

ALESSANDRO MAGINI

LE MONODIE DI BENEDETTO FERRARI
E *L'INCORONAZIONE DI POPPEA*:
UN RILEVAMENTO STILISTICO COMPARATIVO



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXXVII

Estratto dalla:

RIVISTA ITALIANA
DI
MUSICOLOGIA

Vol. XXII, 1986 - n. 2

LE MONODIE DI BENEDETTO FERRARI
E L'INCORONAZIONE DI POPPEA:
UN RILEVAMENTO STILISTICO COMPARATIVO *

MUSICOLOGIA

« O Felice stagion in mortal velo!
Angelo udir senza di vita uscire
Goder quaggiù quel che si gode in cielo ».¹

È l'ultima terzina di un sonetto scritto in Venezia nel 1637 per l'apertura del pubblico Teatro San Cassiano.

L'angelo che fece pregustare la beatitudine celeste ai fortunati spettatori convenuti in quell'occasione era Benedetto Ferrari, già noto come « Poeta, musico e sonator di tiorba Eccellentissimo ». Proprio colui che aveva dato vita alla famosa opera *Andromeda* firmandone il libretto e partecipando alla rappresentazione come esecutore con la sua miracolosa tiorba.

La figura di questo eclettico artista, mai posta in oblio poiché indissolubilmente legata a questo fondamentale evento della storia operistica, è stata nuovamente illuminata dalle recenti indagini che hanno analizzato il teatro d'opera seicentesco sotto il profilo del suo progressivo configurarsi come struttura di tipo economico-impresariale; una struttura dunque, volta alla diffusione di un genere di spettacolo che, nel corso del XVII secolo ed oltre, assunse, in positivo e in negativo le caratteristiche di un prodotto di sempre più largo consumo.²

* Il presente articolo è ricavato dalla tesi di laurea dello scrivente, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (relatori Lorenzo Bianconi e Thomas Walker) nell'anno accademico 1983-1984.

¹ Sonetto in lode di Benedetto Ferrari contenuto nel libretto dell'*Andromeda*, Venezia, Bariletti 1637.

² Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, E.D.T. 1982 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 4), pp. 163-259; L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla « Finta Pazza » alla « Veremonda »: storie di Febiarmonici*, « Rivista italiana di musi-

Tali studi hanno permesso di individuare in Benedetto Ferrari uno dei primi e più attivi imprenditori e organizzatori di compagnie teatrali itineranti, principali responsabili della diffusione del modello operistico veneziano in numerose città italiane.

È tuttavia auspicabile che, nel rinnovato interesse per la librettistica del Seicento, la ricerca prosegua concedendo a Ferrari spazio ancor maggiore. Esistono infatti, nell'abbondante produzione letteraria fortunatamente rimasta, gli elementi sufficienti per giungere ad una esatta collocazione dell'artista tra i librettisti del tempo e ad una documentata valutazione del suo operato in questo ambito.

Altrettanto auspicabile è l'indagine tendente a valutare l'attività del compositore e l'effettivo contributo da lui dato, in questa veste, alla vita operistica veneziana intorno al terzo e quarto decennio del XVII secolo. Tale ricerca tuttavia si presenta particolarmente ardua perché sono scomparse, ed è vuoto incolmabile, le musiche per la scena sia di Ferrari che di Manelli, di quegli autori cioè che ebbero, insieme a Saccati e Cavalli, un ruolo determinante fra quanti avevano tentato l'esperimento del teatro d'opera destinato ad un pubblico pagante.

Fortunatamente qualcosa, preziosa ai fini della documentazione, si è pur salvato. Dell'artista emiliano sono rimasti tre libri di *Musiche varie*, ossia tre raccolte a stampa contenenti composizioni a voce sola destinate all'esecuzione cameristica. Esse possono darci, se non tutte le informazioni necessarie per ben delineare il *modus operandi* del compositore anche nell'attività teatrale, almeno un'idea della sua personalità artistica e della sua scrittura musicale.

È così possibile aggiungere un ulteriore elemento di confronto ed indagine per lo studio delle partiture operistiche di quel periodo, tuttora esistenti, ma spesso rivelanti notevoli difficoltà di lettura. Fra queste è *l'Incoronazione di Poppea*, opera tanto complessa e composita, da presentare per le singole parti anche problemi di attribuzione. Le monodie di Ferrari assumono così un valore particolare, anche perché — con le partiture di Cavalli e le arie di Filiberto Laurenzi per

cologia», X, 1975, pp. 379-454; G. MORELLI-T. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki 1976, pp. 97-120; G. MORELLI, *L'Egisto*, libretto di sala, a cura dell'Ufficio stampa Gran Teatro La Fenice, Venezia 1982.

*La finta savia*³ – rimangono fondamentale pietra di paragone stilistico per una più ampia valutazione critica della *Poppea*.

Benedetto Ferrari approda a Venezia nel 1637. Alle sue spalle ha già una carriera di cantante, tiorbista, compositore e poeta che lo ha reso attivo in diverse città italiane: Roma, Parma e soprattutto Modena. Proprio al duca Francesco I, Signore di questa città, il compositore dedica il suo primo libro di *Musiche varie a voce sola*.⁴

Nell'anno del suo insediamento nella città lagunare Ferrari si preoccupa di dare alle stampe il secondo libro contenente ancora composizioni per voce sola.⁵ Egli si fa conoscere in Venezia non solo per l'attività di monodista, ma anche per quella di librettista⁶ e per l'altra, del tutto nuova, dell'artista impresario di sé stesso.

La pubblicazione del secondo libro di *Musiche varie a voce sola*, dedicato all'ambasciatore inglese presso la Serenissima Basil Feilding,⁷

³ *ARIE / A UNA VOCE / Per cantarsi nel Clavicembalo ò Tiorba / Del Sig. FILIBERTO LAURENZI / Raccolte / Da Gio. Battista Verdizotti, Nel Drama della finta savia / Del Sig. Giulio Strozzi Rapresentato in questo / Carnevalle nel Teatro Del'Illustr.mo / Sig. Gio. Grimani [...] In Venezia MDCXXXIII / Appresso Bartolomeo Magni (unicum presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław, Polonia).*

⁴ *MUSICHE / VARIE / A VOCE SOLA / Del sig.r Benedetto Ferrari / Da Reggio / Dedicate / Al Serenissimo Signor / Duca di Modena Reggio & C. / [...] In Venetia MDCXXXIII / Appresso Bartholomeo Magni (unicum presso la Bodleian Library di Oxford, Gran Bretagna).*

⁵ *MUSICHE / VARIE / A VOCE SOLA / Del Signor Benedetto Ferrari / Libro secondo / Dedicato / All'Ill. et Ecc.mo Sig. Viceconte / Basilio Feilding / Ambasciatore del Re Della Gran Bretagna / Alla Sereniss. Rep. Di Venetia / In Venetia MDCXXXVII / Appresso Bartolomeo Magni (unicum presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław, Polonia).*

⁶ Ferrari riesce ad imporsi all'attenzione del mondo teatrale veneziano debuttando nel ruolo privilegiato di librettista, dell'artista cioè considerato il principale responsabile dell'opera, l'artefice primo di una trama drammatica in grado di soddisfare le aspettative del pubblico. Che Ferrari, in questa fase della sua carriera, vesta i panni del poeta con precise finalità pratiche, ce lo conferma lui stesso quando – ormai affermato autore – scrive nella prefazione all'edizione bolognese (1641) del suo *Pastor regio*: « Io più per gusto di servire chi comandar mi poteva che per capriccio di poetare, fabricai per 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'havrà dunque a computar la debolezza dei miei parti involontari quali, s'altro di buon non hanno, non hanno almeno, come alcuni, il crine posticcio, d'argomento tolto alle carte Greche o Latine né il viso bellettato di concetti stiracchiati o delle frasi pedagoghe. Non mi curo d'esser Poeta, ma professo d'esser buon Musico, e di conoscere quale Poesia meglio alla musica s'adatti. S'io prendo una Tiorba in mano, sento d'havere una qualità, che mi può rendere singolare, e tanto mi basta ».

⁷ Sempre a Basil Feilding venne dedicata la pubblicazione di una collezione di musiche (oggi per la maggior parte perdute) di Francesco Manelli, fatta stampare « ad istanza d'alcuni cavalieri » dalla moglie del musicista, Maddalena, nel 1636.

è contemporanea alla prima rappresentazione de l'*Andromeda*. Ciò induce a supporre che Ferrari stia ingegnosamente preparando la sua definitiva affermazione anche come musicista. Quasi una doppia entrata strategica nel mondo musicale veneziano: pubblica e funzionale come autore di libretti ed imprenditore, privata e ben ponderata come compositore.

Dopo il successo de l'*Andromeda*, Ferrari consolida la fama ottenuta proponendo nel 1638 il testo per *La maga fulminata*. Ormai protagonista della scena veneta, egli torna ad assicurarsi la protezione dell'ambasciatore Feilding dedicandogli il libretto della nuova opera⁸ e l'anno successivo debutta finalmente come librettista e compositore di musica con *Armida*; in questa doppia veste continuerà poi la sua produzione teatrale.⁹ Nel 1641 Ferrari fa pubblicare il terzo libro di *Musiche e poesie a voce sola*,¹⁰ offrendo un ulteriore saggio delle sue capacità poetiche e musicali di nuovo in ambito extra teatrale.

Il soggiorno veneziano dal 1637 al 1644 – forse il suo periodo artistico più prolifico – è interrotto da un viaggio a Bologna che segna l'inizio di una lunga serie di spostamenti in Italia e fuori, durante i quali Ferrari ricopre (insieme all'attività di librettista e musicista) il significativo ruolo di organizzatore di spettacoli teatrali:¹¹ un ruolo non certo secondario e non limitato alle semplici funzioni 'manageriali' se si pensa che la circolazione, o la ripetizione di opere pensate

⁸ *LA MAGA FULMINATA*, Venezia, Bariletti 1638, pp. 2-3: « I Fulminati sono ribelli del Cielo, ma la mia Maga fulminata è divotissima del nome di V. Eccellenza Illustrissima. Se ne viene in cenere à posare nell'Urna della sua gratia. Benché impolverita, sorgerà nova fenice, vivificata dal calore, della protezione, di V. Eccellenza. È da lei goduta, & applaudita nel Theatro; non sia per dispiacerle nel Gabinetto; Bella Dama alletta in pubblico, diletta in privato. Già presentai all'Eccellenza Vostra canori tributi della mia riverente servitù; hora glieli porgo poetici; [...] ».

⁹ Quello di Ferrari è un raro caso di operista che riesce a distinguersi facendo tutto da solo, poesia e musica. Bisognerà aspettare il 1696 per imbattersi in un caso veneziano analogo: quello dell'abate Romolo Pignatta con il suo *Asmiro re di Corinto*, dato al Teatro SS. Giovanni e Paolo.

¹⁰ *MUSICHE / E POESIE VARIE / A VOCE SOLA / Del Signor Benedetto Ferrari / Dalla Tiorba / Libro Terzo / dedicato / Al nome sempre augusto di / FERDINANDO III / IMPERATORE / In Venetia MDCXXXI / Appresso Bartolomeo Magni* (unicum presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna).

¹¹ L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla « Finta Pazza » alla « Veremonda »* cit., p. 430: « il compositore [...] pare sempre affiorare là dove la pratica operistica appena inizia o almeno non si consolida ancora in un'attività regolare e convenzionale, quasi che egli sia destinato a mediare sempre nel teatro d'opera le pretensioni principesche, la destinazione accademica e la costituzione mercenaria allo stato fluido, magmatico, a Venezia, Bologna, Milano, Modena, Piacenza e oltralpe ».

per una precisa 'scena' comporta spesso problemi di adattamento alle diverse realtà di nuovi luoghi teatrali.

Da qui l'esigenza di un organizzatore-revisore delle opere stesse il quale, grazie alla propria esperienza artistica, sia in grado di tagliare o aggiungere scene, cambiare o modificare sinfonie, arie e via dicendo. I risultati sono noti: ad opere concepite e rappresentate 'in prima' a Venezia, nel loro girovagare per la penisola, vengono cambiate sinfonie, prologo, numero delle scene, mentre l'originale tessitura vocale viene adattata alle necessità di nuovi cantanti. Gli esempi sono numerosi; dal significativo caso de *l'Incoronazione di Poppea*, a *Veremonda l'amazzone d'Aragona*, e via dicendo.

La permanenza di Ferrari a Venezia pare concludersi definitivamente nel 1644. Della sua vasta produzione musicale relativa a questo periodo, così come di quella che segue,¹² quasi tutto sembra andato perduto, ad eccezione dell'oratorio manoscritto *Il Sansone* (frutto dell'ultima attività compositiva di un Ferrari ormai tagliato fuori dai circuiti teatrali) e delle tre raccolte di *Musiche varie*. Quest'ultime, pur rappresentando solo un parziale aspetto della personalità artistica del compositore, sono di per sé significative poiché coincidono con momenti decisivi della sua carriera.

Gli anni di pubblicazione e le dediche sono indicativi:

(1) 1633. Al duca di Modena. Ferrari 'cortigiano'. Il segno di devozione a Francesco I, e un atto rivolto a mantenere i buoni rapporti, già iniziati ai tempi di Alfonso III,¹³ con la corte di Modena, città che è costante punto di riferimento nella vita dell'artista.¹⁴ In questa occasione le scelte poetiche di Ferrari corrispondono pienamente al gusto e alla temperie culturale della Corte. Infatti, oltre

¹² Per una dettagliata descrizione dell'attività artistica di Ferrari in e fuori Venezia cfr. J. WHENHAM, 'voce' *Ferrari Benedetto*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan 1980.

¹³ Francesco I succede ad Alfonso III al quale Ferrari aveva mandato, fin dal 1623, sue composizioni.

¹⁴ Dalla prefazione alle *Musiche varie* del 1633: «Dedico a V.A. questi componimenti musicali, per intessere quel filo di fedelissima servitù verso la Serenissima sua Casa, quale ne miei maggiori hà reciso chi tutto recide. Degnisi la A.V. accettare questo saggio della mia devotione; e si compiaccia di raccorgli in quella guisa, che furono con singulare benignità, gli anni passati, accolti à penna, & uditi dal Serenissimo Sig. Duca Alfonso suo Padre, all'hora Mecenate de virtuosi, hora specchio de Religiosi [...]».

alle proprie poesie, egli pone in musica anche sonetti e madrigali di Guarini, Marino e Pier Francesco Paoli.¹⁵

(2) 1637. Al visconte Basil Feilding, ambasciatore in Venezia del re della Gran Bretagna. Ferrari librettista d'opera. Il 9 aprile, dopo la prima dell'*Andromeda*, il compositore offre ad un influente mecenate¹⁶ la sua seconda raccolta di musiche cameristiche, imitando quanto l'anno prima avevano fatto i coniugi Manelli.¹⁷⁻¹⁸ Una mossa, insomma, che sembra volta a dare risonanza alla sua doppia attività di poeta e musicista in Venezia. In questo secondo libro Ferrari dà ancora più risalto ai propri versi. Spiccano comunque, tra i prestiti da altri poeti, il testo del lucchese Ottavio Orsucci per una *Cantata spirituale* e, di particolare significato, i versi di Giovan Francesco Busenello per *Cielo sia con tua pace*, versi che segnano l'inizio di una collaborazione già annunciata nel sonetto composto in lode del librettista dell'*Andromeda*¹⁹ dal futuro autore della *Poppea*.

¹⁵ In una raccolta di pubblicazioni stampate negli anni tra il 1616 e il 1629 e conservata nella Biblioteca Vaticana (Cappella Giulia XV, 59 B), compare, senza frontespizio, il *Libro primo di serenate di Bartolomeo Grassi* con testi « del Sig. Cav.re Pier Franc.co Paoli », libro quindi probabilmente composto anch'esso intorno agli anni venti.

¹⁶ Basil Feilding (ca. 1608-1674) fu nominato ambasciatore della Gran Bretagna presso la Serenissima nel 1634. Passò i cinque anni successivi nella città lagunare ed in parte a Torino. Dalla sua corrispondenza risulta che si interessò, per conto della corona inglese, di collezioni d'arte, un'attività che svolse forse con maggior successo di quella diplomatica.

¹⁷ *MUSICHE VARIE A UNA DUE E TRE VOCI* Cioè Cantate, Arie, Canzonette & Ciaccone con l'aggiunta della Luciatia Raccolte dalla Signora Maddalena Manelli Cantatrice Celeberrima. Poste in musica da Francesco Manelli. Opera Quarta. Libro quarto [...] Venetia 1636. Circa questa stampa (di cui l'unico esemplare fu distrutto durante la Seconda Guerra) cfr. P. PETROBELLI, *Francesco Manelli: documenti e osservazioni*, « Chigiana », XXIV, 1967, p. 46 nota 14.

¹⁸ Cristoforo Ivanovich, in *Minerva al tavolino* [...] con *Memorie teatrali di Venetia*, Venezia, Pezzana 1681, descrive – nell'undicesimo capitolo del suo « trascorso storico » – le procedure seguite per l'assegnazione dei palchi di teatro agli ambasciatori. Un problema di etichetta che però testimonia il ruolo di rilievo che i « residenti esteri » giocavano nella vita veneziana dell'epoca, quindi anche (più o meno direttamente) nell'attività teatrale della città. Si può così comprendere perché prima Manelli e poi Ferrari si rivolgono, all'inizio della loro carriera veneziana, proprio ad un ambasciatore. Il fatto che nel 1638 Ferrari dedichi a Feilding anche il libretto de *La maga fulminata* potrebbe indurre a pensare che l'ambasciatore inglese avesse in qualche misura contribuito alla realizzazione del secondo spettacolo della compagnia Ferrari-Manelli.

¹⁹ Sonetto encomiastico di G. F. Busenello contenuto nell'edizione del libretto de *l'Andromeda* del 1637: « [...] / Nel lume di tue lodi Io pur vorrei / Le mie Muse abbellir; ch'il tuo tesoro / Può circondar di perle i versi miei ».

Non ha The - ti e Giu-non pom - pa piú bel - la

56 4 6 65 43

Di quel bel sen ij che mi con-su - - -

34

tr. - - ma e strug - - - ge Di quel bel sen ij

5 87 65 6 4 3

che mi con-su - - - ma e strug - ge 5 A pa-ra-gon de la ne-ve no-

4 5 43 87 6 4

tr. - vel - la De la ne-ve no-vel - - la A pa-ra-gon de la ne-ve no-

tr. - vel - - - (h) - la Per - - - de per - - - de l'a-

(h) - vo-rie l'a-la-ba - strofug - - ge per - - - de

tr. tr.

A pa-ra-gon de la ne-ve no-vel - la ij

A pa-ra-gon de la ne-ve no-vel - la Per - - - de

ij l'a - vo-rie e l'a-la-ba-stro fug - - ge Per - -

- - de l'a-vo-rie e l'a-la -ba-stro fug - - ge ...

Già nel primo libro Ferrari, pur non dimenticando la lezione dei grandi monodisti di scuola fiorentina e romana, tende a staccarsi sempre più decisamente dalla 'affettuosità' di una monodia tipica della produzione di Caccini, D'India o Mazzocchi. Ciò è reso avvertibile anche dal modo con cui Ferrari, nei tre libri di *Musiche varie*, usa trattare il rapporto tra basso continuo e linea canora.

Nelle composizioni in metro ordinario, come in quelle in tre, il musicista fa propria la tendenza a sviluppare la struttura verticale armonica secondo procedimenti di natura contrappuntistica, chiamando direttamente in causa il basso per creare l'imitazione con la voce. Ne è chiaro esempio, tra i tanti, la prima parte di *Non ha Theti e Giunon* (1633), dove l'interesse per l'imitazione sembra mettere in sottordine la funzione espressiva del testo poetico. Il canto viene così a connatarsi in un senso più propriamente 'strumentale', piuttosto che 'affettuoso'.²²

²² Cfr. W. OSTHOFF, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing, Schneider 1960.

Più o meno modificati e con diversa estensione, simili andamenti in contrappunto imitativo si trovano sparsi un po' dovunque nei tre libri di *Musiche varie*:

Amor com'esser può – Poesia del Cavalier Marino (1633)

ro - sa o ro - - - sa o ro - - - - - sa in

spi - na o ro - - - sa o ro - - - - - sa in spi - na

5 6 5 3 4 3

Detailed description: This musical score is for the piece 'Amor com'esser può'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a lute accompaniment in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'ro - sa o ro - - - sa o ro - - - - - sa in' and 'spi - na o ro - - - sa o ro - - - - - sa in spi - na'. The lute accompaniment features intricate sixteenth-note patterns. At the end of the second system, there are lute tablature figures: '5 6 5 3 4 3'.

Questa bella mortal – Poesia dell'autore (1633)

e ben-ché pun - ta ij con-tra-star ij

con-tra-star non vol - se con-tra - star con-tra-star non vol - se che con le

stel - - le non si può

Detailed description: This musical score is for the piece 'Questa bella mortal'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a lute accompaniment in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'e ben-ché pun - ta ij con-tra-star ij', 'con-tra-star non vol - se con-tra - star con-tra-star non vol - se che con le', and 'stel - - le non si può'. The lute accompaniment features intricate sixteenth-note patterns.

L'impiego del salto di ottava e di progressioni discendenti produce anche nella singola linea melodica (in occasione di 'passeggi') o nel solo basso, l'idea dell'imitazione:

Dialogo a due: Fileno e Lidia – Poesia dell'autore (1637)

Nelle *Musiche varie* del 1637 e del 1641 si trovano tipici schemi di basso ostinato, adottati da Ferrari per la realizzazione di alcune arie: (1) Basso ostinato su tetracordo discendente.

Si tratta del caratteristico continuo impiegato anche in tante 'arie-lamento'²³ di Cavalli. Ferrari usa un tetracordo maggiore (Sib-La-Sol-Fa) per la sua *Cantata spirituale* (1637). Già un'altra cantata era stata realizzata su tetracordo discendente ostinato minore, *Usurpator tiranno* « cantada à voce sola sopra il passacaglio » di Giovanni Felice Sances, del 1633.²⁴

²³ Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento* cit., pp. 204-218.

²⁴ CANTADE / DI GIO: FELICE SANCES / A Voce sola, commoda da cantarsi sopra Tiorbe, Clavi / cembalo Arpa; ò altro simile istrumento. / Libro Secondo Parte Prima [...] / Dedicate al Ill.mo Sig.r Marchese / Pio Enea Obizzi / In Venetia MDCXXXIII / Appresso Bartholomeo Magni (copia presso Civico Museo Musicale Bibliografico di Bologna). Sui possibili rapporti tra Sances, Ferrari e Manelli in relazione all'*Ermiona* e all'*Andromeda*, cfr. P. PETROBELLI, *Francesco Manelli* cit. A Vienna Ferrari dovette essere probabilmente ancora in contatto con Sances, il quale, fin dal primo ottobre 1649, si trovava nella città austriaca in veste di assistente del Maestro della Cappella Imperiale, Antonio Bertali.

(2) Basso ostinato sopra la ciaccona.

Esso compare identico in due composizioni di Ferrari: *Voglio di vita uscir* (1637) e *Amanti io vi sò dire* (1641).

Vo-glio di vi- - ta di vi- ta

A-man-ti ij io vi sò di - re ij

Un simile tipo di ostinato si trova ancora in Sances nella « cantata à voce sola sopra la ciaccona » *Accenti queruli*:

Ac-cen-ti que-ru-li

La fitta rete di legami che Ferrari ha intessuto col mondo teatrale veneziano è, ad eccezione dei rapporti con la compagnia Manelli, solo in piccola parte ricostruibile.

Una breve serie di testimonianze ci informa comunque su alcuni decisivi contatti intercorsi tra lui e i protagonisti delle scene veneziane relativamente al periodo 1637-1644. Tra i più significativi quelli con Giovan Francesco Busenello, con Claudio Monteverdi²⁵ ed infine con

²⁵ Per la rappresentazione veneziana nel 1640 dell'*Arianna*, Ferrari (nel libretto stampato per l'occasione) dedica un sonetto in lode dell'ormai vecchio maestro cremone. In quello stesso anno Ferrari, riprendendo la collaborazione coi Manelli, organizza la 'prima' bolognese del *Ritorno d'Ulisse in patria*. Su tale avvenimento cfr. W. OSTHOFF, *Zur bologneser Aufführung von Monteverdis « Ritorno di Ulisse » im Jahre 1640*, « Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften », XCV, 1958, pp. 155-160.

Giulio Strozzi, Filiberto Laurenzi e Anna Renzi. Ferrari infatti riveste delle sue note quattro scene de *La finta savia* (1643, SS. Giovanni e Paolo), un'opera scritta a più mani che vede collaborare musicisti di varia provenienza e formazione: F. Laurenzi, G. B. (?) Crivelli, T. Merula, A. Leardini, V. Tozzi.²⁶

Benché assai limitato, l'intervento di Ferrari è apprezzato da Strozzi che, in una nota stampata in fine del libretto, così ringrazia: « Il Signor Crivelli hà maestrevolmente favorite alcune delle mie scene, ed alcun'altre sono state honorate dal Sig. Merula, ed altre finalmente nobilitate dal Signor Benedetto Ferrari ».

Quest'ultimo interviene nella « Catastrofe, Overo Terza, et ultima azione ». Sua è la scena dove compaiono Proca (Re dei Latini Albani), Rodante (Filosofo di Corte) e Numitore (Figlio di Proca). Dei tre conosciamo solo l'interprete di Numitore, il soprano Stefano Costa.²⁷

Di particolare interesse sono i primi dieci versi di Proca che incita amici e vassalli a fermare la fuga di Aretusa:

All'armi, ai porti, ai passi:
 Lente, pigre Masnade:
 Ai ripari, alle strade, E che più stassi?
 All'armi, ai porti, ai passi.
 Haste, lance, cavalli,
 Servi, amici, vassalli
 Troncategli il cammino;
 Proibitegli il varco:
 Vietategli l'imbarco: E che più stassi?
 All'armi, ai porti, ai passi.

È questa l'unica incitazione all'armi (un luogo comune ormai frequente nelle coeve opere di Cavalli) presente nel libretto. Per la realizzazione musicale Ferrari potrebbe essersi ispirato alla tecnica del 'concitato' di derivazione monteverdiana, tecnica già ampiamente sperimentata da Cavalli in opere come *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), *La Didone* (1641) o *La virtù de' strali d'Amore* (1642).

²⁶ Cfr. W. OSTHOFF, *Filiberto Laurenzis Musik zu « La finta savia » im Zusammenhang der frühvenezianischen Oper*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 173-197.

²⁷ I nomi degli interpreti si ricavano dalla stampa delle *Arie a una voce* di Laurenzi (1643) cit.

Il seguito del dialogo tra Rodante e Proca è in versi sciolti che non suggeriscono particolari spunti per immaginare la costruzione di arie ben definite.

Anche la seconda scena della terza 'azione' è di Ferrari. Essa si riduce in un breve, ma serrato dialogo tra Rodante, Proca e il re di Cuma dove probabilmente erano presenti più recitativi che arie, data la mancanza di una precisa versificazione misurata.

L'intervento di Ferrari riprende alla scena ottava. Corbacchio (« buffoncello astuto, e spia del Re Marsio ») vivacizza il dialogo con Giamba (« La Gran Guardagiardini del Re Proca ») grazie ai suoi salaci interventi, così da rendere comica questa scena, costruita secondo una formula ormai collaudata nel repertorio operistico dell'epoca. È questa una convenzione teatrale che deve aver ricordato agli spettatori de *La finta savia*, certi motti arguti e impertinenti proferiti sulla stessa scena e nel medesimo periodo (forse addirittura a pochi giorni di distanza) dal Valletto della *Poppea*.

Il contributo di Ferrari all'opera di Strozzi si esaurisce nella penultima scena, la nona. Protagonisti i due ambasciatori del re di Cuma. In appena trentadue versi, tra endecasillabi e settenari vagamente organizzati in rima alternata o baciata, si svolge il dialogo tra i due. Anche in questo caso la struttura metrica non aiuta ad immaginare la veste musicale riservata alla scena.

Nel 1643 la stagione operistica del Teatro SS. Giovanni e Paolo vede la rappresentazione de *La finta savia* e *l'Incoronazione di Poppea*. La stella che da quel palcoscenico conquista il pubblico veneziano è Anna Renzi.

La cantatrice romana, che nel 1641 aveva inaugurato il Teatro Novissimo cantando ne *La finta pazza* (Strozzi/Sacрати) e nel 1642 aveva di nuovo calcato quella scena nel *Bellerofonte* (Nolfi/Sacрати), passa nel 1643 al SS. Giovanni e Paolo per interpretare il ruolo di Ottavia nella *Poppea* e di Aretusa ne *La finta savia*.

Ferrari, impegnato nello stesso teatro, ha dunque modo di ben conoscere e apprezzare la Renzi (ammesso che ciò non sia avvenuto due anni prima) soprattutto per l'interpretazione dell'eroina buseneliana. Infatti nella stampa delle celebri *Glorie della signora Anna Renzi* (1644), l'artista romana è elogiata, nell'unico sonetto di Ferrari

contenuto in questa raccolta, soltanto per il suo impegno nell'opera di Busenello.²⁸

Ma un altro più diretto rilievo permette di collegare Ferrari alla *Incoronazione di Poppea*. Com'è ormai noto, il duetto finale tra Poppea e Nerone, presente nelle due partiture del dramma, ha lo stesso testo scritto da Ferrari per il duetto conclusivo di Clitio e Laurina, nell'edizione ampliata e corretta in vista della rappresentazione bolognese (1641) del *Pastor regio*.²⁹ La situazione è insolita, dato che nei libretti a stampa di Busenello compare come finale un « Choro d'Amori ».

È vero che nello Scenario della *Poppea*, stampato nel 1643 in occasione della 'prima' veneziana, il finale descritto rispecchia il modulo busenelliano, ma non si può escludere l'ipotesi che anche il citato duetto sia già stato aggiunto in questa occasione. Tale supposizione è confortata da quanto testimonia la partitura napoletana dell'opera, nella quale al coro d'amori segue proprio il duetto di Poppea e Nerone.³⁰

È importante rimarcare che Ferrari, proprio negli anni intorno alla prima rappresentazione della *Poppea*, è assai attivo in Venezia e dal 1643 proprio al Teatro Grimani, per cui la possibilità della sua partecipazione all'allestimento in quel teatro dell'*Incoronazione* non è infondata. In quell'occasione o per una più tarda rappresentazione, egli potrebbe aver inserito il duetto collaudato nel 1641 a Bologna nel *Pastor regio*.

Nelle partiture della *Poppea* il duetto appare diviso in due parti

²⁸ « Per la Signora / ANNA RENZI ROMANA / INSIGNE CANTATRICE / Rappresentante Ottavia ripudiata, e com / messa all'onde entr'uno schifo ».

²⁹ Il testo del medesimo duetto si trova anche in *Il / Trionfo Della Fatica / Carro musicale / Del Poeta Inesperto / [...]* in Roma MDCXXXVII (Biblioteca Apostolica Vaticana. Miscellanea, G. 8 Int. 1), musicato nel 1647 da Filiberto Laurenzi.

³⁰ Le due copie della partitura, quasi sicuramente redatte dopo il 1643, propongono differenti conclusioni. La copia di Napoli rispetta il libretto stampato nel 1651. Riporta infatti il Coro d'Amori *Hor cantiam giocondi*, al quale fa però seguire *Pur ti miro*. Sono abbinati insomma due finali quasi contrastanti fra loro: l'apoteosi celeste conclusiva di marca tipicamente 'cortigiana' e il duetto – terreno e sensuale – che rispecchia invece un tipo di finale più vicino a molte simili soluzioni dell'opera pubblica veneziana. La copia contariniana dà invece una versione più coerente: dopo l'ultimo intervento di Venere *Io mi compiaccio o figlio*, viene eliminato il Coro d'Amori (anche le altre parti corali, dopo l'entrata dei Consoli e Tribuni, sono tagliate) ed inserito al suo posto il duetto di Poppea e Nerone.

distinte. Sul languido tetracordo discendente ostinato (Sol-Fa \sharp -Mi-Re),³¹ si svolgono i primi quattro versi identici a quelli di Ferrari:

Pur ti miro, pur ti godo,
Pur ti stringo, pur t'annodo;
Più non peno, più non moro,
O mia vita, o mio tesoro.

Nella seconda parte, l'ostinato è invece sostituito da un basso strutturato secondo una serie di cadenze V-I. Gli ultimi quattro versi sono cantati in serrato contrappunto:

Io son tua, tuo son io,
Speme mia, dillo, dì,
Tu sei pur l'idol mio,
Sì mio ben, sì mio cor, mia vita sì.³²

Un'attribuzione a Ferrari della musica per il dialogo amoroso tra Poppea e Nerone potrebbe essere confortata da alcuni tratti stilistici propri del compositore, rintracciabili nei suoi libri di *Musiche varie*.

Il tetracordo discendente ostinato è un procedimento non estraneo alla scrittura di Ferrari (vedi la *Cantata spirituale* del 1637). Ma qualcosa di più specifico può essere individuato nella struttura contrappuntata della seconda parte del duetto (cfr. esempio musicale seguente).

Un andamento molto simile si trova in *Peregrino pensier* di Ferrari (*Musiche varie* del 1633). Una composizione a voce sola, questa, che presenta però una linea melodica facilmente scomponibile in due parti (un duetto per bassi) procedenti in imitazione alla terza inferiore, così come avviene nel duetto della *Poppea*. I due passi, proposti per un confronto, si assomigliano anche da un punto di vista

³¹ Lo stesso tetracordo discendente ostinato appare in un'altra parte della *Poppea*, sempre per un duetto: quello tra Nerone e Lucano alla scena sesta del secondo atto.

³² Questi quattro versi sono, nella stampa del *Pastor regio* (1641), leggermente diversi:

Io son tua, tuo son io,
Questo cor (tù lo dì)
Non è tuo, egli è mio,
Sì mio ben, sì mio cor, mia vita sì.

(Poppea)

Io son tua spe-me mia dil-lo, di spe-me mia dil-lo, di

(Nerone)

Tuo son io dil-lo, di, tu sei pur l'i-dol mio tu sei

l'i-dol mio tu sei pur, sí mio ben, mia vi-ta sí sí sí sí sí mio

pur, dil-lo, di l'i-dol mio sí mio cor mia vi-ta sí sí mio ben

cor, mia vi-ta sí sí sí sí sí sí sí mio ben, sí mio cor, mia vi-ta sí

mia vi-ta sí sí sí sí sí sí sí sí mio ben, sí mio cor, mia vi-ta sí

metrico. In ambedue infatti il verso è spezzato in una specie di contrappunto verbale, basato su gruppi sillabici assai simili:

(Poppea)

Io son tua spe-me mia dillo, di
tuo son io dillo, di

(Peregrino pensier)

Tutt'è sol tutt'è sol
tua mercè tua mercè

Infine, anche il continuo previsto da Ferrari per questa parte di *Peregrino pensier*, è cadenzato dall'alternarsi di V e I grado:

The musical score consists of five systems of two staves each. The top staff contains the vocal line with lyrics, and the bottom staff contains the lute/continuo line with chordal accompaniment. The lyrics are: "Tut-t'è sol tua mer-cè tut-t'è sol tua mer-cè tutt'è sol tua mer cè Ca-ro pen-sie-ro ca-ro ca-ro pen-sie-ro Tut-t'è sol tua mer-cè tut-t'è sol tua mer-cè tut-t'è sol tua mer-cè ca-ro pen-sie-ro ca-ro ca-ro pen-sie-ro ca-ro ca-ro pen-sie-ro ca-ro, ca-ro pen-sie-ro". The continuo line includes various chordal figures and intervals, with some marked with 'V' and 'I' indicating the degree of the chord. There are also some trills (tr.) and a 7/6 time signature change in the final system.

Interessante è anche il confronto con un altro duetto amoroso, posteriore però alla *Poppea*, scritto da Giovanni Faustini per la *Doriclea* (Teatro San Cassiano, 1645) di Cavalli.³³

³³ Anche l'*Egisto* (rappresentato al San Cassiano nella stessa stagione della *Poppea*) prevede per l'ultima scena, la dodicesima, un duetto amoroso tra Egisto e Clori. Esso, almeno per il contenuto del testo poetico di Faustini e per la posizione in fine d'opera, ricorda il duetto dell'*Incoronazione*:

T'abbraccio, ti godo,
Ti stringo, ti annodo.
Amore mai più
Mi sciolga da tè,
Ti sciolga da mè.

La versificazione (qui senari, in Busenello ottonari) e l'effetto della realizzazione musicale escludono altre analogie tra i duetti in questione.

Si trova nell'ultimo atto dell'opera (III, 16) e notevoli sono le analogie col dialogo finale fra Nerone e Poppea. Il testo è disposto anche qui in ottonari e la realizzazione musicale procede secondo un movimento imitativo simile a quello dell'*Incoronazione*:

(Eurinda)
(no) no più no-stri di-let-ti A-ma-reg-gi ge-lo-si- -
(Farnace)
(gelo)si - a

- a Dol-ce fo-co dol-ce fo-co mio tu se- - i dol-ce
fiam-ma tu sei mi-a Bel-la fiam-ma

fo-co dol-ce fo-co mio tu se-i
bel-la fiam-ma tu sei mi-a Tu m'av-vi-vi

Figured bass notation: $V \rightarrow I$, $\sharp V^6 \rightarrow I/V \rightarrow I/V \rightarrow I$, $V \rightarrow I/V$, $\rightarrow I/V \rightarrow I/V \rightarrow I$, $V \rightarrow (I^6)/V^6 \rightarrow I$

Rispetto al duetto Eurinda/Farnace, quello di Poppea/Nerone si svolge secondo un andamento ritmico più uniforme, poiché in quest'ultimo i possessivi « tua », « mia », ecc., restano uniti in una sola minima anziché essere spezzati, come nel secondo caso, in due (tu-a, mi-a). L'effetto melodico che ne consegue è però assai simile in entrambi gli esempi.

La versione veneziana della *Poppea* presenta un'altra significativa

coincidenza con la *Doriclea*. La sinfonia iniziale infatti è realizzata su un basso uguale a quello della sinfonia d'apertura nell'opera di Cavalli. Che quest'ultimo autore abbia in qualche modo avuto a che fare con l'*Incoronazione* è provato anche dalla presenza, nel manoscritto contriniano, di una serie di annotazioni relative al trasporto delle voci (« alla 4a alta » e simili), nelle quali è stata riconosciuta la sua calligrafia. Si potrebbe pensare quindi ad una possibile intrusione della mano di Cavalli nel famoso duetto finale della *Poppea*. Le circostanze ed i fatti, però, sembrano dare a Ferrari maggiori possibilità di essere l'autore della musica di *Pur ti miro*, tanto più che tratti stilistici suoi propri affiorano un po' dovunque nella partitura dell'*Incoronazione*. Vi si ritrova frequentemente, ad esempio, quel particolare modo di trattare in contrappunto imitativo il rapporto tra basso e voce solista, procedimento assai diffuso nei tre libri di *Musiche varie* del compositore emiliano.

Ecco al proposito alcuni ulteriori esempi di progressione in contrappunto tra continuo e canto, corrispondente a procedimenti iterativi, come la ripetizione contigua di versi o di semplici parole:

Ferrari, *Avverti o cor*, 1641

Av-ver- - ti o cor se del tuo ardor Lil-la non
 ha qual-che pie-tà Lil-la non ha qual - che pie - tà Che ti con-su-mi più non
 vuò no, no no, no, no, no, no, Che ti con-su - mi più non vuò

Ma s'è tua fé Da-rà mer-cè Ma s'è tua fé Da-rà mer-cè mer-cè mer-cè

Vuò che tu ar - da not - te e di Vuò che tu ar-da not-tè dí sí, sí

sí, sí sí, sí, Vuò che tu ar - da not - t'e dí.

Poppea, Amore, II, 13

sul vo-stro son - - no è vi-gi-lan-te è vi-gi-lan-te Di - o

sí maon-ni-po - ten-te maon-ni-po - ten-te ma on-ni-po-ten - te

Poppea, Seneca, I, 6

tu dal de-stin col-pi - ta dal de-stin col-pi - ta

Ferrari, *Occhi miei che vedeste*, 1633

per-ché per-ché ij per-ché non vi chiu-de- *tr.*

-sto per-ché per-ché ij per-ché per-ché non vi chiu-de-ste

Ferrari, *Premo il giogo dell'Alpi*, 1633

co-sí so-vra-st'al pié sog-gia-ce il co-re so-vra-st'al pié

Poppea, Arnalta, II, 12

co-me suo-le, e pur ve-de-te, e pur ve-de-te, e pur ve-de-te, e pur ve-de-te

Poppea, Nerone, I, 10

ma sta dei lab-bri tuoi ma sta dei lab-bri tuoi

Poppea, Nerone, II, 6

(a)-mor nel cor nel cor nel cor nel cor

Poppea, Drusilla, III, 1

mo-ri-rà mo-ri-rà pe-ri-rà pe-ri-rà pe-ri-rà mo-ri-rà la mia ri-(vale)

Numerose sono ancora le affinità tra passi dell'*Incoronazione* ed altri tratti dai tre libri di *Musiche varie* di Ferrari. Eccone alcune tra quelle più facilmente confrontabili:

Ferrari, *Udite amanti*, 1641

che per stra-de d'or-ror io vi-di il so- - - - le e chiogo-
- dei in fra le tom- - - - beil cie - lo

Poppea, Ottone, I, 1

e se ben lu-ce ben lu-ce al - cu-na non ap- - - - pa - re Ah,
Ah, Ah Ah so ben i-o

Ferrari, *Al fin del mar d'Amore*, 1641

Al fin del mar d'a - mo - re Scor - - - si scor - - - si flut - ti vo -
- ra - ci io giun - go in por - to

Poppea, Nerone, III, 8

Gio - ve nel tuo bel vol - to Gio - ve nel tuo bel vol - to stil - lò stil - lò le
stel - le e con - su - mò l'i - de - - o

Ferrari, *Io dissi al cor*, 1633

a - mor che lo - ga il cor le - ga la lin - gua ij
le - ga la lin - - gua.

Adagio

Poppea, Valletto, I, 6

non pos-so star al se-gno no non pos-so non pos-so non pos-so non pos-so non pos-so
 star al se-gno no no no no no no no non pos-so star al se-gno men-tre

Le partiture dell'*Incoronazione di Poppea*, così come ci sono giunte, pongono non pochi dubbi sulla sicura attribuzione a Claudio Monteverdi di ogni loro pagina, così che una minuziosa ricognizione filologica, tendente ad estrarre dai codici veneziano e napoletano le massime informazioni sulla controversa storia di quest'opera, si rende ancora oggi più che mai indispensabile.

Le evidenti manipolazioni cui è stato soggetto il codice contariano, comunque, possono spiegarsi quali conseguenze di un adattamento dell'opera alle necessità di una rappresentazione, come a Napoli nel 1651 oppure per l'allestimento a Venezia o, successivamente, in un'altra città del Nord ad opera di un qualche gruppo di 'Febiarmnici' (forse guidati proprio da Ferrari).

La *Poppea*, in ogni caso, tende a presentarsi non tanto quale prodotto riconducibile, per omogeneità, alla concezione unitaria di un preciso autore, quanto quale risultato di contributi vari giacché assume quel carattere di 'pasticcio'³⁴ riscontrabile proprio nel formarsi del genere operistico destinato al largo consumo.

Per l'attività svolta sulla scena veneziana all'inizio degli anni 1640 e in particolare al Teatro Grimani; per i rapporti con alcuni protagonisti della vita operistica di quel periodo; per il tratto della sua scrittura musicale, Benedetto Ferrari si presenta come uno dei candidati da privilegiare tra quanti potrebbero aver giocato un ruolo decisivo per un allestimento dell'*Incoronazione di Poppea*, con tutte le conse-

³⁴ Cfr. W. OSTHOFF, *Filiberto Laurenzis Musik* cit.

guenze che una tale partecipazione avrebbe potuto comportare sulla struttura e la materia musicale dell'opera.

La testimonianza offerta dai tre libri di *Musiche varie* di Ferrari resta dunque (nonostante il particolare genere cui le raccolte monodiche appartengono) importante strumento di valutazione critica per affrontare gli irti problemi attributivi riguardo la musica destinata all'opera di Giovan Francesco Busenello.

ALESSANDRO MAGINI

APPENDICE

Testi poetici contenuti nei tre libri di « Musiche varie »

Di essi è dato l'incipit lungo (due versi), la forma, l'autore e, dove possibile, la fonte poetica.

Nessuno dei testi di Ferrari contenuti nelle tre raccolte monodiche appare tra le poesie per musica pubblicate in **POESIE / DEL SIG. / BENEDETTO / FERRARI / DELLA TIORBA / [fregio] / IN PIACENZA / PER GIOVANNI BAZOCHI STAMPATORE CAMERALE / MDCLI / [...]** (Modena, Biblioteca Estense).

* MUSICHE VARIE / A VOCE SOLA / DEL SIG.^r BENEDETTO FERRARI / DA REGGIO / DEDICATE / AL SERENISSIMO SIGNOR / DUCA DI MODENA REGGIO & C. / CON LICENZA DI SUPERIORI & PRIVILEGIO. / [fregio] / IN VENETIA MDCXXXIII / APPRESSO BARTHOLOMEO MAGNI.

- | | | | |
|-------|---|------------|--|
| p. 3 | <i>Amor com'esser può che per mia doglia
Chiuda un tenero sen anima alpina?</i> | sonetto | G. B. MARINO, <i>La lira</i> , Venezia,
Ciotti 1616, parte terza. |
| p. 6 | <i>Premo il giogo de l'alpi
Presso da quel d'amore</i>
[Ferrari cambia il secondo verso in:
E son premuto (lasso) da quel d'amore.] | madrigale | P. F. PAOLI, <i>Rime</i> , Ferrara, Nella
stampa camerale 1609. |
| p. 8 | <i>Cor mio tu ti nascondi
All'apparir del nostro amato sole?</i> | madrigale | B. GUARINI, <i>Rime</i> , Venezia, Ciotti
1598. |
| p. 11 | <i>Io dissi al cor, perché 'l tuo chiuso affetto
Non osi (abi vile) alla tua donna aprire?</i> | sonetto | G. B. MARINO, <i>La lira</i> , Venezia,
Ciotti 1616, parte terza. |
| p. 13 | <i>Abi traditor ingrato
Così della tua Lidia</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 15 | <i>Io vorrei un bel viso
Sempre sempre mirar</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 16 | <i>Io son amante d'un crin aurato
Ch'all'aura errante m'ha'l cor legato</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 17 | <i>Non ha Theti e Giunon pompa più bella
Di quel bel sen che mi consuma e strugge</i> | ottava | B. FERRARI |
| p. 20 | <i>Ha di fiamme un abisso Etna nel seno
E ben ch'intorno il cinga alto rigore</i> | sonetto | P. F. PAOLI |
| p. 22 | <i>Già più volte tremante
Per trovar al mio mal rimedio, e pace,</i> | madrigale | G. B. MARINO, <i>La lira</i> , Venezia,
Ciotti 1616, parte seconda. |

- | | | | |
|-------|---|---------------|--|
| p. 24 | <i>Ardo misera sì
Ma l'ardor mio</i> | versi sciolti | B. FERRARI |
| p. 28 | <i>Son ruinato
Appassionato</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 29 | <i>Chi segue amor con animo
Di star allegramente</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 31 | <i>O nata sol per incantar le genti
Bellissima di dio forma e fattura</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 32 | <i>Abi se credete amanti
Che di sospiri e pianti</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 33 | <i>Questa bella mortal da te desio
Disse a la terra il ciel lo cui aspetto</i> | sonetto | B. FERRARI |
| p. 35 | <i>S'io ti seguo tu fuggi
Rigida ritirosetta</i> | madrigale | poesia d'incerto |
| p. 37 | <i>Mentrio v'adoro e voi m'avete à schivo
Donna bella, e crudel, son vostro, o mio?</i> | ottava | B. GUARINI, <i>Rime</i> , Venezia, Ciotti
1598. |
| p. 39 | <i>Volgete invano o peregrini erranti
Ver la deserta arabia i passi e'l core</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 41 | <i>Sprezzami
Fuggimi</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 42 | <i>Peregrino pensier ch'ardito e solo
Traendo ovunque vai l'anima accorta</i> | sonetto | G. B. MARINO, <i>La lira</i> , Venezia,
Ciotti 1616, parte prima. |
| p. 45 | <i>Occhi miei che vedeste
Il bell'idolo vostro in preda altrui</i> | madrigale | poesia d'incerto |
| p. 47 | <i>Non sia più ver ch'a prezzo di quell'oro
Falsissimo del crin il cor io venda</i> | sonetto | B. FERRARI |

- | | | | |
|-------|--|---------------|------------------|
| p. 51 | <i>Dal dì ch'io rimirai
Quel bellissimo volto per cui tanto</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 53 | <i>Così bella voi sete
Donna che co' begli occhi il cor m'ardete</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 54 | <i>Piangi, piangi tu pur grida e sospira
Servo sciocco d'amor e ti martira</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 55 | <i>Lassa, lassa che veggio
Infelice ove sono</i> | versi sciolti | B. FERRARI |
| p. 61 | <i>Chi non sa com'amor come fortuna
Strazzi un cor che più di lor si fida</i> | versi sciolti | B. FERRARI |

MUSICHE / VARIE / A VOCE SOLA / DEL SIGNOR BENEDETTO FERRARI / LIBRO SECONDO / DICATO / ALL'ILL.mo ET ECC.mo VICECONTE / BASILIO FEILDING / AMBASCIATORE DEL RE DELLA GRAN BRETAGNA / ALLA SERENISS. REP. DI VENETIA. / CON DECRETO DE SUPERIORI & PRIVILEGIO. / [fregio] / IN VENETIA MDCXXXVII / APPRESSO BARTOLOMEO MAGNI.

- | | | | |
|-------|---|------------|------------------|
| p. 4 | <i>Amanti io son ferito
E chi ferito m'ha</i> | ode | B. FERRARI |
| p. 7 | <i>Scrivete là dentro à que fogli eterni
Sia carta il cielo e sillaba ogni stella</i> | sonetto | poesia d'incerto |
| p. 10 | <i>Donna t'inganni se mi credi amante
Ch'all'altrui spese appresi</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 12 | <i>O pazza ed insensata
Cb'un fuggitivo amante</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 14 | <i>Quando prendon riposo
I miseri mortali</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 16 | <i>Eccovi il cor o bella
Feritel pur con l'una e l'altra stella</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 17 | <i>Che si pensa costei accender alme
Fredda e canuta esser amata amante</i> | sonetto | B. FERRARI |
| p. 20 | <i>Amor io mi ribello
Dal tuo spietato impero</i> | canzonetta | B. FERRARI |
| p. 22 | <i>Il baciarti la fronte
È sciapita dolcezza</i> | canzonetta | poesia d'incerto |
| p. 24 | <i>Voglio di vita uscir voglio che cadano
Quest'ossa in polve e queste membra in cenere</i> | terza rima | poesia d'incerto |

- p. 30 *Lilla ver la foresta*
S'incammina festosa
 B. FERRARI
 canzonetta
- p. 32 *Invan spero o bella Clori*
Di schernir del tempo i danni
 poesia d'incerto
- p. 34 *Cielo sia con tua pace*
Al soave peccato
 G. F. BUSENELLO
 Questo testo non compare tra le
 opere di Busenello elencate in
 A. LIVINGSTON, *La vita vene-
 ziana attraverso le opere di G.
 F. Busenello*, Venezia, Callegari
 1913, pp. 406-463.
 B. FERRARI
 canzonetta
- p. 40 *Lingua di donna mentitrice amata*
Allor più fere e punge
 O. ORSUCCI
 versi sciolti
- p. 42 *Queste pungenti spine*
Che ne' boschi d'abisso
 dialogo
- p. 52 *Amor io ti consiglio*
Bellezza senz'affetto è inutil luce
 poesia d'incerto

MUSICHE / E POESIE VARIE / A VOCE SOLA / DEL SIGNOR BENEDETTO FERRARI / DALLA TIOR-
 BA / LIBRO TERZO DEDICATO / AL NOME SEMPRE AUGUSTO DI / FERDINANDO III / IMPERA-
 TORE / CON LICENZA DE SUPERIORI & PRIVILEGIO / [fregio] / IN VENETIA MDCXXXI / APPRESSO
 BARTOLOMEO MAGNI.

p. 3	<i>Udite amanti la mia bella donna Tutta veste di bruno</i>	versi sciolti	B. FERRARI
p. 8	<i>Il più fido di me Nel gran regno d'amor certo non è</i>	canzonetta	»
p. 10	<i>Amor tu m'hai pur colto Nella tua dura rete</i>	canzonetta	»
p. 12	<i>M'amò tanto costei Che tanto i sommi dei</i>	canzonetta	»
p. 13	<i>Torni al lido il nocchiero Che l'amoroso arciero</i>	canzonetta	»
p. 14	<i>Donna sei così bella Che non ha 'l cielo stella</i>	ode	»
p. 17	<i>Donna s'il volto v'hanno offeso g'anni Pur per voi sento affanni</i>	canzonetta	»
p. 18	<i>Al fin del mar d'amore Scotti i flutti voraci io giungo in porto</i>	canzonetta	»
p. 20	<i>Donne non mi credete Se talor mi vedete</i>	canzonetta	»
p. 21	<i>Una rosa è 'l ben mio Di quelle da adorare</i>	canzonetta	»

		B. FERRARI	
p. 22	<i>Amanti io vi so dire Ch'è meglio assai fuggire</i>		ode
p. 28	<i>Io v'amo e v'amerò Fin ch'amante e pietosa vi vedrò</i>	»	canzonetta
p. 30	<i>A che bellezza e gratia Desiar nott'e giorno</i>	»	canzonetta
p. 31	<i>Noi siam due luci chiare Mortali sì ma belle</i>	»	canzonetta
p. 32	<i>Avverti o cor Se del tuo ardor</i>	»	canzonetta
p. 33	<i>Deggio amarvi occhi belli, no o sì? No ch'al lume farfalla incenerì</i>	»	canzonetta
p. 34	<i>O monumenti apritevi Non vedete ch'io moro</i>	»	madrigale