio a lui la composizione delle musiche per la maggior parte delle scene de *La finta savia*, può essere spiegato alla luce del rapporto privilegiato che egli aveva con Anna Renzi, diva indiscussa e vera protagonista dell'opera. La stampa di Verdizotti ci dice infatti che la cantante interpretò il ruolo principale di Aretusa, Anna di Valerio quello di Aventina, Stefano Costa fu Numitore e le arie di Corbacchio sono segnalate come "cantate dal Famoso Rabocchio". Può darsi che gli impresari del teatro Grimani, pur di scritturare la Renzi, avessero accettato di riservare al suo "chirone" la maggior parte del lavoro. Infatti le parti di Aretusa e Aventina sono tutte di mano di Filiberto. La stessa stampa delle *Arie a una voce* esalta il legame "Aretusa-Renzi" col compositore: delle quattordici arie raccolte ben nove sono per Aretusa, due per Aventina, due per Corbacchio, una sola per Numitore.

Si tratta di arie tutte provviste di ritornello, melodicamente molto simili tra loro e contraddistinte da due tratti stilistici emergenti: il primo caratterizza una serie di arie grazie all'impiego di un ritmo ternario vicino alla "sarabanda" (*Sovra il dorso di Giove, Spero aspetto e non viene, Se mi coglie amor, La schiva la ritrosa*); il secondo riguarda il rapporto, quasi nota contro nota, tra la linea vocale e il movimento assai mosso e indipendente del basso che riflette, tra l'altro, la formazione virtuosistica di Laurenzi (*Ben si vede, Dalle nevi del mio volto, Troppe forze ha beltà, O come, o come in fretta*). In tal senso un raffronto con *Spiritualium Cantionum* rende ancor più evidente l'importante ruolo avuto da Laurenzi nello sviluppo della vocalità "belcantistica" di origine strumentale.

La maggior parte delle composizioni contenute nella raccolta di Verdizotti sono "ariette" e "canzonette" già previste come tali anche nel libretto e quindi musicate senza alcuna alterazione del testo (ad eccezione della "canzonetta seconda" *Per far nascere un Chirone* alla quale è tolta la terza strofe). Solo in quattro casi Laurenzi elabora la struttura poetica originaria per ricondurre la versificazione alle esigenze della forma chiusa dell'aria, abolendo quei versi (appartenenti ad altro personaggio) eseguibili come recitativi oppure nella versione "senza canto". Così è per *Ben si vede* (tolti due versi e un'esclamazione di Giamba), *La schiva la ritrosa* (tolti quattro versi di Giamba), *Se mi coglie amore* (tolti due versi di Giamba), *Nuove leggi e nuove emende* (tolto un verso di Giamba).

La finta savia rappresentò per Laurenzi l'esordio nel mondo dell'opera pubblica veneziana entro il quale, però, non riuscì a trovare una precisa collocazione. Infatti, nel 1647, il compositore si trovava di nuovo a Roma per musicare *Il trionfo della fatica*²⁸ e nel 1651 a Ferrara per rappresentare *L'Esiglio d'Amore*, ancora una partitura a più mani composta in collaborazione con Andrea Mattioli. Al contrario Anna Renzi rimase a Venezia e in altre città del Nord per continuare la sua brillante carriera.²⁹

Laurenzi, come cantante e strumentista, godette senz'altro di una discreta fama. Come compositore si distinse per una certa originalità di scrittura, svincolata dai più tradizionali modelli della scuola romana e di quella veneziana, e in grado di dar voce a nuove tendenze che, prepotentemente, andavano cambiando il teatro per musica seicentesco, in favore dei gusti di un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo.

APPENDICE

Elenco delle scene de *La finta savia* ripartite per compositore

Filiberto Laurenzi

Prologo: Saturno e Giano Bifronte / I,1: Aretusa, Aventina, Choro di Damigelle, Giamba, Laverna / I,2: Laverna, Aretusa / I,7: Aretusa, Giamba, Laverna / I,8: Aretusa, Laverna / I,9: Giamba, Aventina / I,11: Corbacchio, Giamba / I,13: Proca, Giamba, Marsio, Numitore, Corbacchio, Amulio / II,1: Numitore, Choro di due custodi dell'arme, Corbacchio / II,4: Aretusa, Rodante / II,5: Corbacchio, Aretusa, Laverna, Choro di Vecchie servigiali della Sibilla / II,6: Aventina, Amulio / II,7: Laverna, Amulio / II,8: Due Ambasciatori del re di Cuma / II,9: Numitore, Proca, Amulio, Corbacchio / II,10: Laverna, Aretusa (Cinque canzonette) / II,11: Amulio, Laverna, Aretusa / II,12: Numitore, Aventina / II,13: Proca, Rodante / II,14: Laverna, Aretusa, Amulio / III,3: Aretusa, Laverna, Marsio / III,4: Proca, Numitore / III,5: Corbacchio, Giamba / III,6: Aventina, Amalthea Sibilla / III,7: Apolline con l'Hore volanti, Amalthea Sibilla / III,10: Proca, Numitore, Corbacchio, Marsio, Amulio, Aretusa, Laverna, Aventina, due Ambasciatori del Re di Cuma.

G.B. (?) Crivelli

I,6: Amulio, Cortigiano d'Amulio e Numitore / II,2: Laverna, Cortigiano d'Amulio / II,3 Laverna, Numitore.

Tarquinio Merula

I,3: Proca, due Ambasciatori del Re di Cuma e due del Coro dei cortigiani di Proca / I,4: Giamba, Proca e Choro / I,5: Marsio, Proca, Corbacchio Buffone, Numitore, Amulio / I,10: Marsio, Numitore, Amulio / I,12: Proca, Rodante.

Benedetto Ferrari

III,1: Proca, Rodante, Numitore / III,2: I due Ambasciatori del Re di Cuma, Proca, Rodante / III,8: Corbacchio, Giamba, Amalthea / III,9: I due Ambasciatori del Re di Cuma.

Alessandro Leardini

Due intermezzi fra la prima e la seconda scena.

Vincenzo Tozzi

"Al fine della scena sesta a carte 42 dell'Azione prima per Numitore variando canzonetta Musica del Sig. Vincenzo Tozzi".

Elenco dei personaggi de *La finta savia* ripartiti per compositore

Filiberto Laurenzi

Aretusa, Aventina, Choro di Damigelle, Giamba, Laverna, Corbacchio, Marsio, Numitore, Amulio. Choro di due Custodi dell'arme, Rodante, Choro di Vecchie servigiali della Sibilla, Due Ambasciatori del Re di Cuma, Proca, Amalthea Sibilla, Apolline con l'Hore volanti.

Tarquinio Merula

Due Ambasciatori del Re di Cuma e due del Coro dei Cortigiani di Proca, Giamba, Proca e Choro, Marsio, Corbacchio, Numitore, Amulio, Rodante.

G.B. (?) Crivelli

Amulio, Cortigiano d'Amulio, Numitore, Laverna.

Benedetto Ferrari

Proca, Rodante, Numitore, due Amabasciatori del Re di Cuma, Corbacchio, Giamba, Amalthea, Choro delle Vecchie Servigiali.

Elenco dei personaggi de *La finta savia* col nome dei compositori che hanno musicato le loro parti

Amalthea Sibilla: F. Laurenzi, B. Ferrari.
Ambasciatori del Re di Cuma: F. Laurenzi, T. Merula, B. Ferrari
Amulio: F. Laurenzi, T. Merula, G.B.(?) Crivelli.
Apolline con l'Hore volanti: F. Laurenzi.
Aretusa: F. Laurenzi.
Aventina: F. Laurenzi.
Corbacchio: F. Laurenzi, T. Merula, B. Ferrari.
Choro di due Custodi dell'Armi: F. Laurenzi.
Choro dei Cortigiani di Proca: T. Merula:
Choro di Damigelle: F. Laurenzi:
Choro di vecchie Servigiali della Sibilla: F. Laurenzi, B. Ferrari.
Cortigiani d'Amulio: G.B.(?) Crivelli:
Giano Bifronte: F. Laurenzi:
Giamba: F. Laurenzi, T. Merula, B. Ferrari.
Laverna: F. Laurenzi, Grivelli.
Marsia: F. Laurenzi, T. Merula.
Numitore: F. Laurenzi, T. Merula, G.B.(?) Crivelli, B. Ferrari.
Proca: F. Laurenzi, T. Merula, B. Ferrari.
Rodante: F. Laurenzi, T. Merula, B. Ferrari.
Saturno: F. Laurenzi.

Posizione all'interno del libretto di Strozzi delle arie de *La finta savia* raccolte da Verdizotti

Titolo dell'aria	Personaggio	Scena	Pagina del libretto
<i>La schiva la ritrosa</i>	Aventina	I, 1	p. 16
<i>O come, o come in fretta</i>	Numitore	I, 6	pp. 41-42
<i>Se mi coglie amore</i>	Aretusa	I, 7	pp. 43-44
<i>Nuove leggi e nuove amende</i>	Corbacchio	I, 11	pp. 60-61
<i>Tant'armi inventate</i>	Corbacchio	II, 1	pp. 74-75
<i>Amata mi trovo</i>	Aretusa	II, 4	pp. 86-87
<i>Sovra il dorso di Giove (Canzonetta 1)</i>	Aretusa	II, 10	pp. 113-114
<i>Per far nascere un Chirone (Canzonetta 2)</i>	Aretusa	II, 10	pp. 114-115
<i>Stolta Melanto (Canzonetta 3)</i>	Aretusa	II, 10	pp. 115-116
<i>Su l'erba fiorita (Canzonetta 4)</i>	Aretusa	II, 10	pp. 117-118
<i>Spero aspetto e non viene (Canzonetta 5)</i>	Aretusa	II, 10	pp. 118-119
<i>Troppe forze ha beltà</i>	Aretusa	II, 10	pp. 123
<i>Delle nevi del mio volto</i>	Aventina	II, 12	pp. 127-128

NOTE

¹ Così Laurenzi è descritto nei sonetti encomiastici posti in fine delle sue *Arie a una voce* del 1643.

Nella stampa *Spiritualium/Cantionum/unica voce contextarum/Liber primus/ac/Tertia Opera/Filiberti Laurenti/Lauretanae Virgini/Dicatarum/Venetis./Apud Alexandrum Vincentium MDCXXXIV* [Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, AA 164] compare un ritratto di Laurenzi "aetatis ann. XXIII" che permette di fissare la sua data di nascita intorno al 1620.

² Giulio Strozzi (Venezia 1583-ivi 1652) fu letterato e poeta, ma anche infaticabile fondatore di Accademie in varie città italiane (Roma, Udine, Venezia), la più importante delle quali fu quella detta degli "Incogniti".

³ W. Osthoff, *Filiberto Laurentis Musik zu "La finta savia" im Zusammenhang der frühvenezianischen Oper*, in "Venezia e il Melodramma nel Seicento", Firenze, Olschki 1976, pp. 173-197.

⁴ Cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982; L. Bianconi-T. Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di Febiarmomici*, in "Rivista Italiana di Musicologia", X, 1975; L. Bianconi-T. Walker, *Seventeenth-century Italian opera. Two essays in social history*, Cambridge 1982.

⁵ Di Beneddeto Ferrari, autore di sedici opere, non è rimasto che l'oratorio manoscritto *Il Sansone* [Modena, Biblioteca Estense, Mus. G. 74] e i tre libri di *Musiche Varie a voce sole* [ristampati a cura di A. Magini in "Archivum Musicum, La Cantata Barocca", 22, S.P.E.S., Firenze 1985]; di Francesco Manelli (otto opere, un balletto, un torneo) sono conservati solo alcuni frammenti del IV libro di *Musiche Varie* [Berlino, Staatsbibliothek, Ms. Winterfeld 35 Nr. 432-434]; di Francesco Sacrati (otto opere) è stata ritrovata nel 1985 da Lorenzo Bianconi la sola *Finta pazza* nella biblioteca privata della famiglia Borromeo (Isola Bella). [Prima rappresentazione moderna dell'opera a cura di Alan Curtis, Venezia, Luglio 1987].

⁶ Le stampe del 1641 e del 1643 sono conservate nella Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw, Polonia. La seconda fu segnalata col titolo completo da Claudio Sartori. Cfr. C. Sartori, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 2, 1968.

⁷ Cfr. A. Magini, *Le monodie di Benedetto Ferrari e l'Incoronazione di Poppea: un rilevamento stilistico comparativo*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XXII,2, 1986.

⁸ La stampa delle *Arie a una voce* è importante esempio di una edizione musicale concepita per l'esecuzione cameristica di un'ampia scelta di arie tolte dall'originario contesto teatrale. E' inoltre una delle più significative testimonianze della tendenza, a quell'epoca ormai consolidata, a separare nettamente il "recitativo" dalle "arie", e della definitiva emancipazione - anche in contesto operistico - dell'episodio in forma chiusa volto a suscitare uno specifico ed esclusivo interesse musicale.

⁹ Cfr. W. Osthoff, cit. p. 181. Il musicologo tedesco pensa che si tratti del nomignolo di un cantante forse da identificarsi col "Rabocchio" (personificazione del costume dissoluto) de *La sincerità trionfante ovvero l'erculeo ardire* di O. Castelli e A. Cecchini dato a Roma nel 1639.

¹⁰ "Venne questa canora Ninfa nel Tebro nel fine dell'anno 1640 à beare con la sua delitiosa virtù questa Reggia di Nettuno nell'Adria e nel rappresentar che ella fece la finta stoltezza di Deidamia..." [*Le glorie della Signora Anna Renzi Romana, In Venetia, MDCXLIV*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Misc. 13685]

¹¹ Nel 1641, infatti, Anna Renzi interpretò Deidamia ne *La finta pazza* di Strozzi-Sacrati. Nella prefazione al libretto Strozzi precisa che la cantante fu "condotta sull'Adria [...] dalla diligenza del Sig. Sacrati [al quale] deve riconoscere la città di Venezia il favore della virtuosissima Sig.ra Anna Renzi". E' probabile che Sacrati avesse già composto la parte apposta per lei, così come era solito fare per altri famosi interpreti. Ce lo testimonia una sua lettera inedita, inviata il 26 ottobre 1641 al principe Matias dei Medici riguardo la rappresentazione veneziana del *Bellerofonte*: "...scrissi all'A.V. molti giorni sono per essere sicuro se dovevo mandare la sua parte al S.r Grasseschi, per la mia greca: ma non havendo inteso alcuna cosa, resto non solo confuso, ma rovinatissimo perché hollì fatto la parte a suo dosso, et assicurato della sua amorevolissima intenzione, che V.A.S. haveva honorato. Così non ho preso altra parte in quel loco, et è la principale, et il registro tutto dell'opera, quale è tanto aspettata e desiderata..." [Archivio di Stato di Firenze, Fondo Mediceo del Principato, filza 5421, c.516]

¹² Francesco Melosio era partito da Roma nel 1640 per approdare a Venezia e scrivervi due libretti: *Sidonio e Dorisbe* (musica di Nicolò Fonte, Teatro S. Moisè 1642) e *Orione* ((1641), proposto a Cavalli, mai dato a Venezia e rappresentato solo nel 1652 al Teatro Regio di Milano.

¹³ Orazio Persiani aveva scritto *Le nozze di Teti e Peleo* (Cavalli, Teatro S. Cassiano 1639), *Narciso ed Ecco immortallati* (Marazzoli/Vitali), *Gl'amori di Giasone e d'Isifile* (Marazzoli, Teatro Grimani 1642).

¹⁴ Giulio Strozzi aveva composto *La finta pazza Licori* (Monteverdi, 1627), *La Delia, o sia la Sera sposa del sole* (Manelli, Teatro Grimani 1639), *La finta pazza* (Sacrati, Teatro Novissimo 1641), *La finta savia* (Teatro Grimani 1643). Nel 1645 scriverà per Cavalli *Il Romolo e Remo* (Teatro Grimani).

¹⁵ Nel 1639 il poeta aveva scritto *La sincerità trionfante* per la musica di Angelo Cecchini, rappresentata a Roma (l'edizione a stampa è del 1640). Cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 195-196.

¹⁶ L'indice dei *Concerti e arie* precisa la forma di quasi tutte le composizioni: "lamento" (2); "sonetto" (1); "ariette" (6); "serenata" (1).

¹⁷ Cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, cit. pp. 204-218.

¹⁸ La scelta di questa tessitura vocale conferma la prassi di affidare ai bassi brani virtuosistici che presuppongono un'ampia estensione. Si vedano al proposito anche *Le Musiche a voce sola* di Benedetto Ferrari e tanti passi di opere veneziane di quel periodo, compresa *L'Incoronazione di Poppea*.

¹⁹ Cfr., L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 189-190.

²⁰ Cfr. W. Osthoff, cit., pp. 184 e 197.

²¹ *Spiritualium contionum...* è riprodotto anastaticamente in "Solo Motets from the Seventeenth Century", Vol. I, a cura di Anne Schnoebelen, Garland Publishing Inc., New York & London 1987. Il mottetto solistico, che proprio a Venezia fu ampiamente coltivato da Monteverdi, A. Grandi, O. Tarditi, G.B. Crivelli, T. Merula, si sviluppò a Roma verso il 1630 con G. Carissimi, e B. Graziani. Si aggiunge a questi la raccolta di Laurenzi, significativa testimonianza dello sviluppo del virtuosismo vocale anche nel repertorio sacro. Per il mottetto *Flabit spiritus ejus*, Laurenzi, forse per la prima volta, specifica la tessitura del canto con la definizione "mezzo soprano".

²² In una raccolta di pubblicazioni musicali stampate tra il 1616 e il 1619 compare, senza frontespizio, il *Libro primo di Serenate di Bartolomeo Grassi*, con poesia "del Sig. Cav.re Pier Francesco Paoli" [Biblioteca Vaticana, Cappella Giulia XV, 59B]. Sono serenate a tre voci, due delle quali impostate con intenti "rappresentativi". La *Serenata seconda* "mette in scena" il dialogo del "Consigliere" (basso) con "gli Amanti" (duetto di soprani). Lo stesso avviene nella *Serenata terza* "due Amanti" (basso/soprano) e "La Notte" (tenore). Tradizionalmente la "serenata" (già in voga nel XVI sec.) è una rappresentazione musicale composta in onore di celebri personalità. Spesso su temi pastorali e allegorici, la trama è generalmente disegnata come encomio al dedicatario. La "serenata", che a Roma trovò la massima diffusione, è bipartita o tripartita, e comprende arie e recitativi.

²³ Grassi "lassa in arbitrio di mettere le Sinfonie alle Serenate".

²⁴ Riguardo l'influenza della scuola romana e di quella veneziana sulla scrittura di Laurenzi cfr. le ipotesi e le analisi di W. Osthoff in *Laurenzis musik...*, cit., pp. 178-183.

²⁵ Qualcosa di simile apparirà nel 1655 con la stampa delle *Arie a voce sola di Francesco Luccio/...In Venetia/Approso Alessandro Vincenti MDCLV* [Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale], che contiene arie di Luccio tratte da sue opere veneziane: *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* (Poesia di G. A. Cicognini, completa da un anonimo librettista, Teatro SS. Apostoli 1651), *Pericle effeminato* (poesia di G. Castoreo, Teatro S. Apollinare, 1653) e *L'Euridamante* (poesia di G. Dall'Angelo, Teatro S. Moisè 1654).

²⁶ Sull'attribuzione della musica a Vitali/Marazzoli cfr. T. Walker, *Gli errori di Minerva al Tavolino*, in "Venezia e il melodramma nel Seicento", cit., pp. 15-16. Subito dopo *Narciso ed Ecco immortalati*, sempre nel 1642 al Grimani venne messo in scena ancora un lavoro di Marazzoli, *Gl'Amori di Giasone e d'Isifile* (poesia di O. Persiani). Fu poi la volta, nel 1643, de *L'Incoronazione di Poppea* e de *La finta savia*.

²⁷ Alessandro Leardini comporrà solo nel 1649 *L'Argiope* e *La Psiche* per una rappresentazione a Mantova dove, in quell'anno, assunse la carica di Maestro di Cappella. Per Tarquinio Merula *La finta savia* rappresentò l'unico impegno teatrale; era stato Maestro di Cappella in S. Maria Maggiore a Bergamo e nel 1640 si trovava ancora in quella città. Nel 1652 assunse lo stesso incarico nel duomo di Cremona. Un Arcangelo Crivelli morì circa vent'anni prima del 1643; si tratta forse del Giovan Battista Crivelli autore, nel 1626, degli *Intermezzi inventati in lode della città di Ferrara*. Vincenzo Tozzi, la cui dubbia presenza a Venezia sarebbe indicata solo dalla marginale presenza del suo nome nel libretto de *La finta savia*, era in quegli anni Maestro di Coro a Messina dove scriverà gli intermedii *I Pasticceri* nel 1650, il melodramma *Il ratto di Elena* nel 1657 e, a Malta, *L'Annibale in Capua* nel 1664.

²⁸ *Il trionfo della fatica/Carro musicale/Del Poeta/Inesperto/Posto in Musica da Filiberto Laurentij/e rappresentato in Roma nel Car/nevale dell'Anno 1647/In Roma/appresso Girolamo Barbieri MDCXXXVII* [Biblioteca Apostolica Vaticana, Misc., G8 (int.1)]. È in fine di questo libretto (la musica è perduta) che appare a p. 14 il testo del celebre duetto "pur ti miro", contenuto ne *L'Incoronazione di Poppea* e nel *Pastor Regio* di Benedetto Ferrari.

²⁹ Nel 1645 Anna Renzi cantò in *Ercole in Lidia* (M. Bisaccioni-G. Rovetta) al Teatro Novissimo di Venezia; nel 1648 prese parte a *La Torilda* (P. Bissari-?) al Teatro Grimani in Venezia; nel 1649, ancora al Grimani, cantò ne *L'Argiope* (G.B. Fusconi-A. Leardini), opera dedicata proprio alla Renzi e già composta nel 1645; nel 1653 la cantante fu probabilmente a Genova ancora per *La Torilda* e *Cesare Amante* (D. Varottari-M.A. Cesti); nel 1645 e nel 1655 cantò ad Innsbruck in *Cleopatra* (M.A. Cesti) e *Argia* (A. Apolloni-M.A. Cesti); nel 1657, a Venezia nel Teatro S. Apollinare, prese parte a *Le fortune di Rodope e di Damira* (A. Aureli- P.A. Ziani).

A R I E
A V N A V O C E

Per Cantarsi nel Clavicembalo ò Tiorba

Del Sig. FILIBERTO. LAVRENZI

R A C O L T E

Da Gio. Battista Verdizotti, Nel Dramma della finza fauia

Del Sig. Giulio Strozzi Rapresentato in questo

Carnuale nel Teatro Del' Illusts.^{mo}

Sig. Gio. Grimani.

D E D I C A T E

ALL' ILL.^{MO} SIG.^R FRANCESCO MICHIEL

Con Licenza de Superiori & Privillegio.



IN VENETIA MDCXXXIII

Appresso Bartolomeo Magni.