



PASSION IN A COFFEE CUP.

André Zentgraf

hausbrandt.com



HAUSBRANDT

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677





PORT OF VENICE

**Bridging
the
World**

Since Forever



PORT OF VENICE

WHERE THE EARTH REVOLVES AROUND THE SEA



APVINVESTIMENTI



FEST



Maria Callas
MARIA CALLAS
— *as* —
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424



Si Alza il Sipario...



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2016-2017

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 4 novembre 2016 ore 20.00

differita

Aquagranda

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00

differita

Gina

venerdì 24 marzo 2017 ore 19.00

diretta

Carmen

venerdì 30 giugno 2017 ore 19.00

diretta

La sonnambula

sabato 2 settembre 2017 ore 19.00

diretta

L'occasione fa il ladro

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00

differita

Cefalo e Procri

venerdì 13 ottobre 2017 ore 19.00

diretta

Don Giovanni

Concerti della Stagione Sinfonica 2016-2017

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Yuri Temirkanov (venerdì 14 ottobre 2016)

Jader Bignamini (venerdì 18 novembre 2016)

Marek Janowski (venerdì 27 gennaio 2017)

Omer Meir Wellber (venerdì 3 febbraio 2017)

Marco Angius (sabato 4 marzo 2017)

John Axelrod (sabato 10 giugno 2017)

Giuseppe Grazioli (sabato 17 giugno 2017)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2016-2017



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera

lunedì 31 ottobre 2016 ore 17.00
PAOLO PETAZZI, FILIPPO PEROCCO

Aquagranda

lunedì 5 dicembre 2016 ore 17.00
SANDRO CAPPELLETTO

Attila

lunedì 16 gennaio 2017 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Tannhäuser

martedì 7 febbraio 2017 ore 18.00
LUCA CIAMMARUGHI

Gina

lunedì 20 marzo 2017 ore 18.00
LUCA MOSCA

Carmen

martedì 18 aprile 2017 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI

Lucia di Lammermoor

giovedì 8 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI

Monteverdi 450 – L'Orfeo

venerdì 9 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI

Monteverdi 450

Il ritorno di Ulisse in patria

martedì 13 giugno 2017 ore 18.00
ELLEN ROSAND

Monteverdi 450

L'incoronazione di Poppea

lunedì 26 giugno 2017 ore 18.00
CARLO SISI

La sonnambula

lunedì 25 settembre 2017 ore 18.00
PAOLO FURLANI, MARIO MESSINIS

Cefalo e Procri

mercoledì 11 ottobre 2017 ore 18.00
PAOLO BARATTA

Don Giovanni

Incontri con il balletto

martedì 14 marzo 2017 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Parsons Dance

venerdì 5 maggio 2017 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

*tutti gli incontri avranno luogo presso il
Teatro La Fenice - Sale Apollinee ore 18.00*

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



MONTEVERDI 450

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro La Fenice

venerdì 16 giugno 2017 ore 19.00 *L'Orfeo* TURNO A

sabato 17 giugno 2017 ore 15.30 *Il ritorno d'Ulisse in patria* TURNO C

domenica 18 giugno 2017 ore 15.30 *L'incoronazione di Poppea* TURNO B

lunedì 19 giugno 2017 ore 19.00 *L'Orfeo*

martedì 20 giugno 2017 ore 19.00 *Il ritorno d'Ulisse in patria* TURNO D

mercoledì 21 giugno 2017 ore 19.00 *L'incoronazione di Poppea* TURNO E





Bernardo Strozzi (1581–1644), Claudio Monteverdi, olio su tela, 1630 circa. Innsbruck Landesmuseum Ferdinandeum.

Sommario

5 La locandina *Monteverdi 450*

7 *Intorno alla trilogia monteverdiana*

- 7 Il potere della musica di Monteverdi
di Ellen Rosand
- 19 The Power of Monteverdi's Music
by Ellen Rosand

31 *Intervista a Sir John Eliot Gardiner*

- 31 Sir John Eliot Gardiner: «Esequire Monteverdi
è un omaggio a Venezia»
a cura di Alberto Massarotto
- 35 Sir John Eliot Gardiner: "Performing Monteverdi
is paying homage to Venice"
edited by Alberto Massarotto

39 *L'Orfeo*

- 39 La locandina
- 41 *L'Orfeo* in breve
di Carlo Vitali
- 43 *L'Orfeo* in brief
by Carlo Vitali
- 45 Argomento
- 47 Synopsis
- 49 Argument
- 51 Handlung
- 53 Leggendo il libretto

57 *Il ritorno d'Ulisse in patria*

- 57 La locandina
- 59 *Il ritorno d'Ulisse in patria* in breve
di Carlo Vitali
- 61 *Il ritorno d'Ulisse in patria* in brief
by Carlo Vitali
- 63 Argomento
- 65 Synopsis
- 67 Argument
- 69 Handlung
- 71 Leggendo il libretto

75 *L'incoronazione di Poppea*

- 75 La locandina
- 77 *L'incoronazione di Poppea* in breve
di Carlo Vitali
- 79 *L'incoronazione di Poppea* in brief
by Carlo Vitali
- 81 Argomento
- 83 Synopsis
- 85 Argument
- 87 Handlung
- 89 Leggendo il libretto

93 *Nel web*

- 93 La trilogia monteverdiana nel web

95 *Curiosità*

- 95 A teatro con Monteverdi
di Carlo Vitali

97 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 97 I 'ritorni' moderni di Monteverdi a Venezia
a cura di Franco Rossi

108 *Materiali*

- 108 Monteverdi e Venezia
di Mauro Masiero
- 110 Alla Fondazione Cini un convegno
sulle opere veneziane di Monteverdi
- 113 A Sir John Eliot Gardiner il Premio
Una vita nella musica 2017

115 *Biografie*

- 115 Biografie

121 *Impresa e cultura*

- 121 Enrico Biancato: «Con la Fenice una relazione
strategica per il nostro Outlet»

123 *Dintorni*

- 123 La trasparenza e la leggerezza di Sir Jeffrey Tate
- 125 Verso la trentaquattresima edizione
del Premio Venezia



Frontespizio dei Fiori Poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo signor Claudio Monteverde di Giovanni Battista Marinoni (1596-1657), Venezia, 1644. La raccolta comprende venti poesie in latino e in italiano, fra cui alcune congregate a rebus composte in onore del musicista scomparso.

MONTEVERDI 450

L'ORFEO

favola pastorale in un prologo e cinque atti
libretto di Alessandro Striggio

musica di **Claudio Monteverdi**

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

dramma in musica in un prologo e tre atti
libretto di Giacomo Badoaro

musica di **Claudio Monteverdi**

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

opera in un prologo e tre atti
libretto di Giovanni Francesco Busenello

musica di **Claudio Monteverdi**

maestro concertatore e direttore
Sir John Eliot Gardiner

regia
Sir John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

light designer Rick Fisher
costumi Patricia Hofstede
assistenti musicali Paolo Zanzu e Antonio Greco

Monteverdi Choir
English Baroque Soloists

con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

unica tappa italiana del progetto internazionale *Monteverdi 450* del Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi

Il potere della musica di Monteverdi

di Ellen Rosand

Claudio Monteverdi, di cui celebriamo quest'anno il quattrocentocinquantesimo anniversario della nascita, è da tempo venerato come il primo grande operista. È quindi il caso di ricordare che oltre la metà delle sue opere è perduta per noi e che la sua attuale fama si basa sulle uniche tre a noi giunte: *L'Orfeo* del periodo mantovano della sua carriera (1607), più *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) e *L'incoronazione di Poppea* (1643), gli anni del suo tramonto veneziano. Certo questo è più che sufficiente a garantire la sua fama di operista, ma solleva alcuni problemi perché i lavori di Mantova e di Venezia – come potremo verificare nel corso delle attuali esecuzioni dirette da Sir John Eliot Gardiner – sono assai diversi. Differenze spiegabilissime col naturale sviluppo del compositore nel corso di trentacinque anni; ma forse è più significativo ricondurle alle condizioni assai diverse delle committenze da cui presero origine. Tuttavia, per diverse che possano sembrare, *Orfeo*, *Ulisse* e *Poppea* condividono i tratti inconfondibili del loro compositore, uno fra i più significativi del suo o di ogni altro tempo: tutte e tre dimostrano la sua convinzione senza compromessi che la musica debba servire al testo così da veicolare le emozioni umane.

Quando il quarantenne Monteverdi scrisse *L'Orfeo*, era già autore di cinque libri di madrigali a stampa e di molto altro. Dal 1590 era al servizio del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, e all'epoca dell'*Orfeo* era stato promosso a «maestro della musica». In tale veste, le sue competenze si estendevano a tutta l'attività musicale di corte. Doveva cioè mantenere la tradizionale eccellenza dei suoi

organici vocali e strumentali, nonché comporre per le sue esigenze ordinarie e straordinarie: cappella, camera e teatro.

La favola d'Orfeo, opera teatrale di grande formato su libretto di Alessandro Striggio junior, fu eseguita nel febbraio 1607: dapprima per un piccolo pubblico aristocratico in una saletta di Palazzo Ducale di Mantova sotto l'egida del principe ereditario Francesco Gonzaga e dell'Accademia degli Invaghiti. Uno dei cortigiani gonzagheschi segnalò con entusiasmo lo speciale evento: «posciaché tutti li interlocutori parleranno musicalmente». La settimana dopo, il successo indusse a replicarla in una più ampia sala del palazzo. In quanto opera di corte, *L'Orfeo* seguiva il precedente stabilito pochi anni prima nella Firenze medicea con *L'Euridice*, opera musicata da Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini. Salutata all'epoca come il primo dramma completamente cantato in scena, *L'Euridice*, come la maggior parte degli spettacoli medicei, era intesa a celebrare una particolare occasione politica – in questo caso le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV re di Francia – e quindi ad accrescere lustro all'immagine della dinastia regnante. Libretto e musica furono pubblicati per solennizzare l'evento, descritto in dettaglio dai cronisti ufficiali di corte. Anche se *L'Orfeo* non celebrava un evento particolare doveva essere finalizzato a glorificare la dinastia mantovana, visto che ci fu tramandato a stampa: nel 1607 un libretto fu edito dallo stampatore ducale Francesco Osanna, e due anni più tardi Monteverdi pubblicò una partitura commemorativa con una dedica in piena regola a Francesco Gonzaga (una seconda edizione apparve nel 1615).

Monteverdi e il suo mecenate, che forse assistettero insieme alla festa fiorentina, sembrano aver cercato di produrre qualcosa di analogo. Per molti versi, *L'Orfeo* ricorda in effetti *L'Euridice* di Peri. Naturalmente nel soggetto: il mito ovidiano di Orfeo ed Euridice modificato per ottenere un finale lieto. Nel caso dell'*Euridice*, col matrimonio degli amanti; nell'*Orfeo* con la promessa di ricongiungerli in Cielo (il lieto fine dell'*Orfeo* compare solo nella partitura stampata; il libretto di Striggio segue Ovidio terminando col massacro di Orfeo da parte delle Baccanti).

Non è ovviamente una coincidenza che il soggetto di entrambe le opere sia musicale. In questa alba del genere operistico, il fenomeno di personaggi che parlano cantando richiedeva una giustificazione – a meno che non fossero musicisti. Nel mito di Orfeo il discorrere in musica non solo è plausibile, ma necessario: l'eroe musicista deve usare le proprie innate capacità musicali per vincere l'Oltretomba. *L'Euridice* aveva introdotto l'idea del dramma cantato come mezzo per ricreare gli effetti della tragedia antica, il cui leggendario potere espressivo molti attribuivano alla musica. Un punto esplicitato nel prologo, dove la Tragedia afferma: «non sangue sparso [...] canto su meste e lagrimose scene». Al contrario: «con sereno aspetto/ne' reali Imenei m'adorno anch'io» «e su corde più liete il canto mio/tempro, al nobile cor dolce diletto». E conclude invitando il pubblico a «dar l'orecchia al canto/del Tracio Orfeo».

In un'analogia legittimazione del dramma musicale, *L'Orfeo* pone di più l'accento sulla musica in sé. A reggere le fila del prologo non è stavolta la Tragedia, bensì la Musica, che si presenta illustrando il proprio potere. Il suo canto, ella spiega, può «far tranquillo ogni turbato core» e «infiammar le più gelate menti». Accompagnata dalla sua aurea cetra, ella sa commuovere ed elevare l'animo umano: «Io su cetera d'or cantando soglio/mortal orecchio lusingar talhora/e in guisa tal de l'armonia sonora/de le rote del Ciel più l'alme invoglio». Ora ella canta di voler narrare le gesta musicali di Orfeo, «che trasse al suo cantar le Fere/e servo fé l'Inferno a sue preghiere». E conclude esortando il pubblico al silenzio: «Hor mentre i canti alterno, hor lieti, hor mesti,/non si mova augellin fra que-

ste piante,/né s'oda in queste rive onda sonante,/et ogni aretta in suo camin s'arresti». Il primo atto si apre con una lieta canzone del Pastore, il quale invita i compagni a unirsi a lui per festeggiare il giorno delle nozze di Orfeo: «cantiam, pastori».

Oggetto dell'opera di Monteverdi è dunque il potere della musica di commuovere i cuori e le menti umane; potere personificato dalla Musica e incarnato in Orfeo. Questo tema percorre in molti modi l'intera opera.

Grazie alla partitura stampata, che registra molti aspetti dell'esecuzione reale, sappiamo dell'esistenza di otto personaggi e di tre cori: di Ninfe e Pastori, di Spiriti infernali e di Pastori che «fecero la moresca nel fine». La partitura elenca pure i nomi e il numero degli strumenti impiegati; un organico insolitamente ricco e vario che comprendeva, in aggiunta ai normali archi e al continuo, una quantità di legni e ottoni per un totale di tredici diversi strumenti. Include altresì molte didascalie che indicano quali strumenti suonassero in determinati passaggi, e talora anche in qual modo: piano oppure forte. Come «maestro della musica», Monteverdi poteva disporre di tutte queste risorse; dimensioni e varietà del complesso doveano certo riflettere l'immagine della ricchezza e del potere dei duchi di Mantova.

La musica di Monteverdi esprime un proprio genere di opulenza: il declamato quasi prosastico (il suo famoso *stile recitativo*), il canto spianato, i duetti e i cori in stile madrigalesco, le danze, nonché numerosi ritornelli strumentali, si dispiegano con sapienza per arricchire la struttura e veicolare i significati del testo di Striggio. Tutta questa musica emerge con naturalezza dal mondo pastorale di Orfeo, il cui idioma espressivo è condiviso dai suoi amici pastori.

Mutuando la forma tradizionale del dramma antico, *L'Orfeo* si divide in cinque atti simmetricamente disposti intorno al centro dell'atto terzo. Ogni atto, incorniciato da un ritornello strumentale introduttivo e da un commento corale in prossimità del finale, è costruito su un'unica azione principale: le nozze di Orfeo ed Euridice nel primo, la morte di Euridice nel secondo, l'ingresso di Orfeo agl'Inferi nel terzo, l'errore di Orfeo che di nuovo perde Euridice nel quarto, il riscatto di Orfeo da parte di Apollo nel quinto. L'atto terzo, isolato dai

circostanti mediante un cupo ritornello per cinque parti di strumenti a fiato («ultraterreni»), presenta in posizione centrale il capolavoro musicale di Orfeo: «Possente spirto». Il successo di questa sua preghiera a Caronte affinché lo traghetti oltre il fiume Stige dimostra il leggendario potere della musica – sua e di Monteverdi – di realizzare l'impossibile: violare il mondo infero.

I cinque atti sono anche diversamente collegati da elementi formali paralleli, che dimostrano la sapiente progettazione monteverdiana dell'architettura musicale e rafforzano il significato simbolico di alcuni fra i movimenti strumentali. Pensiamo che il pubblico originale potesse percepire queste simmetrie, poiché l'opera era forse rappresentata senza intervalli.

In un esempio notevole, lo stesso ritornello che termina l'atto secondo quando Orfeo parte per gl'Inferi apre l'atto quinto con il ritorno al consueto paesaggio pastorale. Il movimento dominato dagli archi è infatti già familiare sin dall'inizio: lo si era ascoltato non meno di cinque volte tra le strofe del prologo di Musica. In tal modo si suggerisce un significato simbolico: la Musica, sotto forma del suo ritornello nel prologo, sta dalla parte di Orfeo per ispirarlo quando più ne ha bisogno: nella sua discesa verso il mondo infero e quando torna in Tracia, sconfitto. Altri movimenti strumentali, di solito marcati col segno di ritornello, tendono a svolgere la più pratica funzione di accompagnare le entrate e le uscite dei personaggi. Essi sono particolarmente rivelatori, poiché le didascalie di scena sono di solito assenti dalla partitura.

Nella sua preghiera a Caronte, Orfeo prende in mano il timone della musica. In questo enorme *tour de force* del virtuosismo l'eroe dà fondo a tutta l'arte canora per sostenere la propria causa. A modo suo, anche il testo della preghiera è un *tour de force*. Esso utilizza la terzina, un'arcaica forma strofica di tre versi con un caratteristico incatenamento di rime, la cui associazione con Dante ben si presta al tema ultraterreno. Le prime quattro strofe su sei si presentano come una serie di variazioni sulla stessa linea di basso; gradualmente più elaborate con ornamenti, trilli e rapidi passaggi che alla fine dilatano sempre più le parole fin quasi a occultarle sotto la musica.

L'ORFEO

LE VOCI

La Musica *soprano*

Orfeo *tenore*

Euridice *soprano*

Messaggera *mezzosoprano*

Proserpina *soprano*

Caronte *basso*

Plutone *basso*

Speranza *controtenore*

Apollo *baritono*

Pastore I *tenore*

Pastore II *tenore*

Pastore III *controtenore*

Pastore IV *baritono*

Spirito I *tenore*

Spirito II *tenore*

Spirito III *baritono*

Eco *tenore*

Ninfa *soprano*

Di pari eloquenza e virtuosismo sono i brani strumentali che fanno eco alla voce di Orfeo e separano le strofe, ciascuno affidato a una coppia di strumenti diversi: prima il violino, poi il cornetto, poi l'arpa doppia. Se ne deduce che Orfeo li suona tutti; non solo quelli che somigliano alla mitica lira o al liuto. Potremmo dire che è il compositore, lo stesso Monteverdi, a dimostrare qui il potere e la varietà della sua arte vocale e strumentale. Questo sfoggio, però, non scuote Caronte. È solo quando rinuncia al virtuosismo e si rivolge direttamente a Caronte in appassionati accenti simili al parlato, che Orfeo ottiene il suo scopo: il barcaio lo addormenta e il leggendario cantore guadagna l'ingresso al regno di Plutone.

«Possente spirto» è un'interpretazione; Orfeo interpreta la propria identità di cantore e di compositore, in quanto varia e ornamenta le successive strofe della sua preghiera. Seppure la sua musica è annotata per esteso, ciò non è obbligatorio. Infatti la partitura di Monteverdi fornisce altresì una versione non ornata dell'aria, una base su cui il cantante più o meno esperto può comporre le proprie varianti.

L'Orfeo riassume tutto lo sviluppo di Monteverdi fino a quel momento. La ricca varietà della sua musica rievoca forme e stili che il compositore aveva esplorato in altri contesti, come si vede nei suoi libri di madrigali a stampa e negli *Scherzi musicali*. Rappresenta anche la sua soluzione al problema della verisimiglianza operistica. Qui molti stili di musica sono posti in modi diversi al servizio del dramma. Orfeo è un cantore 'di professione': le sue numerose esternazioni liriche, fra cui alcune in scanditi ritmi di danza, sono sollecitate dai suoi compagni oppure motivate dai suoi gioiosi sentimenti.

All'estremo opposto dello spettro stanno quei passi che veicolano uno stile imitante il discorso quotidiano. Questo stile recitativo, inventato dai fiorentini, è manipolato da Monteverdi in vista di un'espressività e varietà sempre maggiori. Il contrasto fra il canto e questo tipo di discorso è usato con tremendo effetto emotivo nell'atto secondo: qui la letizia della canzone di Orfeo che festeggia le proprie nozze («Vi ricorda, o boschi ombrosi») si perde di colpo all'arrivo della Messaggera recante la funesta notizia della morte di Euridice. Il suo motto d'apertura «Ahi caso acerbo!» – sconvolgente nelle sue dissonanze e seguito da una vivida narrazione dell'evento, simile al parlato ma intensificata nella sua temperatura emotiva da un'espressiva traduzione musicale – diviene un terribile ritornello echeggiato dai pastori compagni di Orfeo: prima da uno, poi da tutti i presenti. Quando Orfeo finalmente reagisce, l'effetto è lacerante. Tale tragica giustapposizione di canto e discorso crea forse il più potente quadro dell'opera.

L'Orfeo deve aver soddisfatto i mecenati mantovani di Monteverdi poiché l'anno successivo lo incaricarono di scrivere un'altra opera, stavolta nel quadro delle feste nuziali per Francesco Gonzaga

e Margherita di Savoia. Nacque così *L'Arianna*. Nonostante le precise descrizioni nelle cronache di corte e la pubblicazione di un libretto, solo un frammento della musica si è conservato: il lamento di Arianna abbandonata da Teseo. La fama raggiunta ai suoi giorni da questo appassionato recitativo ne ha assicurato la felice sopravvivenza in manoscritti e stampe dell'epoca; il che rende ancor più dolorosa la scomparsa del resto dell'opera. Dovremo attendere più di tre decenni, fino agli ultimi anni veneziani del compositore, per incontrarlo di nuovo sul palcoscenico, e in questo periodo sia l'opera sia Monteverdi avevano conosciuto uno straordinario sviluppo.

Nel 1640, anno della prima rappresentazione del *Ritorno d'Ulisse in patria*, Monteverdi era già da circa venticinque anni il protagonista della vita musicale veneziana. Dal 1614 era maestro di cappella a San Marco, forse l'impiego più prestigioso in tutta Italia. Oltre a dirigere l'organico musicale della cappella, egli forniva regolarmente nuove composizioni alle solenni funzioni ecclesiastiche per le quali Venezia era celebre. A Venezia e altrove, riforniva anche singoli mecenati di musiche da camera e per la scena. E fra l'altro aveva pubblicato tre collezioni di madrigali altamente innovative (libri VI-VIII), che avevano spostato quel genere in direzione di una maggiore teatralità.

Il ritorno d'Ulisse in patria e *L'incoronazione di Poppea* sono opere assai diverse dall'*Orfeo*. Non erano destinate a una corte, ma a un teatro pubblico; uno dei molti che erano stati ristrutturati o costruiti *ex novo* da famiglie aristocratiche allo scopo di produrre spettacoli drammatici per un pubblico pagante – titolari dell'abbonamento a un palco o spettatori occasionali – durante la stagione di carnevale.

Venezia era specialmente favorevole a questi teatri in ragione della sua struttura politico-sociale. Il potere non risiedeva in un unico sovrano ma era condiviso da un gruppo di famiglie patrizie, molti membri delle quali si dedicavano ad attività commerciali. Accanto al commercio, all'agricoltura e al settore bancario, i teatri rappresentavano un investimento finanziario per cui era vitale attrarre un largo pubblico. A prescindere dal suo eventuale

profitto, una produzione di successo poteva anche rafforzare l'immagine e il prestigio personale dei proprietari di un teatro.

In quanto mecca turistica, Venezia era famosa per le sue manifestazioni di carnevale, le quali attiravano da tutt'Europa folle di pubblico socialmente assai vario facendo lievitare la popolazione della città a quasi il doppio della sua dimensione abituale. A partire dal Cinquecento, il carnevale era caratterizzato da spettacoli teatrali in prosa e in musica, tornei e corride; attività proliferate nel secolo seguente. L'opera non ebbe problemi per inserirsi in questo ambiente.

Le cose presero una piega decisiva durante il carnevale del 1637 quando una piccola compagnia viaggiante portò a Venezia il primo spettacolo operistico, rappresentato in uno dei teatri di famiglia dediti fin'allora alle commedie in prosa: il San Cassiano. La *troupe* di sette membri era autosufficiente, potendo sopperire a ogni requisito della produzione: librettista, compositore, cantanti (talora incaricati di più ruoli ciascuno) e strumentisti. All'occasione, altri cantanti o suonatori si potevano prendere in prestito dalla cappella di San Marco. L'impresa ebbe tanto successo che la *troupe* tornò l'anno dopo con una seconda opera data nello stesso teatro; e nel 1639, quando tornarono ancora, si aprì un secondo teatro commerciale, si costituì una nuova compagnia operistica locale e il pubblico poté assistere a varie recite di due opere da parte di due compagnie. Nel 1640, anno della prima del *Ritorno d'Ulisse in patria*, i teatri in funzione erano tre, e l'anno seguente il numero aumentò a quattro, alcuni dei quali offrivano più di un'opera per stagione. Infatti in alcune stagioni successive cinque o addirittura sei diverse opere trovarono un pubblico ben disposto fra i cittadini veneziani e i turisti del carnevale. Era una valanga: la febbre dell'opera non conobbe più freni.

I piccoli organici necessari alle prime compagnie viaggianti stabilirono un precedente. Come i lavori in prosa che li precedettero sulle scene veneziane, i loro drammi si basavano sul dialogo dei personaggi. I cori erano di solito assenti: ingombranti e costosi, non avevano un ruolo nei drammi a botta e risposta. Le orchestre erano piccole: qualche strumento di continuo – clavicembalo,

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

LE VOCI

Umana Fragilità *controtenore*

Tempo *basso*

Fortuna *soprano*

Amore *soprano*

Giove *baritono*

Nettuno *basso*

Minerva *soprano*

Giunone *soprano*

Ulisse *baritono*

Penelope *mezzosoprano*

Telemaco *tenore*

Antinoo *basso*

Pisandro *controtenore*

Anfinomo *tenore*

Eurimaco *tenore*

Melanto *soprano*

Eumete *tenore*

Iro *tenore*

Ericea *contralto*

liuti e un arco basso – più una coppia di violini per i pochi brani strumentali, l'*ouverture* e i ritornelli fra le strofe delle arie. Non solo una simile pattuglia era economica, ma concentrava l'attenzione sui cantanti, permettendo loro di farsi sentire e capire dal pubblico. Sebbene col tempo le dimensioni del cast aumentassero, le medesime priorità continuarono a segnare l'opera veneziana: i solisti di canto al centro di tutto, l'accento sul dialogo e una piccola orchestra col primario compito di sostenere i cantanti.

Dato il prestigio di Monteverdi e la sua fama di operista, parrebbe sorprendente che non cercasse subito di partecipare a tali attività. Si deve però ricordare che aveva più di settant'anni e che i

suoi doveri ufficiali ne assorbivano in gran parte il tempo e le energie. Tuttavia alcuni ne sentivano la mancanza, poiché Giacomo Badoaro, l'autore del libretto di *Ulisse*, afferma di averlo concepito proprio per ripescare Monteverdi dal suo pensionamento operistico. Sperava di riuscirci offrendogli un materiale che ne stimolasse il ben noto impegno a ritrarre le emozioni dei suoi personaggi, così da farglielo esprimere sulle scene veneziane.

Come già detto, dal debutto di Monteverdi le condizioni dell'opera erano radicalmente cambiate. A Venezia il successo di un nuovo lavoro si misurava ora sui biglietti venduti; bisognava quindi allettare l'eterogeneo pubblico di carnevale e offrire a ogni stagione un numero crescente di titoli. Ciò spingeva i librettisti a cercare nuovi generi di soggetti. Senza più limitarsi alla mitologia ovidiana, prendevano per argomento l'epopea e la storia, come pure la commedia in prosa tanto italiana che spagnola. Adottando la struttura e perfino il ritmo della commedia, i loro libretti si articolavano in tre atti piuttosto che nei cinque della tradizione classica; anche l'azione si faceva più continua e naturale. Introdussero nuovi tipi di personaggi, specialmente comici, e situazioni drammatiche di tipo nuovo, molte delle quali prese a prestito dalla commedia, il che comportava interazioni più dinamiche fra i personaggi. Pur se la sua evidente popolarità suggeriva che il dramma musicale non avesse più bisogno di legittimazione, trame e personaggi di un genere nuovo e più realistico suscitavano nuove questioni di verisimiglianza. Come potevano ragionevolmente interloquire cantando dei personaggi che non erano né mitologici, né pastorali, né musicisti? Monteverdi risolse il problema in modi diversi, continuando come sempre a indirizzare le proprie scelte musicali per esprimere le passioni dei suoi personaggi.

Badoaro scelse come fonte l'*Odissea*, un poema epico di profonda umanità. Il suo libretto, fedelmente basato sui libri 13-24, è concepito su grande scala e segue Ulisse nell'ultimo tratto del suo epico viaggio. Nell'ordine del poema si toccano molti episodi della leggenda: i Feaci sbarcano a Itaca l'eroe dormiente (I,4); Ulisse incontra Minerva che

lo trasforma in un vecchio (I,7); incontra il porcaro Eumete (II,3); ritrova il figlio Telemaco (II,10); stermina i Proci (II,22) e infine si riunisce alla moglie Penelope, assediata ma sempre fedele. Una sequenza narrativa lineare (benché ovviamente condensata per adeguarsi al nuovo *medium* operistico) che procede inarrestabile verso il lieto fine, appena interrotta da alcuni momenti più leggeri affidati a personaggi minori ma non per ciò meno omerici: Melanto, damigella di Penelope, il di lei amante Eurimaco e il parassita Iro. I suoi temi – l'utilità della pazienza, la vittoria dell'amore sul tempo e la fortuna – erano già chiaramente delineati nel prologo monteverdiano.

Il libretto offre una vasta gamma di personaggi divini e umani; questi ultimi in rappresentanza di svariate classi sociali, dal sovrano al mendicante. Tutti derivati dall'*Odissea*, come pure la maggioranza delle situazioni drammatiche di Badoaro. Le poche scene non presenti in Omero, oppure organizzate in modo diverso, tendono ad amplificare personaggi e situazioni, e furono chiaramente introdotte a fini drammatico-musicali. Alcuni diverbi omerici si cristallizzano in duetti, alcune situazioni drammatiche si dilatano a scene liriche, e altre ancora sono riassunte in una sola scena dell'opera contro vari passi del poema. Tra questi la notevole scena iniziale di Penelope, che riassume il suo rituale lamento notturno più volte menzionato da Omero.

È pure ampliata la relazione fra Eurimaco e Melanto. Concentrando l'attenzione su un solo antagonista e una sola ancella, Badoaro riesce a soddisfare quella convenzione teatrale che esigeva una seconda coppia di amanti. L'arricchimento dei loro ruoli offre un significativo contrappeso alle azioni di Penelope e Ulisse, opponendo l'amore casto a quello dissoluto. La schiera dei Proci di Omero si riduce nel libretto al più maneggevole numero di tre; cambiamento giustificato dalla possibilità di organizzarli in terzetto, un organico musicale fra i prediletti da Monteverdi. Librettista e compositore trasformano i Proci in ridicoli oggetti di commedia per l'intuibile diletto del pubblico. L'espansione più interessante di Badoaro riguarda il parassita Iro, che campa alle spalle dei Proci. Personaggio insignificante nell'*Odissea*, dove appare solo in

breve, nel *Ritorno* fa tre lunghe apparizioni: anche se trattato all'inizio da personaggio buffo, finisce per suicidarsi. Come per i Proci, la commedia si cambia di colpo in crudele tragedia.

Il libretto di Badoaro è ricco di contrasti intensificati dalla musica di Monteverdi. Alla potente aringa di Penelope sulla fedeltà coniugale (I,1) tien subito dietro con secco contrasto l'inno di Melanto all'amore sensuale. Diverse scene più tardi, le due donne si scontrano più direttamente, quando Melanto esorta la padrona a cedere alle brame dei Proci ma Penelope si rifiuta con fermezza. E più avanti, al culmine dell'opera, un capolavoro d'ironia accosta una privata scena di dolore a una di umiliazione pubblica. L'intensità dello scontro fra Ulisse e i Proci, culminante nel violento grido di guerra dell'eroe, si stempera presto nel lamento di Iro su quelle morti, in partenza comico ma poi sempre più patetico, poiché da esse deriverà la sua stessa morte.

Pur se il linguaggio musicale di Monteverdi è assai fluido, reagendo in continuazione al rapido mutare di immagini e stati d'animo descritti nel testo, e anche se molti dei momenti più efficaci dell'opera sono pura declamazione, la sua consumata abilità di architetto musicale è qui molto evidente. A scala di dettaglio, si veda l'uso dei ritornelli per strutturare lunghi discorsi, come nell'esordio di Penelope (quando il suo disperato ritornello «Torna, deh torna, Ulisse» ricorre tre volte) o quando Ulisse si accorge un po' per volta e con gaudio crescente di essere giunto a Itaca e commenta in modo sempre più incalzante la propria fortuna: «O fortunato Ulisse».

Su grande scala, la struttura più impressionante è il finale dell'atto secondo, con la gara dei Proci per tendere il possente arco di Ulisse. Le linee generali della struttura sono tracciate dal librettista: tre Proci e tre tentativi, ognuno più futile del precedente perché di esito più prevedibile; ma il compositore li rafforza e intensifica mediante una varietà di stili e organici musicali che fanno da colonne portanti. La scena è incorniciata da due terzetti dei Proci: uno gioioso e lirico, pieno di speranza, e una breve reazione depressiva di fronte all'insuccesso. Una sinfonia orchestrale introduce il tentativo di ciascun concorrente; ognuno di loro esprime l'ini-

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

LE VOCI

Fortuna *soprano*

Virtù *soprano*

Amore *soprano*

Ottone *controtenore*

Poppea *soprano*

Nerone *controtenore*

Arnalta *mezzosoprano*

Ottavia *mezzosoprano*

Seneca *basso*

Valletto *soprano*

Pallade *soprano*

Drusilla *soprano*

Mercurio *baritono*

Liberto *tenore*

Famigliari di Seneca *tenore*

Damigella *soprano*

Lucano *tenore*

Littore *baritono*

Venere *mezzosoprano*

Nutrice *contralto*

Soldato I *tenore*

Soldato II *baritono*

ziale fiducia e il successivo sconforto in un analogo ventaglio di stili musicali, passando da un assertivo lirismo a una declamazione disgiunta e incoerente. La scena culmina infine in una lunga sinfonia di battaglia allorché Ulisse impugna l'arco per sterminare i Proci.

Offrendo al canto spianato pochi agganci espliciti, il recitativo liberamente rimato di Badoaro è interrotto solo di rado da un testo adatto al trattamento lirico. Ma il compositore fa tesoro di molti brevi passi del libretto distinti da una rima o da

un metro speciale, trattandoli liricamente e rendendoli credibili. In mano a Monteverdi il lirismo, sia dispiegato sia imbrigliato, è un potente mezzo di caratterizzazione. Penelope lo imbriglia efficacemente: affermata con decisione nel lungo monologo di apertura, la sua intransigenza si rispecchia e s'intensifica in un'austera modalità espressiva simile al parlato, riluttante o inibita a sciogliere la voce nel canto. Solo quando si convince del tutto che il vecchio uccisore dei Proci è davvero suo marito sotto mentite spoglie, ella riuscirà a liberare i sentimenti repressi che – dobbiamo supporre – le avevano impedito di cantare durante i vent'anni della sua assenza. E quando nel finale libera la voce prima in un'aria allegra, poi in un commovente duetto d'amore col marito, l'effetto è travolgente: la musica è il linguaggio dell'amore.

Ulisse, al contrario, è assai meno inibito. Pur esprimendosi sovente in un passionale recitativo, può esplodere nel canto per estrinsecare le proprie emozioni. Anche Telemaco è sollecitato a cantare da un sovraccarico emotivo: un'aria esultante mentre vola verso Itaca sul carro di Minerva, un duetto impetuoso con la dea e un altro, colmo di sentimento, nel riunirsi al padre da tanti anni perduto.

Pure Melanto e i Proci sono proclivi al canto, il linguaggio dell'amore – o della lussuria. Esso si addice ancor più ad altri personaggi: gli dèi e le dee, detentori di poteri soprannaturali, cantano e volano con la stessa facilità. Il porcaro Eumete parla anch'egli col canto, il naturale linguaggio del mondo pastorale cui appartiene. Se per lui questo è un idioma congenito e senza alternative, l'opposto si verifica per il parassita Iro. Egli è del tutto incapace di cantare. Questo intruso nel mondo pastorale non ne sa padroneggiare il linguaggio: balbetta perfino nella sua aria. In lui non c'è melodia alcuna.

Il ritorno d'Ulisse in patria fu un successo esaltante: totalizzò dieci recite a Venezia e andò poi in *tournee* a Bologna. Caso forse ancor più singolare, l'anno seguente fu ripreso a Venezia nello stesso teatro, caso insolito data la brama di novità da parte del pubblico. Gli sforzi di Badoaro per riscattare Monteverdi dal suo pensionamento operistico furono ben ricompensati. Aperto dal *Ritorno d'Ulisse*, il grande rientro in scena del compositore ('Il ritorno di Monteverdi!') toccò lo zenith con *L'in-*

coronazione di Poppea, un'opera fra le più grandi di ogni tempo.

L'incoronazione di Poppea fu rappresentata due anni dopo *l'Ulisse*, nello stesso teatro [ndt o secondo altre fonti al Grimani dei SS. Giovanni e Paolo]. Il suo librettista Giovanni Francesco Busenello aveva già fatto eseguire sulle scene veneziane due lavori: una pastorale mitologica (*Gli amori di Apollo e Dafne*) e un soggetto epico virgiliano (*La Didone*), entrambi musicati da Francesco Cavalli, giovane collega di Monteverdi a San Marco. Per il suo libretto successivo, forse destinato espressamente a Monteverdi, tentò qualcosa di nuovo: una trama più moderna ricavata dalla storia romana. La storia dell'imperatore Nerone deriva anzitutto dagli *Annali* di Tacito (libri 7-28). Ma a differenza dell'*Ulisse*, tanto fedele alla sua fonte, Busenello proclama la propria indipendenza nella prefazione al libretto:

Nerone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Ma qui si rappresenta il fatto diverso.

Poi prosegue a delineare così il proprio dramma:

Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nel delirio e nelle esclamazioni. Ottavia moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sveni Poppea. Ottone promette farlo; ma non bastandogli l'animo di levar la vita all'adorata Poppea, si traveste con l'abito di Drusilla, ch'era innamorata di lui. Così travestito entra nel giardino di Poppea. Amore disturba ed impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, nonostante i consigli di Seneca, e prende per moglie Poppea. Seneca more, e Ottavia vien discacciata da Roma.

In effetti il dramma si prende delle libertà, specie con la cronologia degli eventi e il ritratto dei personaggi. La più significativa è la posizione della morte di Seneca. Anche se il riassunto di Busenello la collega temporalmente all'esilio di Ottavia, in Tacito si verifica tre anni dopo, mentre nel libretto ha luogo nell'atto precedente, giusto al centro dell'opera. Questa trasposizione è fondamentale per la struttura e il significato del lavoro.

Benché Tacito si concentri su Nerone, il dramma di Busenello è intitolato all'incoronazione di Poppea (sottolineatura analoga a quella del ritorno per l'*Ulisse*). La ricerca di Poppea, più tortuosa che nelle due opere precedenti, è drammatizzata dai forti ostacoli che incontra. Deve prima convincere Nerone a prendere le opportune misure per eliminare l'opposizione: Ottavia e Seneca. Seneca muore nella terza scena del secondo atto dopo un terribile diverbio con Nerone, ma l'esilio di Ottavia è rinviato fino alla sesta scena del terzo atto, poco prima dello scioglimento. Pur non incontrandosi mai in scena col marito, Ottavia ha ampie occasioni di esprimere rabbia e amarezza verso il fedifrago.

Il libretto di Busenello è strutturato con maestria. I suoi tre atti si addicono alla *Poppea* quanto i cinque all'*Orfeo*, ma in modo diverso. Traiettorie e propulsione somigliano a quelle dell'*Ulisse*, ma qui il ritmo del dramma è accelerato grazie al collegamento di più scene (*liaison des scènes*), così da rappresentare un'azione in tempo reale. Ciò è evidente specie nell'atto primo, che si sviluppa con efficacia in un unico impulso di cui il librettista garantisce la continuità facendo parlare alcuni personaggi invisibili (*in disparte*); un artificio frequente nella commedia in prosa. Tuttavia la rottura fra gli atti primo e secondo modifica la tensione permettendo d'immaginare il tempo trascorso. Alla fine del primo atto la morte di Seneca è già certa. Lo sa Poppea, che l'ha suggerita; lo sa Nerone, che l'ha ordinata, e lo sa anche Ottone che ha udito quell'ordine. Soprattutto lo sa il pubblico. Solo Seneca continua a ignorare il proprio destino. L'intervallo fra i due atti stimola l'attesa della sua reazione e del modo di esecuzione della condanna.

Gli atti secondo e terzo prolungano l'impulso del primo; però su scala ridotta, rompendo a bella posta la *liaison des scènes* in due momenti tipici: dopo le quattro scene dell'atto secondo culminanti nella morte di Seneca (che segna l'intervallo nella versione di Sir Gardiner), e dopo le cinque scene dell'atto terzo al termine delle quali Nerone annuncia l'imminente incoronazione di Poppea. In assenza di un intervallo, queste due rotture interne producono un'ulteriore accelerazione dinamica verso il finale.

All'opposto della versificazione in recitativo dominante nel libretto di Badoaro per l'*Ulisse*, Bu-

senello impiega un certo numero di forme d'aria che di solito Monteverdi tratta come tali. Alcune delle arie di Busenello sono autentiche canzoni con specifica funzione drammatica. Verso la fine dell'atto secondo, Arnalta – la nutrice di Poppea – intona una vera ninnananna di parecchie strofette, impostata su una melodia ripetitiva che riesce ad

ORCHESTRA

Sono tanti i punti interrogativi intorno agli organici orchestrali delle opere monteverdiane, a causa della mancanza di fonti – dovuta anche al fatto che le prassi esecutive davano per scontato la presenza o l'assenza di certi strumenti – o della loro discordanza.

Nel caso dell'*Orfeo*, la partitura a noi pervenuta elenca i nomi e il numero degli strumenti impiegati: un organico insolitamente ricco e vario che comprendeva, in aggiunta ai normali archi e al continuo, una quantità di legni e ottoni per un totale di tredici diversi strumenti a volte raddoppiati o triplicati. Il manoscritto include inoltre molte didascalie che indicano quali strumenti suonassero in determinati passaggi, e talora anche le dinamiche.

Diverso il caso del *Ritorno d'Ulisse in patria*, per il quale l'unica fonte è una partitura manoscritta scoperta a Vienna nel 1881, mutila e priva di accompagnamento salvo che per uno scheletrico basso continuo e le tre-cinque parti strumentali previste nelle 'sinfonie' e nei ritornelli.

Per quanto riguarda invece *L'incoronazione di Poppea*, le due partiture conservate e i libri-paga dei teatri veneziani ci permettono di ipotizzare la presenza di due sezioni di violini, a volte anche «viola da braccio» e «violetta tenore»; il probabile utilizzo, nelle 'sinfonie' e nelle scene di trionfo o di battaglia, di una coppia di cornetti e di due trombe; mentre per la sezione di continuo è plausibile immaginare strumenti da tasto, ad arco e a pizzico. Per un totale di circa dodici-quindici elementi.

assopire la padrona e prepara la cornice all'attentato omicida di Ottone. Le altre canzoni in senso stretto sono intonate perlopiù da personaggi minori (Amore, la damigella, il valletto, i discepoli di Seneca). In parecchi casi le arie formali corrispondono a una certa situazione drammatica: Ottone canta un'aria multistrofica quando pregusta la sua felice riunione con Poppea, solo per tornare di colpo al recitativo quando vede i soldati di Nerone di guardia alla casa di lei. E Seneca, prima di morire, canta un'aria d'addio ai suoi discepoli.

Il lirismo di Monteverdi non si limita ai testi in forma d'aria, ma può sconfinare nei versi del recitativo. In base al contesto, il compositore estrapola sovente un distico o una quartina per musicarli a mo' di canzone. Ne risulta uno stile flessibile come la marea, che sale e scende in risposta alla temperatura emotiva delle parole. Il recitativo simile al parlato si piega a un lirismo cantabile quando un personaggio è in vena di farlo, cioè quando la drammaturgia lo richiede. Tale meccanismo può anche essere usato in senso ironico: all'inizio dell'atto terzo Drusilla intona una lieta canzone tripartita, «O felice Drusilla», quando crede che Poppea sia stata uccisa, ma solo per apprendere che Ottone ha fallito il colpo e lei stessa viene accusata del delitto. Cantare era proprio l'ultima cosa da farsi. Altri estesi passi lirici emergono allorché l'eccitazione di un personaggio trabocca in melodia: «Hor che Seneca è morto, cantiam». Nerone usa questo verso per introdurre una lunga scena condivisa con l'amico Lucano, in cui entrambi esaltano la bellezza di Poppea in una specie di orgia lirica fra aria solistica e duetto.

L'analogia fra canto e sessualità agisce nella *Poppea* come nell'*Ulisse*. Poppea canta nelle sue scene d'amore con Nerone e quando è sola con la nutrice, vagheggiando future nozze reali. E Nerone canta quando è con Poppea o pensa a lei. Ma Ottavia, la consorte tradita, non prova amore; solo risentimento e rabbia. Ella rifiuta il consiglio ricevuto dalla nutrice di trovarsi un amante, e non canta mai. I suoi due grandi monologhi esemplificano lo stile recitativo di Monteverdi al colmo della sua potenza; specie in quello dell'atto primo, leggibile come una diatriba femminista, Monteverdi dispiega il celebre 'stile concitato' che aveva messo a

punto nei suoi ultimi madrigali, con le sue fanfare marziali e le sue note ribattute, per ritrarre la furia nel cuore di lei.

L'impatto dell'opera è creato in gran parte da un succedersi di straordinari dialoghi fra i personaggi: Poppea e Nerone, Poppea e la nutrice, Ottavia e Ottone, ma soprattutto Nerone e Seneca. Monteverdi esalta l'intensità di tali dialoghi frammentando il verso in due o più emistichi, sicché le battute risultano più intrecciate che non consecutive. Questa tecnica, intensificata dalla ripetizione di singole parole e frasi, raggiunge il suo effetto più potente nel cruciale diverbio fra l'imperatore e il filosofo, che si colloca al centro dell'opera. Benché Seneca riesca ad affermare le proprie posizioni, l'esito finale dello scontro è di rendere inevitabile la sua morte.

La morte di Seneca nell'atto secondo, giusto a metà della vicenda, è infatti il suo punto nevralgico. Essa crea una struttura che scavalca quella originaria in tre atti, suddividendo il dramma in due parti e suggerendo una possibile lettura di questo problematico lavoro. Mentre il filosofo è ancora vivo la sua autorità influenza gli altri personaggi, che nella maggior parte rivelano almeno qualche traccia di coscienza. Le convinzioni morali e religiose di Ottavia la trattengono dalla vendetta nonostante la sua rabbia contro Nerone. Neppure Ottone cede al risentimento: non riesce a levare la mano su Poppea. Perfino Arnalta, la nutrice di Poppea, ha una coscienza: non ne approva l'immorale ambizione di regnare e sente pietà per Ottone. E Nerone, pur ricorrendo nel grande diverbio con Seneca a una passionale retorica per ribadire la propria volontà di cambiar moglie, non può sfuggire alla logica stringente del suo vecchio pedagogo.

Ma dopo la morte di Seneca tutta l'impalcatura morale di questo mondo va in frantumi. Ottavia progetta un assassinio e si fa ricattatrice. Ottone cede alla rabbia e accetta di uccidere Poppea; architetta il crimine sfruttando l'amore che Drusilla nutre per lui e ne fa una complice. Arnalta accetta ormai l'ambiziosa brama di Poppea e si preoccupa solo del proprio benessere nel nuovo stato di cose. E Nerone, giustificato dal tentativo di omicidio, si sente libero di ripudiare Ottavia, la stessa azione che Seneca si era rifiutato di approvare. È la morte



Foto delle prove di Monteverdi 450, progetto internazionale di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner.

di Seneca a scatenare tanto diluvio d'immoralità. Essa spalanca le porte a quella totale corruzione e perversione etica che conduce in ultimo all'incoronazione di Poppea.

A differenza di *Orfeo* e di *Ulisse*, *Poppea* lascia il pubblico profondamente sconvolto. Almeno in apparenza, l'opera esalta la vittoria di Amore (dopotutto è lui che, avendo affermato nel prologo di essere superiore a Fortuna e Virtù, salva Poppea dal pugnale di Ottone). L'amore di Poppea e Nerone trionfa su ogni ostacolo: sulla Ragion di Stato, la legge e la morale. Ma alla sua vittoria non manca neppure il lato oscuro, poiché l'opera sembra celebrare anche la sconfitta della ragione. Muore Seneca, il filosofo stoico; la legittima imperatrice Ottavia e Ottone, l'amante respinto di Poppea, sono esiliati da Roma. La concubina di Nerone, la cortigiana Poppea, si unisce a lui sul trono. L'apparente immoralità dello scioglimento getta un'ombra sulla nostra ricezione del lavoro.

Fu così anche per i suoi primi spettatori? Lo sapevano che quella di Poppea era una vittoria di Pirro? Che solo due anni dopo, incinta, Nerone l'avrebbe uccisa a calci, e che dopo altri tre lui stesso sarebbe stato costretto al suicidio? Oppure vedevano in *Poppea* un apologo morale, un'inversione carnevalesca che presentava la corruzione di Roma come un monito ai veneziani, un *memento* di qualcosa che già sapevano: non cadere nella stessa trappola, non concentrare il potere in un unico sovrano che può farsi zimbello dell'ambizione di una donna.

Lo spiazzamento prodotto da *Poppea* sembra l'esatto opposto della soddisfazione offerta dal suo predecessore *Ulisse*. Eppure il loro tema, come viene esposto nei rispettivi prologhi, è il medesimo: il potere dell'Amore. Ma gli avversari non sono gli stessi. In *Ulisse*, l'Amore casto, fedele e paziente trionfa sulle vicissitudini di Fortuna e Tempo, che insieme avevano efficacemente cospirato a separare Ulisse da Penelope. In *Poppea* lo stesso cieco dio è lascivo, adultero e impaziente. Sconfitta dapprima la Fortuna col salvare Poppea dalla morte, l'Amore – per gradi e senza rimedio – scaccia la Virtù. Considerate a questo modo, come parte di un grande dibattito sulla natura dell'amore, le ambiguità di

Poppea appaiono meno inquietanti. L'arte musicale di Monteverdi sostiene imparzialmente ambo le posizioni. Prese in coppia, il loro tema è lo stesso dell'*Orfeo*: il potere della musica monteverdiana.

(Traduzione di Carlo Vitali)

The Power of Monteverdi's Music

di Ellen Rosand

Claudio Monteverdi, the 450th anniversary of whose birth we are celebrating this year, has long been revered as the first great opera composer. It is thus sobering to remember that more than half of his operas are lost to us, and that his current reputation rests on the only three works to have survived: *L'Orfeo* (1607) from the early period of his career, in Mantua, and *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) and *L'incoronazione di Poppea* (1643) from his twilight years, in Venice. To be sure, this is more than enough to guarantee his reputation as an opera composer, but it raises some questions, because the Mantuan and Venetian works are so different from one another. We will have the opportunity of experiencing those differences over the course of the current performances by Sir John Eliot Gardiner. They can certainly be explained by the composer's natural development over the course of 35 years. Perhaps more significantly, though, they can be traced to the very different conditions of patronage in Mantua and Venice under which the operas took shape. But however different they may seem, *Orfeo*, *Ulisse*, and *Poppea* share the unmistakable traits of their composer, one of the most significant of his (or any) time: all three of them demonstrate his uncompromising belief that music should serve the text, and thereby convey human emotions.

When Monteverdi wrote *L'Orfeo* he was 40 years old and the author of five published books of madrigals, as well as many other works. He had been employed by Duke Vincenzo Gonzaga of Mantua since 1590, and by the time of *L'Orfeo* had risen to the post of *maestro di musica*. As such, his responsibilities extended over the whole musical activity of

the court. This included maintaining the traditional excellence of the performing forces, instruments as well as voices, and providing music for both the day-to-day and special needs of the court: chapel and chamber music as well as music for the theater.

La favola d'Orfeo, a full-length theatrical work on a libretto by Alessandro Striggio junior, was performed in February 1607 before a small aristocratic audience in a room of the Ducal Palace, under the auspices of Crown Prince Francesco Gonzaga and the Accademia degli Invaghiti. One of the Gonzaga courtiers was excited to report something special: "all the actors were to sing their parts." Its success prompted a second performance a week later in a larger room of the palace. As a court opera, *Orfeo* followed a precedent established in Medicean Florence just a few years earlier with *L'Euridice*, an opera with music by Jacopo Peri on a libretto by Ottavio Rinuccini. Touted at the time as the first completely sung drama to appear on the stage, *L'Euridice*, like most Medici spectacles, was designed to celebrate a particular political occasion – in this case the marriage of Maria de' Medici and King Henry IV of France – and thereby to add luster to the image of the ruling dynasty. Both libretto and music were published to commemorate the occasion, which was elaborately described by the official court chroniclers. Although *L'Orfeo* did not celebrate a particular event, it must have been intended to glorify the Mantuan dynasty, as it was preserved in print; a libretto was issued by the ducal printer Francesco Osanna in 1607, and Monteverdi published a commemorative score two years later, with a fulsome dedication to Francesco Gonzaga (a second edition appeared in 1615).

Monteverdi and his patron, who may have attended the Florentine celebration, apparently sought to produce something similar. *L'Orfeo* indeed recalls Peri's *L'Euridice* in many respects. Most obviously, it treats the same subject, the Ovidian myth of Orpheus and Euridice, altered to end happily – in the case of *L'Euridice*, with the lovers' wedding; in *Orfeo* with the promise of their reunion in Heaven (the happy ending of *L'Orfeo* only appears in the published score; Striggio's libretto parallels Ovid in ending with Orfeo's destruction by the Maenads.)

It is of course no coincidence that the subject of both works is a musical, one. In these earliest of operas, the phenomenon of characters speaking in song would have required justification – unless they were musicians. In the Orpheus myth, musical speech is not only plausible, but necessary: the musician hero must use his inherent musical abilities to conquer the Underworld. *L'Euridice* introduced the idea of sung drama as a means of recreating the effects of ancient tragedy, which many believed to have derived its legendary expressive power from music. The point is made explicit in the prologue, sung by Tragedy, who explains that she takes the stage “no longer to sing of bloodshed and suffering”, but, adorning herself for the royal wedding, she tempers her song with happier notes to bring delight to noble hearts”, concluding with an invitation to the audience to “listen to Thracian Orpheus' song”.

In an analogous justification of musical drama, *L'Orfeo* places greater emphasis on music per se. It is La Musica, rather than La Tragedia who commands the proceedings in the Prologue, and she introduces herself by explaining her musical power. Her song can “*far tranquillo ogni core*”, and “*infiammar le più gelate menti*”. Accompanied by “the golden cithera, she can move mortal ears and inspire the soul with its sonorous harmony”. Now, she sings, she will tell the story of Orfeo's musical accomplishments, he “who calmed fierce beasts with his song and made Hell yield to his prayer”, finally exhorting her audience to silence: “Now as happy songs alternate with sad ones, let no bird move, nor wave break, and every breeze be still”. The first act then opens with a shepherd's happy

song, as he invites his companions to join him in celebrating Orfeo's wedding day: “*cantiam Pastori.*”

The power of music to move men's hearts and minds, then, is the subject of Monteverdi's opera, as personified by La Musica and embodied in Orpheus. This theme is threaded through the whole opera in a multitude of ways.

Thanks to the published score, which records many aspects of the actual performance, we know that there were eight characters as well as three choruses – of Nymphs and Shepherds, Infernal Spirits, and Shepherds “who performed the final Moresca”. The score also lists the names and numbers of the participating instruments, an unusually large and varied band that included, in addition to the standard strings and continuo, a number of wind and brass instruments, for a total of 13 different instruments. The score helpfully includes many rubrics indicating which instruments played in particular passages, and sometimes even how they played – softly, loudly. As *maestro di musica*, Monteverdi would have had all of these forces at his disposal, and the size and variety of the ensemble would certainly have reflected the image of Mantuan wealth and power.

Monteverdi's music displays its own kind of opulence: speech-like declamation (the composer's famous *stile recitativo*), solo songs, duets, and choruses in madrigal style, and dances, as well as numerous instrumental ritornellos are carefully deployed to enhance the structure and communicate the meaning of Striggio's text. All of this music emerges naturally from Orfeo's pastoral world. His expressive language is shared by his shepherd companions.

Borrowing from the traditional form of ancient drama, *L'Orfeo* is in five acts. They are arranged symmetrically around the centerpiece, Act 3. Each act, framed by an introductory instrumental ritornello at the beginning and a choral commentary at or near the end, is built around a single main action: the marriage of Orfeo and Euridice in Act 1; Euridice's death in Act 2; Orfeo's entry into the Underworld in Act 3; Orfeo's failure to save the liberated Euridice in Act 4; Orfeo's salvation by Apollo in Act 5. Act 3, isolated from its sur-

roundings by a somber 5-part ritornello for wind (or “Underworld”) instruments, features at its own center Orfeo’s musical masterwork, “Possente spirto.” His successful prayer to Caronte to ferry him across the river Styx demonstrates the legendary power of his (and Monteverdi’s) music to achieve the impossible: to breach the Underworld.

The five acts are also variously linked by parallel formal elements, demonstrating Monteverdi’s skillful deployment of musical architecture, and reinforcing the symbolic meaning of some of the instrumental movements. One assumes that the original audience would have perceived these symmetries because the opera was most likely played without intermission.

In one notable instance, the same ritornello that ends Act 2, as Orfeo departs for the Underworld, opens Act 5, as he returns to his familiar pastoral landscape. The string-dominated movement is, in fact, familiar from earlier in the opera: it was heard no less than five times between the stanzas of Musica’s Prologue. It thus suggests a symbolic meaning: La Musica, in the form of her prologue ritornello, is by Orfeo’s side to inspire him when he needs her most: on his descent to the Underworld and when he returns to Thrace, bereft. Other instrumental movements, usually provided with repeat signs, tend to serve the more concrete and mundane function of ushering the characters on and off the stage. These are especially telling since the stage directions are generally missing from the score.

Orfeo himself takes music’s reins in his prayer to Caronte. In this huge *tour de force* of virtuosity, the hero unleashes all of the singer’s art to press his case. The text of the prayer is a *tour de force* in its own way. It utilizes *terza rima*, an archaic poetic form of three-line stanzas with a characteristic rhyme scheme, which is associated with Dante, and thus appropriately, with the Underworld. The first four of the six stanzas are cast as a set of variations on the same bass line, the variations increasingly elaborated with ornaments, trills, and rapid passagework, eventually spreading out the words until they are nearly obliterated by the music.

Of equally eloquence and virtuosity are the instrumental passages that echo Orfeo’s voice and

separate the stanzas, each of them scored for a different pair of instruments – first violins, then cornetti, then double harp. The implication is that Orfeo plays them all; not just those that resemble his legendary lyre or lute. We might say that it is the composer, Monteverdi, who is showing off here, he who is demonstrating the power and variety of his art, both vocal and instrumental. This *tour de force*, however, leaves Caronte unmoved. It is only when Orfeo abandons his virtuosity and addresses Caronte directly, in a passionate speech-like style, that he achieves his purpose: the boatman falls asleep, and the mythic singer gains entry to the realm of Pluto.

“Possente spirto” is a performance; Orfeo performs his identity as a singer, and even a composer, as he varies and ornaments the successive stanzas of his prayer. Although his music is written down, it need not be. In fact, Monteverdi’s score also provides an unornamented version of the piece, a basis on which less – or more – skilled singers can compose their own variations.

L’Orfeo was a compendium of Monteverdi’s development to date. The rich variety of its music drew upon forms and styles that the composer had explored in other contexts, as illustrated in his published books of madrigals and *Scherzi musicali*. It also represents his solution to the problem of operatic verisimilitude. In *L’Orfeo*, many styles of music serve the drama, in different ways. Orfeo is a singer of songs: his many lyrical outpourings, some of them in lilting dance rhythms, are either requested by his companions or motivated by his own joyful feelings.

At the other end of the spectrum are those passages that communicate in a style that mimicked speech. This *stile recitativo*, invented by the Florentines, was pressed to ever greater expressivity and variety by Monteverdi. The contrast between song and such speech is used with tremendous emotional effect in Act 2: here, the joyful mood of Orfeo’s song celebrating his wedding (“Vi ricorda o boschi ombrosi”) is suddenly dispelled by the entrance of the messenger to report the doleful news of Euridice’s death: her opening words, “Ahi caso acerbo” shocking in their dissonance, and followed by a vivid description of the event – speech-

like but with its emotional temperature heightened by its expressive musical setting – become a terrible refrain as they are echoed by Orfeo's shepherd companions, first one, then all. When Orfeo finally reacts, the effect is heartbreaking. This tragic juxtaposition of song and speech creates perhaps the most powerful tableau in the opera.

L'Orfeo must have pleased his Mantuan patrons, because Monteverdi was commissioned to write another opera the following year, this one forming part of the wedding festivities for Francesco Gonzaga and Margherita of Savoy. The new opera was *Arianna*. Although it was elaborately described in the court chronicles, and a libretto was published, only one section of the music has survived: Arianna's lament on her abandonment by Theseus. The fame of this passionate recitative in its own day assured its fortunate survival today in manuscript and in contemporary print. It makes the disappearance of the rest of the opera all the more disturbing. We have to wait more than three decades, until the composer's last years in Venice, to meet him again on the operatic stage, and by this time both opera and Monteverdi had undergone tremendous development.

By 1640, the year of *Ulisse's* first performance, Monteverdi had been the leading musical figure in Venice for some twenty-five years. He had served as *maestro di cappella* of San Marco, probably the most prestigious musical post in all of Italy, since 1614. In addition to supervising the musical forces of the chapel, he regularly supplied music for the elaborate church celebrations for which Venice was so well known. He also provided music for private patrons, both in Venice and elsewhere, including chamber music as well as music for the stage. And, among other things, he published three highly innovative madrigal books (Books 6-8), which moved the genre in the direction of increasing theatricality.

Il ritorno d'Ulisse and *L'incoronazione di Poppea* represent a very different kind of opera from *L'Orfeo*. They were performed not at court, but in a public opera house, one of several that had been renovated or constructed by aristocratic families for the purpose of producing dramatic entertain-

ments for a paying audience – either seasonal box-holders or nightly attendees – during the carnival season.

Venice was particularly hospitable to such theaters because of its political and social organization. Power resided not in a single dominant ruler, but was shared by a group of patrician families, many of whose members engaged in commercial activities. Theaters, along with trade, agriculture, and banking represented a financial investment, so that it was vital to attract large audiences. Even apart from commercial profit, a successful production would also have enhanced the reputation and status of the individual theater-owners.

As a tourist mecca, Venice was famous for its carnival activities, attracting audiences from a wide range of social classes from all over Europe, crowds that swelled the normal population of the city to nearly twice its usual size. Beginning in the sixteenth century, carnival had featured a variety of theatrical entertainments, from spoken comedies and musical pageants, to jousts and bullfights, and these activities proliferated during the seventeenth century. Opera had no trouble inserting itself in this environment.

Things took a decisive turn during carnival 1637, when a small traveling troupe brought the first operatic entertainment to Venice, where it was performed in one of the family theaters formerly allocated to spoken comedy, the Teatro di San Cassiano. The seven-member troupe was completely self-sufficient. It supplied everything necessary for the production: librettist, composer, singers (some of them required to play several roles), and instrumentalists. If any singers or players were needed, they could be borrowed from the San Marco chapel. The endeavor was so successful that the troupe returned the following year, with a second opera at the same theater; and by 1639, when the travelers returned yet again, a second commercial theater had opened, a new, local opera company had been formed, and audiences could attend multiple performances of two operas by two companies. By 1640, the year of the premiere of *Il ritorno d'Ulisse*, there were three theaters in operation, and the number increased to four in the following year, some of them presenting more than one opera per



Foto delle prove di Monteverdi 450, progetto internazionale di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner.

season. Indeed, in some later seasons five or even six different operas found ready audiences among Venetian citizens and carnival visitors. It was an avalanche; the rage for opera could hardly be controlled.

The reduced forces necessary for the first traveling companies established norms for the future. Like the spoken plays that had preceded them on the Venetian stage, their dramas depended on the dialogue of individual characters. Choruses were generally absent. In addition to being unwieldy and costly, they had no role in dramas based on rapid dialogue. Orchestras were small, only a couple of continuo instruments – harpsichord, lutes, and a bass – with a pair of violins for the few instrumental movements: the overture, and ritornellos between stanzas of arias. Such a small band was not only economical, but it focused attention on the singers, allowing their words to be heard and understood by the public. Although cast sizes

eventually increased, the same priorities continued to influence Venetian operas, a focus on solo singers, an emphasis on dialogue, and a small orchestra whose chief role was to support the singers.

Given Monteverdi's prominence, and his reputation as an opera composer, it may seem surprising that he did not immediately seek to join in these activities. We must remember, though, that he was more than seventy years old, and his official duties would have occupied most of his time and energy. Some people must have missed him, however, because Giacomo Badoaro, the author of *Ulisse*, claims to have designed his libretto specifically to tempt Monteverdi out of his operatic retirement. He hoped to succeed by providing material that would stimulate the composer's well-known commitment to portraying his characters' emotions and to display that commitment on the Venetian stage.

As we have seen, the conditions for opera had changed radically since Monteverdi's early days. In

Venice, the success of a new work was now measured by ticket sales, and thus had to attract the heterogeneous carnival audience; and an increasing number of new works were needed each season. This inspired librettists to seek new kinds of source material. No longer limiting themselves to Ovidian mythology, they drew upon epic and history for their subject matter, as well as spoken *commedia*, both Italian and Spanish. Adopting the structure, and even the pace of comedy, their librettos were divided into three rather than the classically inspired five acts, and the action was more continuous, and more natural. They introduced new kinds of characters, particularly comic ones, and new kinds of dramatic situations, many of them borrowed from comedy, which involved more dynamic interaction among the characters. Though its evident popularity suggests that musical drama no longer needed justification, the new kinds of more realistic plots and characters raised new issues of verisimilitude. How could characters who were not mythological, not pastoral, and not musicians reasonably carry out their interactions in song? Monteverdi resolved this problem in distinctive ways, continuing as he had always done, to focus his musical setting on communicating the passions of his characters.

Badoaro chose Homer's a profoundly human epic, the *Odyssey*, as his source. His libretto, based closely on Books 13-24, is shaped on a grand scale. It follows Odysseus on the last leg of his epic journey, touching, in their Homeric order, many of its legendary highpoints: from the Phaeacians setting down the hero, asleep, in Ithaca (I,4), through his encounter with Pallas Athena and transformation into an old man (I,7), his meeting with the swineherd Eumete (II,3), reunion with his son Telemachus (II,10), his defeat of the Suitors (II,22), and, finally, the hero's reunion with his beleaguered but ever faithful wife, Penelope. A straightforward narrative progression (with the events condensed, of course, to suit the new operatic medium), interrupted by a few lighter moments provided by the secondary (though no less Homeric) characters – Penelope's lady-in-waiting, Melanto, and her lover, Eurimaco, and the parasite Iro – *Il ritorno d'Ulisse*

moves inexorably toward its happy ending. The themes – the rewards of patience, the power of love over time and fortune – are clearly prepared in Monteverdi's prologue.

The libretto offers a full range of characters, divine and human, the latter representing a variety of social classes, from the highest royalty to the lowest beggar. All of them are drawn directly from Homer. Most of Badoaro's dramatic situations, too, can be found in the *Odyssey*. The few scenes that are not found or that are ordered differently in Homer tend to amplify characters and situations, and were clearly introduced for dramatic and musical purposes. Some of the Homeric confrontations are crystallized in duets; some dramatic situations are expanded into lyrical scenes; and still others are summarized, a single scene in the opera standing for several in the epic. Chief among these is Penelope's remarkable opening scene, which epitomizes her nightly ritual of lament, to which Homer refers more than once.

The relationship between Melanto and Eurimaco is also expanded. By focusing attention on a single suitor and a single servant girl, Badoaro is able to satisfy the particular theatrical convention that calls for a second pair of lovers. [His enrichment of their roles allows them to offer an important counterweight to the actions of Penelope and Ulisse, setting up a contrast between chaste and unchaste love.] Homer's multitude of suitors is reduced in the libretto to the more manageable number of three, a change justified by the desirability of presenting them as a trio, one of Monteverdi's preferred musical textures. The librettist and composer turn the Suitors into objects of ridicule and comedy, which would have pleased their audience. Badoaro's most interesting expansion involves Iro, the parasite, who feeds on the Suitors. An insignificant character in the *Odyssey*, where he appears briefly only once, in *Ulisse* he makes three lengthy appearances: although initially treated as a comic character, his final act is his suicide. As with the suitors, comedy turns suddenly, and disconcertingly, into tragedy.

Badoaro's libretto is filled with contrasts, which are intensified by Monteverdi's music. Penelope's powerful disquisition on marital fidelity in the

opening scene is abruptly contrasted in the scene that follows by Melanto's paean to sensual love. The two confront each other more directly several scenes later, when Melanto urges her mistress to yield to the desires of the suitors and Penelope steadfastly refuses. And later, at the climax of the opera, a master-stroke of ironic contrast juxtaposes a scene of private suffering against one of public humiliation. The intensity of Ulisse's confrontation with the suitors, capped by the hero's violent battle cry, is immediately dispelled by Irus's lament on their deaths, initially comic but increasingly pathetic, as the death he laments becomes his own.

Although Monteverdi's musical language is exceedingly fluid, continuously responsive to the rapidly changing images and moods of the text, and many of the most effective moments in the opera are purely declamatory, his consummate skill as a musical architect is very much in evidence here: on a small scale in the use of refrains to structure lengthy speeches, like Penelope's opening one (her desperate refrain, "Torna, deh torna Ulisse," recurs three times), and the one in which Ulysses gradually acknowledges and rejoices in his presence in Ithaca, remarking with increasing frequency on his good fortune, "O fortunato Ulisse."

The most impressive large-scale structure is the final scene of Act 2, the challenge of the suitors to string Ulysses' mighty bow. The basic outlines of the structure are suggested by the librettist – three suitors, three attempts, each more futile than the previous one because more predictable – but they are reinforced and intensified by the composer, using a variety of musical styles and textures as structural pillars. The scene is framed by two trios for the suitors: a joyful, lyrical one of anticipation and a brief depressed response to their failure. An orchestral *sinfonia* introduces each suitor's attempt; and each expresses his confidence, and then deflation in a similar variety of musical styles, moving from expansive lyricism to disjointed, incoherent declamation. The scene finally culminates in a lengthy battle *sinfonia*, as Ulysses enlists his bow to destroy the suitors.

Offering few formal invitations to song, Badoaro's freely rhymed recitative is only rarely interrupted by text suitable for lyrical treatment. But

the composer capitalizes on many shorter passages in the libretto that were set apart by a distinctive rhyme or meter, treating them lyrically, and rendering them believable. In Monteverdi's hands, lyricism, applied as well as withheld, is a powerful aspect of characterization. It is effectively withheld from Penelope: forcefully established in her long opening monologue, her intransigence is matched and intensified by her austere and speech-like mode of expression, her reluctance or inability to release her voice in song. Not until she has been thoroughly convinced that the old man who slew the Suitors is really her husband in disguise can she release the pent-up feelings that have prevented her from singing – we must assume – for the entire twenty years of his absence; when she finally releases her voice at the end, first in a joyful aria, then in a touching love duet with her husband, the effect is stunning: music is the language of love.

Ulisse, in contrast, is hardly as restrained. Although he often expresses himself in passionate recitative, he can burst into song to express his emotions. Telemaco too is prompted to song by an excess of feeling: an exhilarated aria as he flies back to Ithaca in Minerva's chariot, a heady duet with the goddess, and a passionate one of reunion with his long-lost father.

Melanto and the suitors also lapse readily into song, the language of love – or lust. Song comes even more naturally to some of the other characters: the gods and goddesses, possessed of supernatural attributes, sing as easily as they fly. Eumete, the swineherd, even speaks in song, the natural language of the pastoral world to which he belongs. If Eumete is congenitally unable to speak except in song, Iro, the parasite, is the opposite; he cannot sing at all. A misfit in the pastoral world, he is unable to master its language: he splutters and stutters, even in his one aria. There is no melody in him.

Il ritorno d'Ulisse was a rousing success. It received ten performances in Venice and was then taken on tour to Bologna. Perhaps most strikingly, it was reprised in Venice the next year at the same theater, an unusual event in view of audiences' desire for novelty. Badoaro's efforts to lure Monteverdi out of operatic retirement were well reward-

ed. Initiated by *Il ritorno d'Ulisse*, the composer's grand return to the stage (*Il ritorno di Monteverdi!*) reached its culmination in *L'incoronazione di Poppea*, one of the greatest operas of all time.

L'incoronazione di Poppea was performed two years after *Ulisse*, in the same theater [Ed. according to different sources, at the Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo]. Its librettist, Giovanni Francesco Busenello, had already seen two of his works performed on the Venetian opera stage: one a mythological pastoral (*Gli amori di Apollo e Dafne*), the other a Virgilian epic (*La Didone*), both of them set to music by Monteverdi's younger colleague at San Marco, Francesco Cavalli. For his next libretto, probably written expressly for Monteverdi, he tried something new: a more modern plot based on Roman history. The story of the emperor Nero comes primarily from the *Annals* of Tacitus (Books 7-28). But, in contrast to *Ulisse*, which adhered so purposefully to its source, Busenello flaunts his independence in his preface to the libretto: Nerone, enamoured of Poppea, wife of Ottone, sent him under the pretext of embassy to Lusitania so that he could take his pleasure with her – this according to Cornelius Tacitus. But here we represent things differently. He then goes on to outline his drama: Ottone is desperate at being deprived of Poppea. Ottavia wife of Nerone orders Ottone to kill Poppea; he promises to do so, but lacking the spirit to deprive his beloved of life, he dresses in the clothes of Drusilla who loves him. Thus disguised, he enters Poppea's garden. Love disturbs and prevents that death. Nerone repudiates Ottavia, in spite of the counsel of Seneca, and takes Poppea as his wife. Seneca dies, and Ottavia is expelled from Rome.

Nerone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Ma qui si rappresenta il fatto diverso. Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà ne deliri e nelle esclamazioni. Ottavia moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sveni Poppea. Ottone promette farlo; Ma non bastandogli l'animo di levar la vita all'adorata Poppea, si traveste con l'habito

di Drusilla, ch'era innamorata di lui. Così travestito entra nel giardino di Poppea. Amore disturba ed impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, nonostante i consigli di Seneca, e prende per moglie Poppea. Seneca muore, e Ottavia vien discacciata da Roma.

The drama does indeed take liberties, especially with the historical sequence of events and the portrayal of the characters. Most significant is the placement of Seneca's death. Although Busenello's outline links it chronologically with Ottavia's exile, in Tacitus it occurs some three years later, while in the libretto it occurs earlier, in the previous act, directly at the midpoint of the opera. This transposition is critical to the structure and meaning of the work.

Despite Tacitus' focus on Nero, the goal of Busenello's drama is Poppea's coronation (like *Ulisse's* return it is emphasized by title of the work). More devious than either *Orfeo's* or *Ulisse's* quest, Poppea's is dramatized by the force of the obstacles in her way. She must first convince Nerone to take the necessary steps to eliminate the opposition, Ottavia and Seneca. Seneca dies in Act 2, scene 3, following a terrible confrontation with Nero; but Ottavia's exile is postponed until Act 3, scene 6, just before the denouement. Although she never engages with Nero on stage, she has had ample opportunity to express her anger and bitterness at her faithless husband.

Busenello's libretto is carefully structured. Its three acts are as intrinsic to *Poppea* as 5-act structure is to *Orfeo*, but in a different way. Its trajectory and drive resemble that of *Ulisse*, but the pace of the drama is accelerated by means of *liaisons des scènes*, so that it represents action in real time. This is particularly evident in Act 1, which effectively unfolds in a single continuous sweep, the librettist preserving continuity by having some characters listen in, unseen (*in disparte*), a frequent resource of spoken comedy. The break between Acts 1 and 2, however, changes the momentum; it allows for the passage of imagined time. By the end of the first act, Seneca's death is certain. Poppea, who has suggested it, knows; Nerone, who had ordered it, knows; Ottone, who has overheard Nerone's order,



Foto delle prove di Monteverdi 450, progetto internazionale di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner.

also knows. Most importantly, the audience knows. Only Seneca himself has not yet learned of his fate. The pause before the second act heightens anticipation of what his response might be and how the death sentence will be carried out.

Acts 2 and 3 continue the momentum established in Act 1, but on a smaller scale, purposefully interrupting the *liaisons des scènes* at two important junctures: after the four scenes that culminate in Seneca's death in Act 2 (the act-break in the Sir Gardiner performance); and after the five scenes culminating in Nero's announcement of Poppea's impending coronation in Act 3. The effect of these two ruptures within the acts, without a break, is to accelerate even further the momentum to the climax.

In contrast to the recitative poetry that dominates Badoaro's libretto for *Ulisse*, Busenello's contains a number of formal texts that signify arias, which Monteverdi usually treats as such. Some of

Busenello's arias are literal songs with specific dramatic functions. Near the end of Act 2, Poppea's nurse Arnalta sings a formal lullaby of several stanzas, set to a redundant melody that lulls her mistress to sleep, setting the stage for Ottone's attempt on her life. Most of the other literal songs are sung by secondary characters (Amor, Damigella and Valletto, Seneca's followers). In several instances, formal arias are particularly appropriate to a dramatic situation: Ottone sings a multi-stanza aria as he anticipates his happy reunion with Poppea, only to revert suddenly to recitative when he sees Nerone's soldiers guarding her house. And Seneca sings an aria to his followers, as he bids them farewell before he dies.

Monteverdi's lyricism is not limited to formal aria texts, but can invade recitative poetry. Depending on the context, the composer will often extract a single couplet or quatrain to set in a song-like manner. The result is a flexible style that ebbs and

flows in response to the emotional temperature of the words. Speech-like recitative yields to song-like lyricism when a character feels like singing, that is, when the drama calls for it. Such song can be used ironically: at the beginning of Act 3, Drusilla sings a happy little three-part song, "O felice Drusilla", when she thinks Poppea has been murdered, only to learn that Ottone has failed in his attempt and she herself has been accused of the crime. Singing is the last thing she should be doing. Other extended lyrical passages come about when a character's heightened feelings overflow into melody. "Hor che Seneca è morto, cantiam". Nero uses this line to introduce a lengthy scene shared with his friend Lucano, in which they celebrate Poppea's beauty, in a kind of lyrical orgy of song – solo and duet.

The analogy between song and sexuality operates in *Poppea* as well as in *Ulisse*. Poppea sings in her love-scenes with Nerone, and when she's alone with her nurse, contemplating her future marriage. And Nerone sings when he is with Poppea or thinking about her. But Ottavia, Nero's rejected wife, feels only resentment and anger, not love. She rejects her nurse's advice to find another lover, and she never sings. Her two great soliloquies exemplify Monteverdi's *stile recitativo* at its most potent. Particularly in her monologue in Act 1, which reads like a feminist diatribe, Monteverdi deploys his famous war-like style (*stile concitato*), developed in his late madrigals, with its martial fanfares and repeated notes, to portray the fury in her heart.

Much of the momentum of the opera is created by a succession of extraordinary dialogues between characters: Poppea and Nerone, Poppea and her nurse, Ottavia and Ottone, and especially Nerone and Seneca. Monteverdi increases the intensity of these dialogues by breaking up the characters' individual speeches into one or two line segments, so that their texts are interlaced rather than consecutive. This technique, intensified by the repetition of individual words and phrases of text, achieves its most powerful effect in the crucial confrontation between the emperor and the philosopher, which lies at the heart of the opera. Though Seneca holds his own in the argument, the ultimate effect of this confrontation is to render his death inevitable.

Indeed, Seneca's death in Act 2, at the exact

midpoint, is the crux. It creates a structure that overrides Busenello's original three-act arrangement, dividing the drama instead into two parts, and suggesting a possible interpretation of this problematic work. While the philosopher is still alive, his position and influence act upon the other characters, most of whom show at least some signs of conscience: Ottavia's moral and religious beliefs prevent her from avenging herself, despite her rage against Nerone. Neither can Ottone allow himself to yield to his anger: he cannot commit violence against Poppea. Even Poppea's nurse Arnalta displays a conscience: she refuses to condone Poppea's immoral ambition for the throne and feels pity for Ottone. And Nero, though he resorts to intense rhetoric in his grand confrontation with Seneca, where he argues passionately for Ottavia's replacement by Poppea, cannot overcome the inevitability of his old tutor's logic.

After Seneca's death, however, the whole moral fabric of this world unravels. Ottavia plans a murder and becomes a blackmailer. Ottone yields to his anger and agrees to kill Poppea. And he compounds his crime by exploiting Drusilla's love for him by making her an accessory to the murder. Arnalta now accepts Poppea's ambitious expediency, and is only concerned with her own betterment in the new scheme of things. And Nero, justified by the failed murder attempt, feels free to repudiate Ottavia, the very action Seneca had refused to condone.

It is Seneca's death that unleashes this tide of immorality. His death opens the floodgates for the complete corruption and ethical perversion ultimately embodied in Poppea's coronation.

Unlike *Orfeo* and *Ulisse*, *Poppea* leaves its audience deeply unsettled. In its most obvious terms, the opera celebrates the victory of Amor. (It is Love after all who asserts his power over Fortune and Virtue in the prologue and who saves Poppea from being murdered by Ottone). The love of Poppea and Nero triumphs over all obstacles – over objections of state, over legality and morality. But the dark side of Love's victory is equally present; the opera seems also to celebrate the defeat of reason. The stoic philosopher Seneca dies, the legitimate empress Ottavia is exiled, Poppea's rejected



Foto delle prove di Monteverdi 450, progetto internazionale di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner.

lover Ottone is banished from Rome, and Nero's concubine, the courtesan Poppea, joins him on the throne. The apparent immorality of the denouement casts a shadow over our perception of the work.

But did its original audience take it that way? Did they know that Poppea's victory was pyrrhic? That only two years later, and pregnant, she would be kicked to death by Nero; and that three years after that, Nero would be forced to take his own life? Or would they have looked at *Poppea* as a morality tale, a carnivalesque inversion, which demonstrated the corruption of Rome as a warning to Venetians, reminding them of something they already knew: not to fall into the same trap, not to concentrate power in a single ruler, who might become ensnared in the ambition of a woman.

The unsettling impression left by *Poppea* seems to be the exact opposite of the satisfaction produced by its predecessor, *Ulisse*. And yet their subjects, as set out in their prologues, are the same: the power of Love. But the adversaries are not the same. In *Ulisse*, Love, chaste, faithful, and patient, triumphs over the vicissitudes of Fortune and Time, which together had effectively conspired to keep Ulisse from Penelope. In *Poppea*, the same blind god, is unchaste, adulterous, and impatient. Having first thwarted Fortune by saving Poppea from death, Love gradually and inevitably obliterates Virtue. When looked at this way, as part of a grand debate on the nature of Love, the ambiguities of *Poppea* seem less troubling. Monteverdi's musical art argues equally for both sides. As a pair, their theme, like that of *L'Orfeo*, is the Power of Monteverdi's Music.



Foto delle prove di Monteverdi 450, progetto internazionale di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner.

Sir John Eliot Gardiner: «Eseguire Monteverdi è un omaggio a Venezia»

a cura di Alberto Massarotto

Maestro, nella sua lunga carriera ha diretto diverse volte a Venezia: che tipo di rapporto ha instaurato con questa città?

Venezia è stata più volte il teatro dei miei concerti, ad esempio ho interpretato almeno quattro volte il *Vespro della Beata Vergine* proprio a San Marco. Il mio primo contatto con la città è avvenuto grazie a mia madre, quando ero ancora bambino. Condivido dunque con Venezia un rapporto particolare, che coinvolge anche la sfera affettiva. Ricordo ancora quanto sono rimasto folgorato dalla natura di una città così particolare, la cui unicità si rispecchia nella sua musica.

Ora torna per rappresentare le tre opere più importanti di Monteverdi, compositore che nell'arco della sua lunga carriera ha vissuto profondamente Venezia. A cosa assisteremo?

Al contrario dell'opera settecentesca o romantica, Monteverdi non richiede un coinvolgimento di particolari forze scenografiche o l'utilizzo di macchinie teatrali. L'allestimento delle tre opere in programma si concentrerà totalmente sull'aspetto drammatico suscitato dalla fusione della musica con il testo. Da questo punto di vista, l'orchestra partecipa al dramma in atto allo stesso modo dei cantanti-attori, disposti al centro della scena, circondati dagli strumenti di un'orchestra che per l'occasione abbandona la buca, all'interno della quale è abituata a suonare altri tipi di repertorio.

Possiamo dunque dire che il pubblico partecipa all'azione attraverso l'ascolto?

Esattamente, ma senza dover necessariamente chiudere gli occhi, data la particolare disposizione dei cantanti e dell'orchestra. Non sappiamo con certezza come Monteverdi organizzasse la rappresentazione dei suoi lavori. Abbiamo piuttosto delle notizie relative alla prima esecuzione dell'*Orfeo*, avvenuta nel 1607 a Mantova, in uno spazio molto contenuto, non di certo in un teatro. Tutt'altro destino hanno avuto le opere successive, *Il ritorno d'Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea*, tenute entrambe a battesimo all'interno di un teatro di Venezia (Teatro San Cassiano; Teatro Santi Giovanni e Paolo). Va però considerato che queste ultime due si distaccano dalla prima di quasi trentacinque anni. L'operazione che intendo affrontare con la mia orchestra al Teatro La Fenice è dunque qualcosa di molto vicino al pensiero di Monteverdi.

Quando ha conosciuto per la prima volta la musica del cremonese?

Il mio primo contatto con la sua musica risale all'epoca della scuola. Nadia Boulanger, figura di riferimento anche nel campo dell'educazione musicale, venne a tenere un corso alla Bryanston Summer School. Allora il direttore della scuola ci introdusse ad alcune partiture tra le quali figuravano i *Madrigali* di Monteverdi nell'edizione di Malipiero.

Gian Francesco Malipiero è stato una personalità molto importante sia per la musica, in qualità di compositore, che per Venezia. Ha ricoperto infatti diversi incarichi ai vertici di alcune delle istituzioni culturali più importanti, prima tra tutte il Conservatorio: non dovrebbe dunque stupire troppo ricordare quanto il suo apporto musicologico sia stato utile anche a livello internazionale.

La sua edizione era l'unica esistente negli anni Cinquanta e il solo modo per poter accedere alla musica di Monteverdi era utilizzare quella.

Pensa che possa essere considerata ancora valida?

Certo. Malipiero ha condotto un lavoro di grande umiltà e onestà, ha reso un servizio inestimabile nei confronti di questa musica, oltre che di devozione e grande riconoscenza. Dovremmo essergli infinitamente grati per questo.

Ritornando al suo impegno con il Teatro La Fenice, cosa può suggerire l'espressione Favola in musica, riferita all'Orfeo, e come è possibile renderne l'essenza oggi?

L'Orfeo è una «favola in musica». Già dal titolo si intuisce quanto urgente sia l'esigenza di pensare all'Orfeo in termini totalmente diversi rispetto all'opera tradizionale. Si distacca dunque dal modello che prenderà forma successivamente con Mozart, Rossini, Verdi o Puccini. Siamo infatti agli albori del dramma in musica, all'inizio di quella forma che comunemente chiamiamo opera. Una delle caratteristiche più importanti dell'Orfeo si evidenzia nel confronto tra la musica di Monteverdi e quella di Peri, Caccini, o ancora Marco da Gagliano. Nonostante le produzioni di questi musicisti, riuniti a Firenze, siano anche molto diverse, è sorprendente notare quanto la musica di Monteverdi possa risultare per certi aspetti ancor più dirompente, spiccatamente drammatica.

In apertura al suo libro La musica nel castello del cielo (Einaudi), tra i ringraziamenti tiene a specificare quanto la scelta di scrivere di Bach non abbia intaccato l'attrazione che prova per molte altre personalità della storia della musica, al punto da poter riservare loro lo stesso trattamento. All'appello non manca il nome di Monteverdi, possiamo dunque aspettarci un suo secondo libro?

Chi può dirlo? A ogni modo provo un forte interesse per la musica di Monteverdi, cerco continuamente di metterla in relazione con il pensiero filosofico e artistico dei suoi contemporanei, ad esempio a quello di Galileo Galilei, Johannes von Kepler, Francis Bacon, William Shakespeare, Miguel de Cervantes e Caravaggio. Sono tutti nomi di figure che hanno contribuito, ognuno in campi diversi, a dare una forte spinta alla cultura occidentale, rinnovandone le forme artistiche. Mi piacerebbe sviluppare questo tipo di operazione, da raccogliere poi all'interno di un libro, ma anche in un *blog*, in continuo aggiornamento, o un documentario televisivo, perché no? Dovrei cominciare a pensarci!

Per il mondo musicale, il 2017 è senza alcun dubbio l'anno del quattrocentocinquantesimo anniversario della nascita di Monteverdi, qual miglior modo per festeggiarlo che eseguendo a Venezia la sua musica?

Quando dico di amare Venezia e la sua musica, mi riferisco soprattutto all'opera di Claudio Monteverdi ma anche di Giovanni Gabrieli, ovvero di quei compositori che hanno rivoluzionato la storia, benché non vengano molto eseguiti in Italia, tantomeno nella città che li ha ospitati in vita. Non basta dunque pensare alla musica di Vivaldi per rendere omaggio a Venezia, non è per niente sufficiente. Credo che la musica di Vivaldi sia oggetto di uno sfruttamento intensivo, al servizio di un turismo non prettamente culturale. Spero dunque di poter offrire un contributo importante per la diffusione della musica italiana, veneziana nello specifico, capace di rendere onore a questi grandi compositori, stuzzicando allo stesso tempo l'interesse del pubblico.



Sir John Eliot Gardiner.



Sir John Eliot Gardiner durante le prove di Monteverdi 450.

Sir John Eliot Gardiner: “Performing Monteverdi is paying homage to Venice”

edited by Alberto Massarotto

Maestro, during your long career you have conducted several times in Venice: what kind of relationship to you have with this city?

I have had several concerts here in Venice, for example I have conducted at least the *Vespro della Beata Vergine* at least four times at Saint Mark's. My first contact with the city was thanks to my mother when I was still a child. So I have a particular relationship with the city, also affectively. I remember that I was awestruck by the nature of such a special city, and its unique nature is reflected in its music.

In June you will be back to conduct the three most important operas by Monteverdi, a composer who deeply lived Venice all along his long career. What will we see?

Unlike eighteenth century or romantic opera, Monteverdi does not require anything particular as regards the set or theatre equipment. The production of the three operas in the programme will focus completely on the dramatic aspect that comes from the fusion of the music with the text. From this point of view, the orchestra takes part in the unfolding drama in the same way as the singer-actors, arranged in the centre of the scene, surrounded by orchestra that, on this occasion, abandons the pit where they usually play other kinds of repertoire.

Is it therefore possible to say that the audience will take part in the action by listening?

Exactly, but without necessarily having to close one's eyes owing to the particular arrangement of the singers and orchestra. We don't know for sure how Monteverdi organised the performances of his works. There is very little information regarding the première of *Orfeo* in 1607 in Mantua, in a very small space, certainly not a theatre. Things were totally different for the next two operas, *Il ritorno d'Ulisse in Patria* and *L'incoronazione di Poppea*, both of which debuted in a theatre in Venice (Teatro San Cassiano; Teatro Santi Giovanni e Paolo). One must bear in mind, however, that there was almost thirty-five years between the first and the latter two. What I am aiming to do with my orchestra at Teatro La Fenice is therefore something that is very similar to the spirit of Monteverdi.

When did you come across Monteverdi's music for the first time?

My first contact with his music goes back to when I was at school. Nadia Boulanger, an important figure in the field of music education came to hold a course at the Bryanston Summer School. So the director of the school introduced us to some of the scores, including the Malipiero edition of Monteverdi's *Madrigali*.

Gian Francesco Malipiero was a very important figure for both music as a composer, and for Venice. He held a variety of posts at the top of some of the most important cultural institutions, first and foremost, the Music Conservatory: the extent of his musicological contribution at an international level as well should therefore not come as a surprise.

His edition was the only that existed in the fifties and the only way to have access to Monteverdi's music was through that one.

Do you think it is still a respected edition?

Definitely. Malipiero completed a pioneering work of great honesty and humbleness, doing this music an inestimable service, as well as showing great devotion and recognition. We should be infinitely grateful to him for this.

Coming back to your commitment at Teatro La Fenice, what might the expression Favola evoke in music, in reference to L'Orfeo, and how is it possible to portray its essence today?

L'Orfeo is a "tale set to music." It is not an opera in the conventional sense. The title itself already shows us how important it is to think of *L'Orfeo* in totally different terms to traditional opera. It is completely different from the model that will develop with Mozart, Rossini, Verdi or Puccini. Here we are witnessing the very beginnings of drama in music, at the beginning of the form that we call opera. One of the most important characteristics of *L'Orfeo* becomes clear if one compares Monteverdi's music with that of Peri, Caccini or Marco da Gagliano. Although the productions by these musicians, reunited in Florence, are very different, it is surprising to observe how Monteverdi's music is, in certain aspects, even more dramatic and compelling.

In the opening of your book Music in the Castle of Heaven (Einaudi), you said that you could write not only about Bach's music and life, but also about other musicians like Monteverdi for example, who deserve equal treatment. Does that mean we can expect another book from you. Monteverdi

Who knows? I am very interested in Monteverdi and am constantly trying to compare him with the philosophical and artistic thoughts of his contemporaries, for example Galileo Galilei, Johannes von Kepler, Francis Bacon, William Shakespeare, Miguel de Cervantes and Caravaggio. These are all people who contributed, each in their own way, writing about a revolution in different disciplines that completely changed the way Western culture and art forms developed. That's what interests me. I would like to develop this line of thought and put it all together. I could be a book or, who knows, a blog or TV documentary. I don't know yet. Something.

In the music world, the year 2017 is the four hundred and fiftieth anniversary of Monteverdi's birth, what better way to celebrate it than perform his music in Venice?

When I say I love Venice and its music, I'm referring in particular to Claudio Monteverdi's works, but also Giovanni Gabrieli, or rather, other composers who revolutionised history, although not many of them are performed in Italy, let alone in Venice. It isn't enough to think of Vivaldi to pay homage to Venice, it isn't enough at all. I think that Vivaldi's music has been exploited too much, used for a tourism that isn't purely cultural. What I hope is to be able to make a significant contribution as regards the diffusion of Italian music, or rather, Venetian music, one that is able to pay honour to these great composers whilst arousing the public's interest.



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Paul Box.



Frontespizio del libretto dell'Orfeo, favola pastorale in un prologo e cinque atti su libretto di Alessandro Striggio, musica di Claudio Monteverdi. Prima rappresentazione assoluta: Mantova, Palazzo Ducale, 24 febbraio 1607.

L'ORFEO

favola pastorale in un prologo e cinque atti

libretto di **Alessandro Striggio**

musica di **Claudio Monteverdi**

prima rappresentazione assoluta:
Mantova, Palazzo Ducale, 24 febbraio 1607

edizione a cura di Sir John Eliot Gardiner, pubblicata da Chester Music

personaggi e interpreti

Orfeo Krystian Adam
La Musica / Euridice Hana Blažíková
Messaggera Lucile Richardot
Proserpina Francesca Boncompagni
Caronte / Plutone Gianluca Buratto
Speranza Kangmin Justin Kim
Apollo Furio Zanasi
Pastore I Francisco Fernández-Rueda
Pastore II / Spirito I / Eco Gareth Treseder
Pastore IV / Spirito III John Taylor Ward
Pastore III Michał Czerniawski
Spirito II Zachary Wilder
Ninfa Anna Dennis

maestro concertatore e direttore

Sir John Eliot Gardiner

regia

Sir John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

light designer Rick Fisher

costumi Patricia Hofstede

assistenti musicali Paolo Zanzu e Antonio Greco

Monteverdi Choir
English Baroque Soloists

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

unica tappa italiana del progetto internazionale *Monteverdi 450* del Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi



Orfeo circondato dagli animali. Mosaico pavimentale di epoca romana. Museo archeologico regionale di Palermo.
Foto Giovanni Dall'Orto.

Mantova 1607: nasce lo 'stile rappresentativo'

di Carlo Vitali

Una sequenza quasi ininterrotta di recitativi, sia pur flessibili e armonicamente interessanti, sopra una scarna linea di basso numerato: questo l'aspetto che offrono le partiture delle gracili Euridici e Aurore ingannate composte a Firenze e Bologna fra 1600 e 1605. Prove generali di ciò che noi chiamiamo 'opera in musica'. Nel 1607 ecco il *big bang*: *L'Orfeo* di Monteverdi con l'articolazione ben più sottilmente differenziata di un linguaggio vocale di volta in volta diretto e narrativo oppure 'affettuoso' e ornato, con intermezzi di cori e danze e la ricchissima timbrica strumentale progettata con cura dall'autore. Sulla scia del trionfo dell'*Orfeo* e della successiva *Arianna* (1608) dilagò ovunque – anche fuori dalle corti principesche dove solo esistevano le condizioni produttive per realizzare complessi e costosi prodotti scenici – la voga dello 'stile rappresentativo'. Alle invenzioni di successo non mancano mai padri, però un'anagrafe obiettiva dovrebbe così registrare la nascita dell'opera italiana, primogenita di una vasta famiglia mondiale ancor viva dopo più di quattro secoli:

nome	<i>L'Orfeo</i> , favola in musica
luogo	Mantova, Palazzo Ducale
data	24 febbraio 1607
genitori	Alessandro Striggio jr. (libr.) Claudio Monteverdi (mus.)

Purtroppo non siamo certi di cosa abbiano veramente udito i selezionati ospiti del duca Vincenzo Gonzaga: se il finale tragico stampato nel libretto originale o quello 'in apoteosi' registrato nell'edizione a stampa della partitura (Venezia, Amadino,

1609). Altre zone d'ombra riguardano i creatori dei ruoli vocali, identificabili solo per accenni indiretti nei carteggi dell'epoca. Per Orfeo si fanno i nomi del castrato Giovanni Gualberto Magli oppure del tenore Francesco Rasi, entrambi cantori e compositori formati alla scuola fiorentina di Caccini. Incertezza da cui deriva un dilemma pratico in sede di ripresa moderna: Orfeo controtenore o baritenore? Più accreditata la seconda ipotesi; in tal caso il Magli avrebbe ricoperto più ruoli: la Musica nel prologo, Proserpina nell'atto d'oltretomba e forse la Messaggera o la Speranza. Tante figure femminili *en travesti* potrebbero destare sconcerto in un pubblico d'oggi; ancor peggio se gli accadesse di ascoltare un'Euridice androgina. Eppure sembra che nel cast di Mantova la dolce sposa di Orfeo fosse impersonata dal frate carmelitano Girolamo Bacchini.

Ulteriore punto interrogativo l'organico orchestrale. È vero che l'edizione Amadino elenca – accanto a due gruppi di 'viole da braccio' per un totale di dieci fra violini, contrabbassi e 'violini piccoli alla francese' – una sezione di fiati (tromboni, trombe, cornetti e flauti diritti). C'è poi un nutrito gruppo di basso continuo: due clavicembali, un'arpa doppia cromatica, chitaroni, viole da gamba, due organi di legno, un regale; e nella didascalia alla fine del quart'atto si menzionano *en passant* i 'ceteroni'. Fatto sta che i punti d'inserzione per tutto questo bendiddio (una quarantina di strumenti) sono segnalati in modo sommario. Ad esempio: «Tacciono li cornetti, tromboni et regali, et entrano a sonare il presente ritornello le viole da braccio, organi, clavicembani, contrabasso, et arpe, et chitaroni,



Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega su progetto di Giulio Romano (ca. 1499-1546), Orfeo intercede presso Plutone e Proserpina in favore di Euridice, Mantova, Palazzo Te, Camera di Ovidio, parete sud.

et ceteroni». Indicazioni preziose, ma più che un'orchestrazione rigo per rigo si tratta di un canovaccio su cui recitare a soggetto in una sorta di commedia musicale dell'arte o di *jam session*. Come nel caso delle voci, il numero delle parti superava certamente quello degli interpreti. Saranno stati polistrumentisti non digiuni di tecnica compositiva e addestrati a improvvisare abbellimenti, 'diminuzioni' e cadenze al pari dei virtuosi cantori. Per un compositore dell'epoca il problema era semmai frenare il protagonismo degli uni e degli altri, ed è quanto Monteverdi fa in una serie di avvertimenti premessi all'edizione Amadino, nonché annotando in doppia versione (piana e ornata) la perorazione di Orfeo «Possente spirto». Per l'editore critico e il concertatore moderno la ricostruzione di tali prassi esecutive, all'epoca date per presupposte, è una selva oscura in cui s'intrecciano opportunità e pericoli.

Dopo le prime due (o forse tre) rappresentazioni mantovane – e altre soltanto ipotetiche a Torino (1610) e Innsbruck (1614) – vi sono notizie sicure di un allestimento genovese poco prima del 1646 e di uno, sontuosissimo, al Louvre parigino nel 1647. Forse a causa degli alti costi produttivi, l'opera non entrò mai stabilmente nel repertorio dei teatri pubblici. La prima trascrizione moderna, curata dal dotto lessicografo Robert Eitner, fu pubblicata nel 1881 a Berlino. Anche le sperimentali riesumazioni di Parigi (1904, in traduzione francese) e Milano (1909) ebbero luogo in forma di concerto storico nei conservatori delle rispettive città. L'onore della prima ripresa assoluta in forma scenica spetta alla Fenice di Venezia con un'unica «recita straordinaria» il 6 aprile 1910; dirigeva Guido Carlo Visconti di Modrone, il baritono Giuseppe Kaschmann cantò il ruolo di Orfeo, Chiarina Fino Salvo era Euridice e la Messaggera.

Mantua 1607: The 'Representative Style' is Born

by Carlo Vitali

An almost unbroken succession of recitatives, albeit flexible and harmonically interesting, above a skinny line of figured bass: such were the frail scores of the two *Euridices* and the *Aurora ingannata* that were composed in Florence and Bologna between 1600 and 1605. Just dress rehearsals for what we call 'opera.' 1607 was the year of the Big Bang: Monteverdi's *L'Orfeo* with the much more subtly differentiated articulation of a vocal language that ranged between the direct and narrative, and the 'warm-hearted' and ornate, with inserted choruses and dances and the rich instrumental colour carefully planned by the composer. Following in the wake of the triumph of *Orfeo* and the later *L'Arianna* (1608), the fashion of the *stile rappresentativo* ['representative style'] was to spread everywhere – even outside the princely courts, the only venues which could afford to mount such complex, extravagant productions. There was no lack of successful creations, but below is an objective birth certificate of Italian opera, the first-born of a large international family that still lives on, more than four centuries later:

<i>name</i>	<i>L'Orfeo</i> , favola in musica
<i>place</i>	Mantua, Palazzo Ducale
<i>date</i>	24 February 1607
<i>parents</i>	Alessandro Striggio jr. (libr.) Claudio Monteverdi (mus.)

Unfortunately, we don't know for sure what Duke Vincenzo Gonzaga's chosen guests actually listened to: whether it was the tragic finale printed in the original libretto or the 'apotheosis' recorded in the printed edition of the score (Venice: Amadino,

1609). Further grey areas include the creators of the vocal roles, which can tentatively be identified by means of indirect mentions in contemporary correspondence. The names that have been put forward for *Orfeo* are the castrato Giovanni Gualberto Magli and the tenor Francesco Rasi, both of whom were singers and composers who had studied at the Florentine school of Caccini. An uncertainty that has resulted in a practical dilemma for modern revivalists: is *Orfeo* a countertenor or a baritenor? The second hypothesis is more likely; in such a case, Magli would have covered more than one role: *Musica* in the prologue, *Proserpina* in the afterlife act and perhaps *Messaggiera* or *Speranza*. So many female figures *en travesti* might cause bewilderment amongst today's audience; even more so if one would listen to an androgynous *Euridice*. However, it would seem that in the Mantua cast, *Orfeo*'s sweet bride was sung by the Carmelite friar Girolamo Bacchini.

A further question regards the orchestra. Actually, in addition to the two groups of 'violetti da braccio' comprising a total of ten stringed instruments including violins, double basses, and 'small French-style violins', the Amadino edition lists a brass and woodwind section (trombones, trumpets, cornets, recorders). Then there is another substantial continuo group: two harpsichords, a double chromatic harp, *chitarroni*, gambas, two wooden organs, and a regal; and in the caption at the end of the fourth act 'ceteroni' are also mentioned. However, everything (around forty instruments), is indicated in brief. For example, "Here the cornets, trombones and regals keep silent and the refrain is struck up by the *violetti da braccio*, organs, harpsichords, double bass, and harps, and *chitarroni* and *ceteroni*". Priceless indica-



Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), *Orfeo conduce Euridice fuori dall'oltretomba*, olio su tela, 1861. *The Museum of Fine Arts, Houston.*

tions, to be sure; yet instead of a line-by-line scoring, it seems like an outline for performing a musical *Commedia dell'Arte* or a jam session of sorts. As was the case with the voices, parts certainly outnumbered the performers. Typically, those would be versatile multi-instrumentalists, conversant with compositional technique and trained to improvise embellishments, 'diminutions' and cadenzas as much as any virtuoso singer. For a composer of that period, the problem was rather about restraining the participants' desire to be the centre of attention, and this is what Monteverdi did with a series of warnings in the *Amadino* edition, as well as by writing down a dual version (plain and embellished) of Orfeo's climactic plea "Possente spirito". For both the critical editor and the modern bandleader, the reconstruction of such practises, which were taken for granted at the time, is a dark forest full of opportunities and dangers.

After the first two (or perhaps three) performances in Mantua – and other hypothetical ones in Turin (1610) and Innsbruck (1614) – there is positive news of a production in Genoa shortly before 1646 and of another, lavish one at the Paris Louvre in 1647. Perhaps owing to its high production costs, *L'Orfeo* never entered the standing repertoire of public opera houses. Edited by the learned lexicographer Robert Eitner, the first modern transcription was published in 1881 in Berlin. Experimental revivals in Paris (1904, French translation) and Milan (1909) took place in the form of 'historical concerts' in the conservatories of each city. Credit for the first modern staging worldwide goes to Venice's La Fenice with an 'extraordinary night' on 6 April 1910; it was conducted by Guido Carlo Visconti di Modrone, with baritone Giuseppe Kaschmann as Orfeo, and Chiarina Fino Salvo as Euridice and Messaggera.

L'Orfeo

PROLOGO

L'allegoria della Musica si presenta al pubblico e annuncia un dramma incentrato sullo straordinario potere da lei esercitato. Si tratta della storia di Orfeo, che con il suo canto e il suono della cetra riuscì ad ammansire le belve e a soggiogare gli spiriti infernali. Chiede di ascoltare gli eventi narrati in silenzio.

ATTO PRIMO

I pastori e le ninfe scendono dai monti e si levano dalle sorgenti per celebrare le nozze di Orfeo ed Euridice; invocano Imeneo perché sia propizio ai due amanti, mentre una ninfa invita le Muse a unirsi al giubilo generale. Un pastore chiede a Orfeo di dare espressione a tutta la sua felicità eseguendo una «lieta canzon», e Orfeo esaudisce questa preghiera intonando un inno al sole. Euridice dichiara a Orfeo tutto l'amore che prova per lui. I pastori e le ninfe decidono di recarsi al tempio per sacrificare agli dei e render loro grazie di tanta felicità.

ATTO SECONDO

Insieme con i pastori e le ninfe, Orfeo celebra le bellezze del paesaggio arcadico, dove le divinità boschive volentieri si fermano a soggiornare e dove in un'eterna primavera l'aria è ricolma di canti amorosi e della fragranza dei fiori. Ma questi canti gioiosi sono improvvisamente interrotti da una messaggera, che reca un annuncio funesto: Euridice è morta. Paralizzato dallo sgomento, Orfeo

apprende che la sua amata, mentre stava cogliendo dei fiori, è stata morsa da un serpente ed è spirata pronunciando il suo nome. Mentre i pastori e le ninfe prorompono in intensi lamenti, Orfeo prende la decisione di discendere agli Inferi: cercherà di commuovere con il suo canto Plutone, e fare in modo che questi gli restituisca Euridice; se invece gliela negherà, Orfeo è deciso a rimanere per sempre, insieme a lei, nel regno delle ombre.

ATTO TERZO

La scena muta. Accompagnato da Speranza, Orfeo è giunto all'ingresso del mondo infernale. Qui quest'ultima deve lasciarlo, poiché la legge divina le vieta di entrare nella Città dolente: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» è scritto sulla soglia. Non appena Speranza si è ritirata, Caronte, il nocchiero infernale, sbarrò il passo a Orfeo: nessun mortale può penetrare nel mondo degli Inferi. Il cantore, che senza Euridice si sente privato del cuore e della vita, fa risuonare la sua cetra e lo implora di traghettarlo nel regno di Plutone. Pur senza riuscire a commuovere Caronte, Orfeo con la sua musica riesce ad ammansirlo a tal punto che questi si addormenta. Cantando, Orfeo sale sulla barca e passa sull'altra sponda, mentre un coro di spiriti infernali celebra l'ardire dell'uomo.

ATTO QUARTO

Proserpina, uditi i lamenti di Orfeo, ne è mossa a pietà e prega il suo sposo Plutone, in nome dell'amore che egli prova per lei, di restituirgli Euridice. Il re degli Inferi si lascia commuovere da



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Paul Box.


queste parole e consente a che Euridice sia restituita a Orfeo, a condizione però che questi, sulla strada che li riporterà entrambi nel regno dei viventi, non si giri mai a incrociare lo sguardo dell'amata. Con un canto encomiastico per la sua cetra onnipotente, Orfeo si incammina per ritornare sulla terra. Ma ben presto è assalito dal dubbio che Euridice non lo segua, e quando sente infine uno strepito, non può più vincere la sua paura e si volge. Orfeo guarda Euridice negli occhi, ma la sua felicità dura solo un istante, perduta nello stesso momento in cui è ritrovata: colma di tristezza, Euridice dà a Orfeo l'ultimo addio prima di ritornare per sempre tra le ombre. Orfeo si è reso indegno della grazia concessagli da Plutone: ha perduto Euridice per sempre e ora, contro la sua volontà, viene tratto all'«odiosa luce». Il coro degli spiriti celebra la virtù, che consiste – più che nella vittoria sugli Inferi – nel saper vincere se stessi.

ATTO QUINTO

Orfeo, ritornato ai campi della sua Tracia, dà sfogo al suo immenso dolore. Gli risponde solo Eco, perché i pastori e le ninfe sono scomparsi. Un'ultima volta consacra alla perdita Euridice il suo canto e il suono della sua cetra, e infine giura che mai più si legherà ad altra donna. A questo punto Apollo discende dal cielo su una nuvola e invita il disperato Orfeo a rinunciare alle gioie e ai dolori della terra, e ad ascendere insieme a lui al cielo, dove potrà non solo vagheggiare le sembianze di Euridice nel sole e nelle stelle, ma anche godere di «diletto e pace». Insieme, Apollo e Orfeo salgono al cielo, mentre il coro di ninfe e pastori celebra l'evento.

L'Orfeo

PROLOGUE

he allegory of Music presents herself to the audience, announcing a drama about the extraordinary power she exercises. It is the tale of Orfeo, who with his song and sound of the cittern is able to tame beasts and subdue the infernal spirits. She asks the audience to listen in silence.

ACT ONE

The shepherds and nymphs are leaving the hills and fountains to celebrate the wedding of Orfeo and Euridice; they invoke Imeneo to be smile down on the two lovers while a nymph asks the Muses to join them in the general celebrations. A shepherd asks Orfeo to express all his happiness with a “lieta canzon” and Orfeo complies, striking up a hymn to the sun. Euridice declares all her love for Orfeo. The shepherds and nymphs decide to go to the temple to make a sacrifice to the gods and thank them for such happiness.

ACT TWO

Together with the shepherds and nymphs, Orfeo is celebrating the beauty of the Arcadian landscape where the wood gods like to stay and where, in what is an eternal spring, the air is full of amorous songs and the fragrance of flowers. However, these joyful songs are suddenly interrupted by a messenger bearing terrible news: Euridice is dead. Paralysed by shock, Orfeo learns that his lover, whilst gathering flowers, had been bitten by

a snake and died with his name on her lips. While the shepherds and nymphs burst out in wails, Orfeo decides to descend into the underworld, where he will try and move Plutone with his song so that he sends Euridice back; should Plutone refuse, Orfeo will remain there with her for ever in the kingdom of shadows.

ACT THREE

A mute scene. Accompanied by Speranza, Orfeo has reached the gates of the underworld. Here, Speranza has to leave him since the divine law forbids her from entering Hades: “abandon hope, all ye who enter here” is written on the threshold. No sooner has Speranza left, than Caronte, the infernal helmsman blocks Orfeo’s way: no mortal is allowed to enter the underworld. The singer, who feels he is without heart and life without his Euridice, plays his cittern, imploring him to ferry him across to Plutone’s kingdom. Although he does not succeed in moving Caronte, Orfeo manages to soothe him to such an extent that he falls asleep. Singing, Orfeo climbs into the boat and reaches the other riverbank, while the infernal spirits celebrate such boldness.

ACT FOUR

Having heard Orfeo’s lamentations, Proserpina is moved and begs her husband Plutone to release Euridice in the name of his love for her. The King of the Underworld yields to these words and allows Euridice to leave with Orfeo as long as does not look at his beloved on the entire way back to



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Paul Box.

the kingdom of the living. With a commendatory canto for his omnipotent cither, Orfeo sets out on his way back. However, all too soon he is overcome with the doubt that Euridice is not following him, and when he finally hears a racket, he cannot assail his fear and he turns round. Orfeo looks Euridice in the eyes but his happiness lasts just one moment because he loses her at the very moment he has found her. Overcome with sadness, Euridice says farewell to Orfeo before returning to the Underworld forever. Orfeo has proved unworthy of the grace Plutone granted him: he has lost Euridice forever, and now against his will he is taken to the "odious light." The choir of the sprites celebrates the virtue, which consists in knowing how to overcome oneself rather than the Underworld.

ACT FIVE

Having returned to the fields of Thrace, Orfeo is giving vent to his immense grief. The only one who answers him is Eco because the shepherds and nymphs have disappeared. For the last time he dedicates his song and the sound of his cither to the lost Euridice, promising that he will never love another woman. At that very moment Apollo comes down from the skies on a cloud, and invites the desperate Orfeo to renounced the joys and pains of the earth and to ascend with him to heaven, where he can not only recognise Euridice's likeness in the sun and the stars, but also enjoy "delight and peace." Together, Apollo and Orfeo ascend to the heavens while the choir of nymphs and shepherds celebrate the event.

L'Orfeo

PROLOGUE

L'allégorie de la Musique se présente au public pour annoncer le drame démontrant quel est le pouvoir extraordinaire qu'elle est en mesure d'exercer. Il s'agit d'Orphée qui, avec son chant et le son de sa cithare, réussit à apprivoiser les fauves et à subjuguier les esprits infernaux. Elle demande d'écouter en silence l'histoire qui doit être racontée.

PREMIER ACTE

Les bergers et les nymphes descendent des montagnes et sortent des sources pour participer aux noces d'Orphée et d'Eurydice; ils invoquent Hyménée pour qu'il soit favorable aux deux amoureux, tandis qu'une nymphe invite les Muses à s'unir aux réjouissances générales. Un berger demande à Orphée d'exprimer tout son bonheur en exécutant une «chanson joyeuse»; Orphée exauce cette prière en entonnant un hymne au soleil. Eurydice déclare à Orphée tout l'amour qu'elle éprouve pour lui. Les bergers et les nymphes décident de se rendre au temple pour faire un sacrifice aux dieux et rendre grâce de tant de bonheur.

DEUXIÈME ACTE

Avec les bergers et les nymphes, Orphée chante les beautés du paysage d'Arcadie, où les divinités des bois aiment bien séjourner, car il y règne un printemps éternel et l'air est plein de chants d'amour et de senteurs de fleurs. Mais ces chants joyeux sont interrompus à l'improviste par une messagère, qui annonce

une triste nouvelle: Eurydice est morte. Paralysé par la surprise, Orphée apprend que sa bien-aimée a été mordue par un serpent, alors qu'elle était en train de cueillir des fleurs, et qu'elle est morte en prononçant son nom. Tandis que les bergers et les nymphes lancent des lamentations plaintives, Orphée prend la décision de descendre aux Enfers: il essaiera d'émouvoir Pluton par son chant, pour faire en sorte que celui-ci lui rende Eurydice; en cas de refus de la part de Pluton, par contre, Orphée est prêt à rester pour toujours avec elle dans le royaume des ombres.

TROISIÈME ACTE

Le silence règne sur scène. Orphée arrive à l'entrée du monde infernal en compagnie de l'Espoir. Ce dernier doit le quitter, car la loi divine lui interdit d'entrer dans la Ville des douleurs: «Abandonnez tout espoir, vous qui entrez ici» est ce que l'on peut lire sur le seuil. Dès que l'Espoir s'est retiré, Caronte, le passeur infernal, barre le passage à Orphée: aucun mortel ne peut pénétrer dans le monde des Enfers. Le musicien que l'absence d'Eurydice fait se sentir privé de son cœur et de toute vie joue de la cithare et l'implore de le faire passer dans le royaume de Pluton. Bien que ne réussissant pas à émouvoir Caronte, grâce à sa musique, Orphée réussit à l'apprivoiser et arrive à l'endormir. En chantant, Orphée monte sur le bateau et passe sur l'autre berge, tandis qu'un chœur d'esprits infernaux souligne la hardiesse de l'homme.

QUATRIÈME ACTE

En entendant les plaintes d'Orphée, Proserpine est prise de pitié et supplie son époux Pluton de rendre



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Paul Box.

Eurydice à Orphée, au nom de l'amour qu'il éprouve pour elle. Le roi des Enfers se laisse émouvoir et permet qu'Eurydice soit rendue à Orphée, mais à condition que celui-ci, sur la voie du retour vers le royaume des vivants, ne se retourne jamais pour croiser le regard de sa bien-aimée. Dans un chant faisant l'éloge de sa cithare omnipotente, Orphée s'apprête à revenir sur terre. Mais il est bientôt pris de doute sur le fait qu'Eurydice le suive et, quand il entend finalement un bruit de pas, il ne peut plus réfréner son appréhension et se retourne. Orphée croise le regard d'Eurydice, si bien que son bonheur ne dure qu'un instant: il la perd juste au moment où il venait de la retrouver. Pleine de tristesse, Eurydice donne à Orphée un dernier adieu avant repartir pour toujours parmi les ombres. Orphée s'est rendu indigne de la grâce que lui a accordée Pluton: il a perdu Eurydice pour toujours et maintenant, contre son gré, il est revenu vers l'«odieuse lumière». Le chœur des esprits parle de la vertu qui n'est pas tant

une victoire sur les Enfers, mais qui consiste dans le fait de savoir se maîtriser soi-même.

CINQUIÈME ACTE

Orphée est revenu dans les campagnes de sa Thrace natale et s'abandonne à son immense douleur. Il n'y a que l'Écho qui lui répond, car les bergers et les nymphes ont disparu. Il dédie son chant et le son de sa cithare une dernière fois à Eurydice qu'il a perdue et jure qu'il ne s'attachera plus jamais à aucune autre femme. Apollon descend alors du ciel sur un nuage et invite Orphée désespéré à renoncer aux joies et aux douleurs de la terre, pour monter au ciel avec lui et y contempler les reflets d'Eurydice dans le soleil et dans les étoiles, ainsi que pour trouver «joie et paix». Apollon et Orphée montent au ciel ensemble, tandis que le chœur des nymphes et des bergers célèbre l'événement.

L'Orfeo

PROLOG

Die Allegorie der Musik tritt vor das Publikum und verkündet, dass sich das Drama um ihre großartigen Künste dreht. Es erzählt die Geschichte von Orfeo, der mit seinem Gesang und mit seiner Zither wilde Tiere bändigen und die Geister der Unterwelt bezwingen konnte. Sie bittet das Publikum darum, der Erzählung in Stille beizuwohnen.

ERSTER AKT

Die Hirten und Nymphen steigen von den Bergen herab, um die Hochzeit von Orfeo und Euridice zu feiern. Ein Hirte bittet Orfeo, seine Glückseligkeit mit einem «fröhlichen Lied» zu feiern. Orfeo singt ein Loblied auf die Sonne. Euridice erklärt Orfeo ihre Liebe. Die Hirten und Nymphen brechen zum Tempel auf, wo sie den Göttern Opfergaben spenden wollen, um ihnen für diese große Glückseligkeit zu danken.

ZWEITER AKT

Orfeo feiert mit den Hirten und Nymphen die Schönheit der arkadischen Landschaft, wo in einem ewigen Frühling die Luft erfüllt ist von Liebesgesängen und betörendem Blumenduft. Doch die fröhlichen Gesänge werden plötzlich von einer Botin unterbrochen, die eine unheilvolle Nachricht bringt: Euridice ist tot. Von Bestürzung gelähmt erfährt Orfeo, dass seine Geliebte von einer Schlange gebissen wurde. Im Sterben sprach

Euridice seinen Namen. Die Hirten und Nymphen stimmen laute Klagelieder an und Orfeo beschließt, in die Unterwelt hinab zu steigen: er will versuchen, mit seinem Gesang Plutone zu erweichen, damit dieser ihm seine Euridice zurückgeben möge. Sollte Plutone ihm dies verweigern, so wolle Orfeo mit Euridice für immer im Schattenreich bleiben.

DRITTER AKT

Begleitet von der Speranza (Hoffnung) ist Orfeo zum Eingang in die Unterwelt gelangt. Gleich nachdem sich die Speranza zurückgezogen hat versperrt Caronte, der Fährmann der Unterwelt, Orfeo den Weg: kein Sterblicher darf sich Zutritt zum Totenreich verschaffen. Der Sänger, der sich ohne Euridice seines Herzens und seines Lebens beraubt fühlt, spielt seine Zither und fleht Caronte an, ihn in das Reich von Plutone überzusetzen. Auch wenn es Orfeo nicht gelingt, Caronte zu erweichen, so kann er ihn mit seiner Musik so beruhigen, dass dieser einschläft. Orfeo steigt singend in das Boot und setzt zum anderen Ufer über, während ein Chor von Höllengeistern den Wagemut des Mannes feiert.

VIERTER AKT

Proserpina hört den Klagegesang des Orfeo und bittet aus Mitleid ihren Gemahl Plutone, im Namen der Liebe, welche er für sie empfindet, Euridice an Orfeo zurück zu geben. Der König der Totenwelt lässt sich von diesen Worten erweichen und veranlasst, dass Euridice an Orfeo übergeben wird. Dies unter der einzigen Bedingung, dass



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Paul Box.

sich die beiden Liebenden auf dem Weg, der sie in das Reich der Lebenden zurückführen wird, niemals umdrehen und ihre Blicke kreuzen sollten. Mit einem Loblied auf seine allmächtige Zither macht sich Orfeo auf den Rückweg zur Erde. Doch schon bald überkommen ihn Zweifel, und er fragt sich, ob Euridice ihm folgen kann und als er ein Geräusch hört, kann er seine Angst nicht mehr bezwingen und dreht sich um. Orfeo schaut Euridice in die Augen, doch sein Glück dauert nur einen kurzen Moment, denn er hat es in demselben Augenblick, in dem er es wiedergefunden hatte, verloren: Voller Traurigkeit verabschiedet sich Euridice ein letztes Mal von Orfeo, bevor sie für immer in das Schattenreich zurückkehrt. Orfeo hat sich als unwürdig erwiesen für die Gnade, die ihm Plutone erwiesen hatte: er hat Euridice für immer verloren und jetzt wird er gegen seinen Willen im «hassenswerten Licht» festgehalten.

FÜNFTER AKT

Orfeo ist in seine Heimat Thrakien zurückgekehrt und lässt seinem Schmerz freien Lauf. Ein letztes Mal widmet er seinen Gesang und den Klang seiner Zither der verlorenen Euridice und schwört schließlich, dass er sich nie mehr an eine andere Frau binden wird. In diesem Moment erscheint Apollon am Himmel, der den verzweifelten Orfeo einlädt, auf die Freuden und Schmerzen der Erde zu verzichten und mit ihm in den Himmel aufzusteigen. Dort könne er nicht nur die Erinnerung an Euridice in der Sonne und den Sternen sehen, sondern auch «Erheiterung und Frieden» genießen. Zusammen steigen Apollon und Orfeo zum Himmel auf und werden vom Chor der Hirten und Nymphen gefeiert.

L'Orfeo

SIl librettista dell'*Orfeo* monteverdiano è **Alessandro Striggio** (Mantova, 1573 circa – Venezia, 1630), figlio dell'omonimo liutista, organista e compositore (Mantova, 1535 circa – 1595 circa), cui si devono molti 'intermedi' e una cospicua produzione madrigalistica. Alessandro *junior*, anch'egli liutista di fama, è però rimasto celebre proprio per l'opera letteraria che rappresenta un caposaldo del primo melodramma. Nel 1600, in occasione delle nozze di Maria de' Medici (1575-1642) con Enrico IV di Francia (1553-1610), **Ottavio Rinuccini** (Firenze, 1562-1621) compone il poema *L'Euridice*, che viene musicato quasi contemporaneamente da Jacopo Peri (Roma, 1561 - Firenze, 1633) e **Giulio Caccini** (Tivoli, 1550 circa - Firenze, 1618). Quest'ultimo poi apporterà delle modifiche alla sua opera, che risulta definitivamente conclusa due anni dopo. È questo, dunque, il precedente più prossimo dell'*Orfeo*, almeno per quanto riguarda la *fabula* che viene raccontata in musica al principio dell'epoca barocca. Ma a fronte di un inaspettato lieto fine che vede Orfeo ed Euridice ricongiunti e felici, tipico dei festeggiamenti nuziali di corte, la vicenda narrata da Striggio in cinque atti a scena unica è più complessa e articolata, ed è scritta attingendo a piene mani dalle moltissime **fonti letterarie** pregresse.

La dolente storia del cantore e della sua amata rappresenta uno dei miti più noti e celebrati della tradizione occidentale. Impossibile, in poche righe, riassumere appieno la letteratura che riguarda Orfeo e le sue imprese. La figura del poeta/cantore ha radici antiche, e la sua prima attestazione

scritta risulta essere quella di **Ibico di Reggio**, un poeta corale del VI secolo a.C., in un frammento sopravvissuto del quale è indicato come «Orfeo dal nome famoso». Ma anche **Eschilo** (525-426 a.C.) ed **Euripide** (480-406 a.C.) lo ricordano, rispettivamente nella tragedia *Le bassaridi*, che purtroppo non ci è pervenuta, e in opere fortunatamente conservate come *Ifigenia in Aulide* (406 a.C.) e *Le baccanti* (406 a.C.), dove è messa in evidenza la grande potenza incantatoria della sua arte. Ma anche l'*Alceste* (438 a.C.) rimaneggia la sua *catabasi* (cioè la discesa agli inferi), 'sostituendolo' con Eracle e costituendo un raro *happy end* per la tragedia greca. Figlio di Eagro e di una delle Muse, Polymnia oppure Calliope, Orfeo nasce in Tracia e appartiene cronologicamente alla schiera degli eroi che precedono la grande epopea della guerra di Troia. In lui si fondono l'ideale apollineo di bellezza poetica e quello, dionisiaco, di comunicare e interagire attraverso il canto con le forze della natura, che riesce ad animare o placare grazie alla forza magica della sua lira (è considerato, sempre in ambito mitico, il fondatore di un ordine religioso, l'**orfismo**, che contiene in sé precisi elementi dionisiaci). Ma è anche uno dei protagonisti della missione degli Argonauti, capitanati da Giasone, come ci racconta **Apollonio Rodio** (295-215 a.C.) nelle sue *Argonautiche*. Orfeo compare anche nel *Simposio* di **Platone** (428-348 a.C. circa), durante il discorso di Fedro, che però lo dipinge in accezione negativa, considerandolo un debole perché incapace di morire per amore come invece Alceste, che è citata subito prima. Ma queste sono solamente alcune delle versioni antiche a noi pervenute che riguardano questo semidio, moltissime altre solcano

i secoli – passando per grandi autori come ad esempio Calderón de la Barca e Robert Browning – per arrivare fino al Novecento, dove a celebrarlo pensano tra i molti altri Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke, Jean Anouilh, Cesare Pavese nei *Dialoghi con Leucò*, **Jean Cocteau** (ripetutamente e con particolare passione nella trilogia teatral-cinematografica che a Orfeo si ispira) e più tardi anche Alda Merini nel primo libro edito di poesie, *La presenza di Orfeo*, ed Elfriede Jelinek nella *pièce Schatten (Euridyke sagt)*.

I modelli cui Alessandro Striggio attinge maggiormente per il suo testo sono però tre. Prima di tutto va ricordata la *Fabula di Orfeo*, opera teatrale di **Angelo Poliziano** (1454-1494) composta tra il 1479 e il 1480. L'opera prevede, oltre al protagonista, soltanto Euridice, Ade, Proserpina e le baccanti. Qui il cantore viene ferocemente ucciso da queste ultime, le quali poi gettano la sua testa nell'Ebro e innalzano un coro di trionfo per il crimine commesso (Dante aveva inserito Orfeo nel primo capitolo del secondo trattato del *Convivio*, fornendo del personaggio un'interpretazione allegorica, secondo la quale la poesia possiede il potere di opporsi alla violenza, ma evidentemente il poeta rinascimentale non condivide quest'impostazione). Oltre a questo precedente illustre, altre due sono le fonti privilegiate del librettista, entrambe di derivazione latina. La prima sono le **Georgiche** (libro IV, vv. 454-527) di **Virgilio** (70-19 a.C.): il mantovano narra la vicenda della discesa agli inferi, l'errore compiuto nel voltarsi e la successiva desolazione del poeta, che per sette mesi piange la perdita di Euridice, rifuggendo ogni altro amore, tanto da destare per quel rifiuto ostinato l'ira delle «madri dei Ciconi», che – in preda all'ebbrezza bacchica – «fecero a pezzi e poi sparsero il giovane in vaste campagne». Anche nell'*Eneide* (canto VI, vv. 119-120) Orfeo torna ad affacciarsi, ormai sprofondato nell'Ade, dove Enea si è recato per rivedere il padre Anchise: in quella circostanza Virgilio dice che il cantore poteva «evocare l'ombra della sposa fidando nella tracia cetra e nelle corde canore», e dunque appagarsi almeno di un suo simulacro. La seconda fonte fondamentale è rappresentata dalle **Metamorfosi** di **Ovidio** (43 a.C. - 17 d.C.):

nel libro decimo (vv. 1-75) la storia è ripercorsa in tutti i suoi aspetti, compresa la commozione delle divinità sotterranee, che gli concedono di riportare in vita l'amata sposa. Ovidio, nell'undicesimo libro (vv. 1-66), narra la morte di Orfeo per mano delle menadi e la sua seconda e definitiva discesa agli inferi, dove si ricongiunge finalmente a Euridice.

La sfortunata consorte di Orfeo, **Euridice**, è una **driade**, cioè una ninfa delle querce, come la parola greca *dryas* conferma. Con il passare del tempo il termine è divenuto sinonimo, più estesamente, di ninfa degli alberi e dei boschi. Etimologicamente, il nome nasce dall'unione dell'aggettivo *eurys* (grande) e del sostantivo *dike* (giustizia). Nella mitologia classica, la sua unione con Orfeo avviene quando lei fugge dalle insidie del pastore **Aristeo**, figlio di Apollo e della ninfa Cirene, che ne è perduto attratto e innamorato.

Dopo l'**ambientazione pastorale e arcadica** dei due primi atti, funestata dal racconto della morte di Euridice da parte di una messaggera (è Silvia, compagna e amica della ninfa), il librettista, tralasciando, come normalmente accade in questo periodo, l'unità di luogo prescritta da Aristotele, all'inizio del terzo atto colloca la scena in «regni tenebrosi e mesti / ove raggio di sol giammai non giunse». Siamo presso il **mondo dei morti**, dove la personificazione della Speranza, che ha condotto Orfeo fin lì, non può avere accesso. Nell'accomiatarsi ella utilizza, come era immaginabile, una citazione dell'**Inferno dantesco**, uno dei passi più celebri della letteratura di ogni tempo. Dice infatti:

Or d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto:
io fin qui t'ho condotto, or più non lice
teco venir, ch'amara legge ti vieta,
legge scritta col ferro in duro sasso
de l'ima reggia in su l'orribil soglia,
che in queste note il fiero senso esprime:
«Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate.»

Siamo nel canto terzo (v. 9), quando Dante, accompagnato da Virgilio, si appresta a entrare nella «**città dolente**» e legge atterrito la famosa iscrizione. La stessa «città dolente» (che nella

Commedia si ritrova al primo verso del medesimo canto), è richiamata da Striggio nello stesso passo, appena poco oltre:

Dunque, se stabilito hai pur nel core
di porre il piè ne la città dolente,
da te me n'fuggo e torno
a l'usato soggiorno.

Al di là dei riferimenti puntuali al poema dantesco – questi sono i più scoperti e riconoscibili – la descrizione degli inferi non può che risentire profondamente delle suggestioni e delle atmosfere in esso evocate.

La volontà di oltrepassare i limiti consentiti agli esseri umani costringe Orfeo a scontrarsi con un'altra figura arcinota del mondo infernale, il «nocchiero» **Caronte**, inquietante figlio di Erebo e Notte che trasporta i defunti attraverso il fiume Acheronte. Questo traghettatore, che ha una lunga esistenza nella mitologia antica, è citato con il suo nome al canto sesto dell'*Eneide* virgiliana (v. 299), e ha connotati orridi e feroci («una larga canizie [gli] invade il mento, si sbarrano gli occhi di fiamma, sordido pende dagli omeri il mantello annodato»). Nella *Commedia* (canto III, v. 83) è definito «un vecchio, bianco per antico pelo», mentre pochi versi più sotto (v. 109) «Caron dimonio, con occhi di bragia»: rispetto alla figura antica sembra aver perso la forza che la sua discendenza 'oscura' (Erebo è proprio la personificazione dell'oscurità) gli attribuiva per divenire un semplice strumento di passaggio verso l'inferno. Nell'opera di Monteverdi questo «nocchiero» dimostra maggior vigore e rabbia, ma Orfeo, cantando struggentemente, riesce a farlo addormentare, e avere così via libera. Altro personaggio 'classico' che si ritrova citato nel libretto è **Cerbero**, il mostro a tre teste già presente nell'*Eneide* (canto VI, vv. 612-629) e nell'*Inferno* (canto VI, vv. 13-33).

Il quarto atto si apre con l'invocazione di **Proserpina**, regina degli inferi, al marito **Plutone**, affinché acconsenta alla richiesta di Orfeo, che l'aveva commossa per l'amore dimostrato verso Euridice. Nel *pantheon* latino, la dea, figlia di

Cerere, era stata rapita dal futuro sposo e da lui condotta nell'Ade. La madre, disperata, ottiene da Giove che ella viva sei mesi agli inferi e sei invece in superficie. Come ricompensa per il suo atto di clemenza, Plutone chiede alla sua sposa che «l'anima tua non sia più vaga / di celeste diletto, / sì ch'abbandoni il marital tuo letto».

Una notazione importante riguarda infine il **finale** dell'opera. Nella partitura ritroviamo Apollo che, sceso sulla terra, prende con sé Orfeo, racchiuso in un irrefrenabile e inconsolabile dolore, per condurlo in cielo. All'obiezione del poeta, preoccupato di non poter mai più ammirare il volto di Euridice, il dio risponde (atto V):

Nel sole e ne le stelle
veggherai le sue sembianze belle.

Si assiste dunque a una sorta di 'beatificazione' del cantore, degno grazie alla sua arte dell'immortalità divina. Ma nel **libretto pubblicato in concomitanza della prima rappresentazione** la conclusione è assai diversa, e segue da vicino la tradizione cui si è accennato in precedenza. Giunge infatti un coro di baccanti, rapite dal furore orgiastico, che inseguono Orfeo, reo di aver rifiutato per sempre l'amore ed essersi trasformato, così, in un misogino che disprezza il genere femminile (viene definito «l'empio nostro avversario»). La minacciosa schiera di donne conclude questa stesura con un'ode sfrenata a Bacco. Questa disparità non presenta circostanze del tutto chiare: potrebbe essere dovuta al luogo della 'prima', allestita il 24 febbraio, che era ospitata in una sala non molto grande della residenza dei Gonzaga, i signori di Mantova. In questo caso il finale con le baccanti avrebbe rappresentato una soluzione più accessibile e funzionale rispetto all'utilizzo di complesse macchine sceniche necessarie per la discesa di Apollo e la successiva 'assunzione' dei due. Ma un'altra ipotesi suggerisce che il finale 'apollineo' fosse stato pensato per la seconda replica, che segue il debutto di una settimana presentando una struttura più 'moraleggiante' e accettabile in ambito cattolico e una costruzione della scena molto più spettacolare.

RITORNO

D' ULISSÉ IN PATRIA

Drama per musica

Rappresentato

NEL TEATRO S. CASSIANO

L'ANNO M. DC. XLI

Poesia di Giacomo Baccho N. V.

Musica di Claudio Monteverdi.

VENEZIA.

65 - 23.5

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

dramma in musica in un prologo e tre atti

libretto di **Giacomo Badoaro**

musica di **Claudio Monteverdi**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro di San Cassiano, carnevale 1640

edizione creata in occasione del progetto *Monteverdi 450* da Monteverdi Choir and Orchestras

personaggi e interpreti

<i>Ulisse</i>	Furio Zanasi
<i>Penelope</i>	Lucile Richardot
<i>Telemaco</i>	Krystian Adam
<i>Minerva / Fortuna</i>	Hana Blažíková
<i>Tempo / Nettuno / Antinoo</i>	Gianluca Buratto
<i>Pisandro</i>	Michał Czerniawski
<i>Anfinomo</i>	Gareth Treseder
<i>Eurimaco</i>	Zachary Wilder
<i>Melanto</i>	Anna Dennis
<i>Giove</i>	John Taylor Ward
<i>Giunone</i>	Francesca Boncompagni
<i>Iro</i>	Robert Burt
<i>Eumete</i>	Francisco Fernández-Rueda
<i>Umana Fragilità</i>	Carlo Vistoli
<i>Amore</i>	Silvia Frigato
<i>Eriaclea</i>	Francesca Biliotti

maestro concertatore e direttore

Sir John Eliot Gardiner

regia

Sir John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

light designer Rick Fisher

costumi Patricia Hofstede

assistenti musicali Paolo Zanzu e Antonio Greco

**Monteverdi Choir
English Baroque Soloists**

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

unica tappa italiana del progetto internazionale *Monteverdi 450* del Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi



Luca Cambiaso (1527-1585), Ulisse che saetta i Proci con l'aiuto di Minerva e di Telemaco, affresco del salone principale del Palazzo dei Rolli di Genova, 1565 circa.

Seconda prole teatrale del reverendo Monteverdi

di Carlo Vitali

«**A** gloria de' signori musici ch'al numero di sei (coll'autore collegati) hanno con gran magnificenza, ed esquisitezza a tutte loro spese [...] rappresentata l'*Andromeda*». Questo, datato carnevale 1637, è l'atto di nascita dell'opera veneziana al Teatro di San Cassiano. Più ancora del canto, il pezzo forte sono gli effetti scenotecnici: fondali e luci, macchine, 'mutazioni' a vista. L'anno seguente il libretto della *Maga fulminata*, stesso teatro, stessa compagnia Manelli-Ferrari, offre altri dettagli produttivi: «con spesa non più di duemila scudi» mentre «operazioni simili a' principi costano infinito danaro». Invece qui compositori, librettisti e cantori lavorano in cooperativa spartendosi l'incasso. Il biglietto d'ingresso non è popolare: 4 lire veneziane; poi c'è da pagare a parte il posto in platea o l'affitto del palco – per i più esigenti anche il libretto stampato e la candelina per leggerlo.

Gettato il seme, subito i teatri d'opera a pagamento si moltiplicano, si complicano le trame, il budget aumenta. Con *La virtù de' strali d'Amore* (San Cassiano, 1642) siamo già a quattordici interpreti per trentasette personaggi. La giovane opera veneziana e il suo caposcuola Francesco Cavalli si tuffano nel gorgo del meraviglioso romanzesco, innestando sulla mitologia classica le peripezie dei cavalieri erranti. Compositori e musici sono eroi del doppio impiego, come appunto Cavalli, compaesano di Monteverdi, suo allievo e, in qualità di organista a San Marco, suo dipendente. Scoperto nell'esordiente Giovanni Faustini un poeta disponibile alle avventure, Cavalli escogita con lui un ricettario di convenzioni drammaturgiche destinato a durevole successo di pubblico. Il che

non significa sempre di cassetta; fin dalle origini la storia dell'opera commerciale è un succedersi di bancarotte e processi civili. Vari fattori dovrebbero tener lontano Monteverdi da un segmento di mercato così volatile: l'età, l'abito sacerdotale vestito dal 1632, il suo *status* di maestro di cappella a San Marco, alto funzionario della Repubblica con adeguato stipendio.

A tirarlo per la tonaca ci si misero i patrizi proprietari dei teatri, i letterati vogliosi di far abbiigliare i propri versi da una penna musicale così illustre, i cantanti e gli stessi colleghi, specie quel Benedetto Ferrari 'della Tiorba' che alcuni indizi ci inducono a credere quasi un aiutante di bottega dell'anziano maestro. Nel carnevale 1639-1640, per inaugurare la riconversione dal teatro di prosa a quello musicale, il San Moisè scelse un titolo monteverdiano vecchio di tre decenni ma ormai divenuto mitico. «Prima fu il signor Claudio Monteverdi, il quale arricchì questo stile di peregrini vezzi e nuovi pensieri nella favola intitolata *Arianna* [...]; fu tanto gradita che non è stata casa la quale, avendo cembali o tiorbe in casa, non avesse il Lamento di quella».

Così, giusto intorno al 1640, il teorico fiorentino Severo Bonini canonizzava quella pagina, l'unica giunta fino a noi, come manifesto dello 'stile rappresentativo'. Nei quattro anni di vita che gli restavano, il «reverendo Signor Don Claudio Monteverde» rinverdi i giovanili allori drammatici colti al servizio delle corti con tre nuovi figli destinati al mercato libero – e a ineguale fortuna. Poco sappiamo delle *Nozze d'Enea in Lavinia* (libretto anonimo, Teatro San Giovanni e Paolo, 1641); la musica è perduta e del testo si conserva solo uno

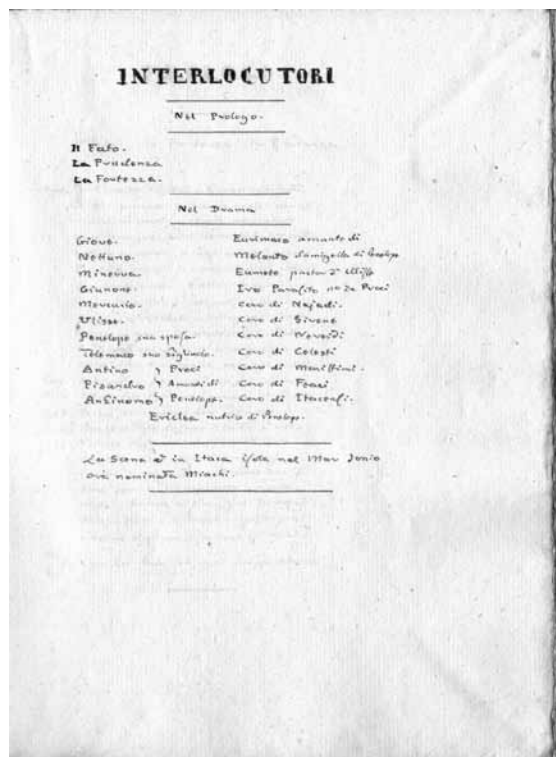
‘scenario’ riassuntivo. Restano in campo Ulisse e Poppea, un eroe del mito omerico e una disinvolta signora della storia romana.

Ulisse riabilitato

nome	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>
luogo	Teatro di San Cassiano
data	1640 carnevale
genitori	Giacomo Badoaro (libr.) Claudio Monteverdi (mus.)

Rappresentato a Venezia nei carnevali 1639-1640 e 1640-1641 intervallati da una *tournee* bolognese della compagnia Ferrari-Manelli; solo ipotetica una tarda ripresa viennese alla corte del musicofilo Kaiser Leopoldo I. Undici fonti su dodici danno il libretto a Giacomo Badoaro, ma solo due della musica a Monteverdi. Tutte discordano dalla partitura manoscritta scoperta a Vienna nel 1881, mutila e priva di accompagnamento salvo che per uno scheletrico basso continuo e le 3-5 parti strumentali previste nelle ‘sinfonie’ e nei ritornelli. Ben trenta sono invece le parti vocali, compresi alcuni cori di sirene, divinità e marinai; ma coi consueti accorpamenti di ruoli bastano quattordici cantori a coprirli tutti: cinque soprani di varia tessitura, un contralto, sei tenori e due bassi. Incerto se le discrepanze fra il libretto in cinque atti e la partitura in tre dipendano da un drastico intervento di Monteverdi, da tagli apportati in occasione di una ripresa, o da una combinazione di entrambi i fattori.

Rispetto all’*Orfeo* si sfuma ancora la polarità fra recitativo e pezzi chiusi grazie a sapienti transizioni: ariosi e brevi spunti di aria o canzonetta che intensificano l’espressione di carattere e stato d’animo dei personaggi. La scrittura fiorita sottolinea la frivolezza dei tre Proci e il carisma ultraterreno di Minerva. Ulisse e Penelope fanno uso di una vocalità più naturale, ma nei momenti tipici Monteverdi affida loro le carte vincenti del suo già collaudato repertorio: a Penelope l’aria-lamento su basso ostinato («Di misera regina», I,1), al suo sposo i bellicosi ribattimenti dello ‘stile concitato’ (Scena dell’arco nel finale del second’atto). Di



Pagina degli interlocutori di uno dei libretti secenteschi del Ritorno d’Ulisse in patria di Claudio Monteverdi, conservato nel Fondo Rolandi del Centro Studi per per la Ricerca documentale sul Teatro e il Melodramma europeo della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. In questo esemplare sono stati cambiati i nomi dei personaggi del Prologo.

ben diversa natura il comico lamento del parassita Iro, preceduto da una messa di voce lunga otto battute.

Prima trascrizione moderna a cura di Robert Hass (Vienna, 1922), pionieristici arrangiamenti di d’Indy (Parigi, 1926), Dallapiccola (Milano, 1942) e Krenek (Wuppertal, 1959). Dopo scetticismi che debordavano dalla filologia all’estetica – Benvenuti lo dichiarò apocrifo; Denis Arnold «un brutto anatroccolo» – grazie alla scoperta di nuovi documenti oggi nessuno dubita più della paternità del lavoro, almeno nelle grandi linee. Fra gli allestimenti e le registrazioni degli ultimi decenni si va dai restauri integrativi di Harnoncourt (1971) e Jacobs (1992) a quelli più cauti di Curtis (2002) e Alessandrini (2011).

Reverend Monteverdi's Second Operatic Offspring

by Carlo Vitali

“**T**o the glory of the musicians numbering six (author included), who with magnificence and great exquisiteness bore all the costs and [...] produced *Andromeda*”. Dated the Carnival of 1637, this is the birth certificate of the Venetian opera at the San Cassiano theatre. More than the singing, what was special was the special effects: backdrops and lights, machinery, on-sight ‘transformations.’ The following year the libretto of *La Maga Fulminata*, at the same theatre and with the same Manelli-Ferrari company, offered practical details about the production: “with a cost of not more than two thousand *scudi*” while “similar operations cost Princes endless money”. Here, however, the composers, librettists and singers work together and share the revenue. The admission fee was not too cheap: 4 Venetian *lire*; and then one also had to pay for a seat in the stalls or hire a box – the more demanding also purchased the printed libretto and a small candle so they could read it.

Once the seeds had been sown, paying opera houses multiplied immediately, plots became more complicated, and the budgets increased. With *La virtù de' strali d'Amore* (San Cassiano, 1642) we already have fourteen singers for thirty-seven roles. The early Venetian opera and its leader Francesco Cavalli throw themselves into the whirlpool of marvellous romance, interweaving the vicissitudes of errant knights and classical myth. Composers and musicians are heroes of double employment; for example, Cavalli, who was a quasi-townsmen of Monteverdi, his pupil and, as organist at Saint Mark's, his employee. Having discovered the debutant Giovanni Faustini as a poet open to

adventures, Cavalli concocts with him a recipe book of dramaturgical conventions that was destined to lasting success with the public. Which does not necessarily mean catchpennies. From its very origins, the history of commercial opera has been a row of bankruptcies and court cases. Various factors should keep Monteverdi away from such a volatile market: his age, his priest's habit since 1632, his status as the chapel master of Saint Mark's, a high-ranking official in the Republic with an adequate salary.

It was the patrician owners of the opera houses who managed to seduce him, as well as scholars who wanted to have their lines adorned by such an illustrious musical pen, singers, and even colleagues, in particular Benedetto Ferrari ‘della Tiorba’ who arguably acted as an assistant in the elderly maestro's workshop. In the Carnival of 1639-40, to inaugurate its transition from spoken drama to opera, Teatro San Moisè chose one of Monteverdi's older titles that had achieved a mythical status. “It was Signor Claudio Monteverdi who was the first to embellish this style with graceful manners and novel thoughts in the fable entitled *Arianna* [...]; it was met with such success that there was not a single home with harpsichord or arclute, that did not have the Lamento of that.”

Thus, just around 1640, the Florentine theorist Severo Bonini canonised that page, the only one that has survived, as a manifesto of the “representative style”. In the four remaining years of his life, “Reverend Signor Don Claudio Monteverdi” refreshed his juvenile theatrical laurels in the service of the court with three new children conceived for

the free market, but with uneven fortune in the eyes of posterity. We know little about *Le nozze d'Enea in Lavinia* (anonymous libretto, Teatro San Giovanni e Paolo, 1641); the music went lost and the text has only survived in the form of a recapitulatory 'scenariò'. Ulysses and Poppaea remain on the field, a hero of Homer's myth and an uninhibited dame from Roman history.

Ulysses rehabilitated

<i>name</i>	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>
<i>place</i>	Teatro San Cassiano
<i>date</i>	1640 Carnival
<i>parents</i>	Giacomo Badoaro (libr.) Claudio Monteverdi (mus.)

It was performed in Venice during the Carnival seasons of 1639-40 and 1640-41 with a Bolognese tour by the Ferrari-Manelli company in between; it might have been revived quite some time later at the Viennese imperial court of Leopold I. Eleven sources out of twelve say the libretto is by Giacomo Badoaro, but only two give the music to Monteverdi. Each of them disagrees with the manuscript score discovered in Vienna in 1881, mutilated and without any accompaniment except a skinny continuo line and the 3-5 instrumental parts stipulated for the 'symphonies' and 'ritornelli'. There are, however, no less than thirty vocal roles, including choruses of mermaids, divinities and seafarers; but with the usual combination of roles, fourteen singers are enough to cover them all: five sopranos of different tessituras, a contralto, six tenors and two basses. It is uncertain whether the discrepancies between the libretto in five acts and the score in three is due to a drastic intervention by Monteverdi, or to cuts made for a revival, or a combination of both.

In comparison to *L'Orfeo*, the polarity between recitative and closed numbers is even more blurred thanks to skilful transitions: ariosos and brief snippets of arias or *canzonetta* that intensify the expression of the characters' nature and state of mind. Florid singing style underlines both the frivolity of the three Suitors and Minerva's other-



Francesco Primaticcio (1505-1570), *Ulisse e Penelope nel talamo nuziale*, olio su tela, 1560 circa. Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio).

worldly charisma. Ulysses and Penelope adopt a more natural vocality, although at seminal moments Monteverdi graces them with the winning cards of his already tried and tested repertoire: for Penelope, the 'lamento' (complaint-aria) on a ground bass ("Di misera regina", I,1); for her warlike husband, the 'concitato style' in the Bow Scene closing Act II. The parasite Iro sings a quite different comic 'lamento', preceded by a *messa di voce* lasting eight bars.

The first modern transcription was published by Robert Hass (Vienna 1922), followed by the pioneering arrangements care of d'Indy (Paris 1926), Dallapiccola (Milan 1942) and Krenek (Wuppertal 1959). After sceptical judgments digressing from philology into aesthetics – Benvenuti declared it a spuriousity; Denis Arnold "an ugly duckling" – thanks to the discovery of new documents, there is no longer any serious doubt about the work's authorship. Productions and recordings in recent decades range from the daring 'integrative' restorations by Harnoncourt (1971) and Jacobs (1992) to the more cautious ones by Curtis (2002) and Alessandrini (2011).

Il ritorno d'Ulisse in patria

PROLOGO

L'Umana Fragilità, prima delle quattro personificazioni allegoriche che aprono l'opera, esprime la dolorosa condizione dei mortali sottoposti all'imperio corrosivo del Tempo e al capriccio cieco della Fortuna e dell'Amore.

ATTO PRIMO

Nella reggia di Itaca Penelope – sola e insidiata dai pretendenti – lamenta la lunga attesa del ritorno di Ulisse, rammentando le dolorose vicende di Troia. Ericlea, la nutrice di Ulisse, riecheggia la sua tristezza. L'ancella Melanto duetta con il suo amante Eurimaco, uno dei Proci, e quest'ultimo la esorta a convincere la regina a scegliersi un nuovo marito. In una scena solo musicale i Feaci sbarcano nell'isola e lasciano Ulisse presso la grotta delle Naiadi. Nettuno, avverso a Odisseo, protesta con Giove per il ritorno dell'eroe, ottenendo il permesso di scaricare la propria collera sui poveri Feaci, trasformandoli in uno scoglio. Ulisse si risveglia senza riconoscere la propria terra, e crede di essere vittima di un'ulteriore macchinazione divina, ma Minerva, nelle vesti di pastorello, lo rassicura e, invecchiando magicamente le sue sembianze, gli ordina di mascherarsi da mendicante, perché possa vedere con i suoi occhi la prepotenza dei Proci e la fedeltà di Penelope. Poi gli ordina di recarsi alla fonte di Aretusa, dove incontrerà il fido servitore Eumete, mentre la dea si occuperà di far tornare in patria suo figlio Telemaco. Melanto cerca di persuadere Penelope a rinunciare alla sua castità

scegliendo uno tra i pretendenti. Nel bosco, Eumete, che ha scacciato il parassita Iro, incontra Ulisse travestito, e da quest'ultimo apprende che il suo amato re è vivo e presto ritornerà.

ATTO SECONDO

Minerva conduce Telemaco alla capanna di Eumete, al quale il giovane, senza riconoscere il padre, ordina di recarsi alla reggia ad annunciare il suo ritorno alla madre. Un raggio di fuoco giunge dal cielo, squarcia la terra e vi fa sprofondare Ulisse. Telemaco è atterrito, ma subito Odisseo ricompare con il suo vero aspetto: i due si abbracciano, e quest'ultimo spiega l'astuzia inventata da Minerva e, riprendendo i panni del mendico, suggerisce al figlio di recarsi da Penelope. Antinoo, Anfinomo e Pisandro, tre dei pretendenti, cercano nel frattempo di vincere il diniego della regina, che però non intende cedere. Arriva Eumete a dar notizia del ritorno di Telemaco e del fatto che Ulisse sia ancora in vita. I Proci, contrariati, decidono di uccidere Telemaco, ma un'aquila – inequivocabile segno divino – li atterrisce. Minerva istruisce il suo protetto: farà in modo che Penelope celebri una gara con l'arco di Ulisse, e gli promette che con quest'astuzia trionferà sui suoi nemici. Telemaco narra alla madre le sue peregrinazioni, soffermandosi sulla bellezza di Elena. Eumete conduce il finto mendicante alla reggia, e viene per questo duramente insultato da Antinoo. Iro prende in giro quello che tutti credono sia soltanto un vecchio, e Ulisse lo sconfigge nella lotta. La regina, colpita dal suo coraggio, gli permette di restare presso di lei. Melanto porta l'arco di Odisseo, ma nessuno dei



Foto di scena del Ritorno d'Ulisse in patria di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Caroline Doutré.

tre Proci è in grado di tenderlo. Quando è il suo turno Ulisse, che è ancora travestito, riesce nell'impresa e uccide i pretendenti con la sua arma micidiale. Si ode un forte tuono, e Ulisse esulta felice per il segno di Giove.

ATTO TERZO

Iro, disperato all'idea di aver perduto i suoi protettori e temendo di morire di fame, decide di suicidarsi. Eumete cerca di convincere Penelope che il vecchio mendicante in realtà altri non è che Ulisse in persona, ma lei non riesce a credergli. Anche Telemaco, sopraggiunto, tenta di dargli man forte. Minerva prega Giunone di intercedere presso Giove perché a Ulisse siano infine concessi pace e riposo. Giunone acconsente e chiede allo sposo il termine delle peripezie di Ulisse. Giove non si oppone, ma si deve prima placare l'ira di Nettuno.

Il dio del mare ammette di essersi sfogato abbastanza contro i Feaci: Ulisse può essere perdonato. L'anziana Ericlea, che l'ha già riconosciuto grazie alla ferita causatagli da un cinghiale anni prima, vorrebbe parlare ma non lo può fare per ordine dello stesso re, che arriva dopo aver ripreso le antiche sembianze. Sarà lui a vincere l'incredulità della propria sposa, rivelandole un particolare oggetto di cui nessun altro può essere a conoscenza: una coperta preziosamente tessuta da Penelope stessa e parte del corredo nuziale. Le incertezze sono finite, e l'opera si conclude con l'inno di gioia dei due sposi, finalmente di nuovo insieme.

Il ritorno d'Ulisse in patria

PROLOGUE

Fragilità umana, [Human Fragility], the first of the four allegorical figures that open the opera, is lamenting the painful condition of mortals subject to the corrosive imperium of *Tempo* [Time] and the blind caprice of *Fortuna* [Fortune] and *Amore* [Love].

ACT ONE

In the palace of Ithaca Penelope – alone and surrounded by suitors – is lamenting the lengthy wait for Ulysses' return, remembering the painful events of Troy. Ericlea, Ulysses' nurse, echoes her sadness. The servant Melanto sings a duet with her lover Eurimaco, one of the Suitors' servants, and the latter urges her to convince the queen to take a new husband. In a scene with only music, the Phaeacians come ashore on the island, leaving Ulysses in the cave of the Naiads. Neptune, against Odysseus, protests with Jupiter about the hero's return, and he is given permission to vent his anger on the poor Phaeacians, who are turned into a rock. Ulysses wakes up without recognising his homeland and believes he has been the victim of even more divine intrigue but Minerva, disguised as a young shepherd, reassures him and, magically changing his appearance, tells him to dress up as a beggar, so he can see the arrogance of the Suitors and Penelope's faithfulness with his own eyes. She then tells him to go to the fountain of Aretusa, where he will meet his loyal servant Eumete, while the goddess goes about organising the return of his son Telemachus to his homeland. Melanto is trying

to persuade Penelope to renounce her chastity and choose one of her suitors. In the woods, Eumete, who has driven away the parasite Iro, meets Ulysses who is now disguised, and from the latter he learns that his beloved king is alive and will soon be back.

ACT TWO

Minerva takes Telemachus to Eumete's hut where the young man is told, without recognising his father, to go to the palace and inform his mother of his return. A bolt of lightning strikes from the sky, ripping open the earth, and throwing Ulysses to the ground. Telemachus is petrified but Odysseus reappears immediately in his true guise: the pair embrace and Odysseus explains the cunningness Minerva has invented and, putting back on his beggar's clothes, tells his son to go to Penelope. In the meanwhile, Antinoo, Anfinomo and Pisandro, three of the suitors, are trying to convince her not to reject them but she has no intention of giving in. Eumete arrives with the news of Telemachus' return and the fact that Ulysses is still alive. Annoyed, the Suitors decide to kill Telemachus but the appearance of an eagle terrifies them as it is an unmistakable divine sign. Minerva tells Ulysses what she is going to do: she will make sure that Penelope participates in a competition with Ulysses' bow, and promises him that with this, she will vanquish her enemies. Telemachus tells his mother about his wanderings, dwelling on the beauty of Helen. Eumete takes the pretend beggar to the palace where he is insulted heatedly by Antinoo for doing so. Iro makes fun of the person every-



Foto di scena del Ritorno d'Ulisse in patria di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Caroline Doutré.

one thinks is an old man, and Ulysses beats him in the fight. The Queen, struck by his courage, allows him to remain at her side. Melanto brings her Ulysses' bow, but none of the three Suitors is able to hold it. When it is the turn of Ulysses, who is still disguised, he is successful and kills the suitors with his lethal weapon. Loud claps of thunder can be heard and Ulysses rejoices in this sign from Jupiter.

ACT THREE

In desperation because he has lost all his protectors and afraid he will starve to death, Iro decides to kill himself. Eumete tries to convince Penelope that the elderly beggar was actually none other than Ulysses himself, but she does not believe him. Telemachus arrives and also tries to convince her. Minerva begs Juno to intercede with Jupiter so that Ulysses is granted peace and rest, once and for all.

Juno agrees and asks that Ulysses' wanderings shall come to an end. Jupiter agrees but first he has to placate Neptune's ire. The god of the seas admits he has vented his anger enough on the Phenacians: Ulysses may be forgiven. The elderly Ericlea, who had already recognised him owing to his injury from a wild boar the year before, would like to speak but cannot, owing to the king's own order. The latter arrives, this time without disguise. He is the one who dispelled his wife's disbelief, showing her a particular object that nobody else knows about: a valuable sheet embroidered by Penelope herself, and part of her wedding bed linen. With this, all uncertainty is dispelled and the opera ends with a hymn of joy by husband and wife, finally together again once more.

Il ritorno d'Ulisse in patria

PROLOGUE

La Fragilité humaine, le premier des quatre personnages allégoriques à l'ouverture de l'opéra, exprime la condition douloureuse des mortels qui sont soumis aux impératifs du Temps qui les poursuit et au caprice aveugle de la Fortune et de l'Amour.

PREMIER ACTE

Dans le palais royal d'Ithaque, Pénélope – seule et en butte aux avances de ses prétendants – déplore la longue attente, nécessaire pour le retour d'Ulysse, et rappelle les faits douloureux de la guerre de Troie. Eurycleé, la nourrice d'Ulysse s'associe à sa tristesse. La suivante Mélantho chante en duo avec son amant Eurymaque, du parti des Prétendants, et ce dernier la supplie de convaincre la reine qu'elle doit choisir un nouveau mari. Dans une scène qui n'est que musicale, les Phéaciens débarquent sur l'île et laissent Ulysse dans les parages de la grotte des Naïades. Neptune, qui s'oppose au héros de l'Odyssée, proteste auprès de Jupiter pour le retour d'Ulysse et obtient la permission de défonner sa colère sur les pauvres Phéaciens, en les pétrifiant. Ulysse se réveille sans reconnaître sa propre terre et croit être victime d'une autre machination divine. Mais Minerve portant des vêtements de pâtre le rassure et, en le vieillissant par magie, lui ordonne de se déguiser en mendiant pour pouvoir constater de ses propres yeux l'arrogance des Prétendants et la fidélité de Pénélope. Puis elle lui ordonne de se rendre à la source d'Arétuse, où il rencontrera son fidèle serviteur Eumée,

tandis que la déesse s'occupera de faire revenir son fils Télémaque dans sa patrie. Mélantho essaie de persuader Pénélope de renoncer à sa chasteté en choisissant l'un des prétendants. Dans les bois, Eumée qui a chassé le parasite Irus, rencontre Ulysse déguisé; ce dernier lui apprend que son cher roi est bien vivant et reviendra bientôt.

DEUXIÈME ACTE

Minerve conduit Télémaque à la cabane d'Eumée auquel le jeune homme, sans reconnaître son père, ordonne de se rendre au palais royal pour annoncer son retour à sa mère. Un rayon de feu arrive du ciel, ouvre la terre et fait tomber Ulysse. Télémaque est terrifié, mais Ulysse réapparaît tout de suite sous son véritable aspect: les deux hommes s'étreignent et Ulysse explique la ruse de Minerve. Puis, reprenant ses habits de mendiant, il suggère à son fils de se rendre chez Pénélope. Antinoüs, Amphinome et Pisandre, trois des prétendants, essaient entre temps de faire céder la reine, qui continue toutefois à opposer son refus. Eumée arrive pour lui annoncer la nouvelle du retour de Télémaque qui est encore en vie. Les Prétendants, contrariés, décident de tuer Télémaque mais un aigle – signe divin très clair – leur fait prendre peur. Minerve instruit son protégé: il doit faire en sorte que Pénélope organise un concours avec l'arc d'Ulysse et elle lui promet que cette astuce lui permettra de triompher de ses ennemis. Télémaque parle à sa mère de ses pérégrinations, en s'arrêtant sur la beauté d'Hélène. Eumée conduit le faux mendiant au palais royal et est attaqué durement pour cela par Antinoüs. Irus se moque de celui que tout le



Foto di scena del Ritorno d'Ulisse in patria di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Caroline Doutré.

monde croit n'être qu'un vieillard et Ulysse le bat à la lutte. La reine, frappée par son courage, lui permet de rester près d'elle. Mélantho porte l'arc d'Ulysse, mais aucun des trois Prétendants n'est en mesure de le bander. Quand c'est son tour, Ulysse est encore déguisé: il réussit l'entreprise et tue les prétendants avec son arme meurtrière. On entend un coup de tonnerre très fort et Ulysse exulte de joie pour le signe que lui envoie Jupiter.

TROISIÈME ACTE

Irus, désespéré à l'idée d'avoir perdu ses protecteurs et craignant de mourir de faim, décide de se tuer. Eumée essaie de convaincre Pénélope que le vieux mendiant, en réalité, n'est autre qu'Ulysse en personne, mais elle n'arrive pas à le croire. Télémaque aussi essaie de l'en convaincre, mais sans succès. Minerve prie Junon d'intercéder auprès

de Jupiter pour qu'Ulysse puisse enfin trouver la paix et se reposer. Junon accepte et demande à son époux de mettre un terme aux péripéties d'Ulysse. Jupiter ne s'y oppose pas, mais il faut d'abord apaiser la colère de Neptune. Le dieu de la mer reconnaît s'être suffisamment défoulé contre les Phéaciens: Ulysse peut être pardonné. La vieille Euryclée, qu'il l'a déjà reconnu grâce à la blessure que lui avait causée un sanglier des années auparavant, voudrait bien parler, mais ne peut pas le faire en raison d'un ordre qu'elle a reçu du roi lui-même. Mais celui-ci arrive après avoir repris son ancien aspect. Ce sera lui qui devra vaincre l'incrédulité de sa propre femme, en lui parlant d'une chose dont personne d'autre ne sait rien, d'une couverture délicatement tissée par Pénélope elle-même qui faisait partie du trousseau nuptial. Toute incertitude dissipée, l'opéra se termine par l'hymne de joie des deux époux, enfin réunis.

Il ritorno d'Ulisse in patria

PROLOG

Die Umana Fragilità (menschliche Zerbrechlichkeit), die erste der vier allegorischen Personifikationen, welche zu Beginn der Oper auftreten, erläutert den schmerzvollen Zustand der Sterblichen, welche dem zersetzenden Imperium von Tempo (Zeit) und der blinden Laune von Fortuna (Glück) und Amore (Liebe) ausgesetzt sind.

ERSTER AKT

Im Königspalast von Ithaka klagt Penelope – allein und von den Proci (Freiern) belagert – die lange Wartezeit auf die Rückkehr von Odysseus, und erzählt von den leidvollen Begebenheiten in Troia. Eurykleia, die Amme von Odysseus, ist sehr traurig. Die Dienerin Melantho singt ein Duett mit ihrem Geliebten Eurymachos, einem der Freier, der sie auffordert, die Königin davon zu überzeugen, sich einen neuen Ehemann zu suchen. In einer musikalischen Szene erreichen die Phäaken die Insel und lassen Odysseus in einer Grotte der Najaden zurück. Nettuno, der Odysseus feindlich gesonnen ist, protestiert bei Giove gegen die Rückkehr des Helden und erhält die Erlaubnis, die eigene Wut gegen die Phäaken auszulassen, die er in einen Felsen verwandelt. Odysseus wacht auf, erkennt aber seine Heimat nicht und glaubt, das Opfer einer neuerlichen göttlichen Machenschaft geworden zu sein. Doch Minerva erscheint in den Kleidern eines Hirten und tröstet ihn. Sie lässt ihn auf magische Weise altern und befiehlt ihm, sich als Bettler auszugeben, damit er mit eigenen Augen

die Anmaßung der Freier und die Treue der Penelope sehen könne. Er solle zur Quelle von Aretusa aufbrechen, wo er den treuen Diener Eumete treffen werde, während die Göttin dafür sorgen werde, dass sein Sohn Telemach in die Heimat zurückkehren wird. Im Wald begegnet Eumete dem verkleideten Odysseus, von dem er erfährt, dass sein geliebter König lebt und bald zurückkehren wird.

ZWEITER AKT

Minerva führt Telemach in die Hütte von Eumete. Ein Feuerstrahl kommt vom Himmel, reißt die Erde auf und lässt Odysseus darin versinken. Telemach ist entsetzt, doch Odysseus erscheint in seinem wahren Aussehen. Odysseus nimmt die Bettlerlumpen und empfiehlt dem Sohn, zu Penelope zu gehen. Antinoo, Anfinomo und Pisandro, drei der Freier, versuchen in der Zwischenzeit die Ablehnung Penelopes zu überwinden, die jedoch nicht nachgibt. Eumete kommt und kündigt die Rückkehr von Telemach an und teilt mit, dass Odysseus noch lebt. Die Freier beschließen verärgert, Telemach zu töten, doch ein Adler – eindeutiges göttliches Symbol – jagt ihnen Angst ein. Minerva weiht ihren Schützling in ihre Pläne ein: Penelope soll einen Wettbewerb mit dem Bogen von Odysseus ausloben und verspricht ihm, dass er mit dieser List über die Feinde triumphieren werde. Telemach erzählt der Mutter von seinen Irrfahrten. Eumete führt den als Bettler verkleideten Odysseus in den Königspalast, was Antinoo mißfällt. Iro macht sich über den Bettler lustig, doch Odysseus besiegt ihn im Kampf. Die Königin, be-



Foto di scena del *Ritorno d'Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Caroline Doutre.

eindrückt von seinem Mut, erlaubt ihm, bei ihr zu bleiben. Melanthe bringt den Bogen des Odysseus, aber keiner der drei Freier ist in der Lage, diesen zu halten. Als Odysseus, der noch immer verkleidet ist, an der Reihe ist, gelingt es ihm, mit seiner tödlichen Waffe die drei Freier zu töten.

DRITTER AKT

Iro ist verzweifelt darüber, dass er seine Beschützer verloren hat und da er fürchtet, den Hungertod zu sterben, beschließt er, sich umzubringen. Eumete versucht, Penelope davon überzeugen, dass der alte Bettler niemand anders sei als Odysseus selbst, aber sie kann ihm nicht glauben. Auch Telemach, der dazu kommt, versucht sie davon zu überzeugen. Minerva bittet Giunone, bei Giove zu intervenieren, damit Odysseus schließlich Frieden und Ruhe gestattet sei. Giunone stimmt zu und

bittet ihren Gatten, den Schicksalsschlägen von Odysseus ein Ende zu setzen. Giove widersetzt sich dem nicht, muss aber zuvor den Zorn von Nettuno (Neptun) beschwichtigen. Die alte Eurykleia, die Odysseus aufgrund einer Narbe wiedererkannt hatte, die ihm vor vielen Jahren ein Wildschwein verursacht hatte, darf nicht mit ihm sprechen, da der König selbst für Ordnung sorgen will. Er will die Ungläubigkeit seiner Gemahlin überwinden, indem er ihr ein besonderes Objekt zeigt, welches kein anderer kennen kann: eine wertvolle Decke, die Penelope selbst als Hochzeitsgeschenk angefertigt hatte. So sind die Unsicherheiten beendet und die Oper schließt mit einer Freudeshymne der beiden Eheleute, die endlich wieder vereint sind.

Il ritorno d'Ulisse in patria

La materia da cui il veneziano **Giacomo Badoaro** (1602-1654) trae il libretto del *Ritorno d'Ulisse in patria* è naturalmente l'**Odissea omerica**, cui il poeta si mantiene abbastanza fedele. La parte dell'antico poema che viene ripresa nell'opera in musica è la seconda, e più precisamente i canti XIII-XXIII. Mancano, nella riduzione, le figure del cane **Argo**, unico a riconoscere l'antico padrone prima di morire, e l'anziano padre **Laerte**, che al colmo della felicità riconosce il figlio, e ringiovanito e reso ardito da Atena, aiuta Ulisse a sgominare la rivolta degli Itacesi, conseguente alla morte dei Proci (canto XXIV). I manoscritti conservati del poema secentesco (tre si trovano alla Biblioteca Marciana, altri tre al Museo Correr e un ultimo alla biblioteca di Casa Goldoni) presentano una **struttura suddivisa in cinque atti**, e questo crea forti discrepanze con la partitura, fortunatamente ritrovata a Vienna nel 1881, dove invece la scansione della vicenda ne prevede tre soli (questa differenza ha indotto alcuni studiosi a dubitare dell'autenticità dello spartito monteverdiano, che però ora è riconosciuta unanimemente e oltre ogni ragionevole dubbio). Dal **punto di vista prosodico**, il testo del Badoaro presenta un'ampia alternanza dei due metri italiani per eccellenza, l'endecasillabo e il settenario.

Un dato curioso è la 'filiazione diretta' dal melodramma monteverdiano di un'opera narrativa, *La peripezia d'Ulisse ovvero La casta Penelope*, composta da **Federico Malipiero** (1603-1642), veneziano appartenente ai rami più antichi della nobiltà lagunare. Scelto con poca convinzione l'abito sacerdotale, Malipiero dedica gran parte della sua

vita alla scrittura, cimentandosi in particolare nel genere della trattatistica di spunto teologico e in quello del cosiddetto 'romanzo religioso', cui anche lo scritto di ispirazione omerica fa parte (creato nel 1640, sull'onda della rappresentazione operistica, è pubblicato per i tipi di Surian nello stesso anno). Ma tra il 1640 e il 1642, anno del suo inspiegabile suicidio, l'autore intensifica la sua produzione, diversificandola, e si dedica anche alla novellistica a sfondo storico-amoroso e alla traduzione dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e della *Batracomiomachia*, dimostrando anche su questo versante una forte attenzione per i testi omerici. Lui stesso spiega da dove nasce la fonte d'ispirazione che dà vita alla sua *Peripezia*: «M'apportò 'l caso ne' Veneti Teatri a vedere l'Ulisse in Patria [...], rappresentato con quello splendore, ch'è per renderlo memorabile in ogni secolo. M'allettò così l'epico della Poesia, com'è il delicato della Musica, ch'io non seppi ratte-nerne la penna».

Come era consuetudine nel Rinascimento e poi in epoca barocca (ma la prassi prosegue molto oltre, come dimostra, ad esempio, la traduzione dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, pubblicata nel 1822) al **pantheon greco** è sostituito quello **latino**. Così al posto di Zeus incontriamo Giove, al posto di Atena Minerva, al posto di Era Giunone e così via. Gli dei che sono più attivi e presenti nel libretto di Badoaro sono Minerva, dalla parte di Ulisse, e Nettuno, a lui avverso perché reo di avergli ucciso il figlio Polifemo.

Oltre alle figure universalmente note del poema omerico – Ulisse, Penelope, Telemaco – nel

melodramma compaiono molti altri personaggi secondari, tutti appartenenti comunque alla saga di Odisseo. Il primo che incontriamo è **Melanto**, un'ancella di Penelope che però sceglie di stare dalla parte dei Proci, gli antagonisti di Ulisse che ambiscono alla mano della regina e al regno di Itaca. Amante di Eurimaco, uno dei pretendenti, viene additata come traditrice e giustiziata da Telemaco con altre dodici serve infedeli mediante impiccagione e con particolare crudeltà (*Odissea*, canto XXII, vv. 461-473). Melanto è sorella di **Melanzio**, che ha un ruolo più importante negli ultimi capitoli della storia antica: capraio, anche lui sostenitore della causa dei Proci, schernisce e offende Ulisse che si presenta come mendicante (canto XVII, vv. 215-232). Al momento della resa dei conti finale, aiuta attivamente i nemici dell'eroe, recando loro le armi e le armature. Per questo verrà selvaggiamente mutilato e trucidato (canto XXII, vv. 180-202). Melanto, nel *Ritorno d'Ulisse in patria*, ha un peso maggiore che in Omero, e il suo duetto con Eurimaco propone un gioioso inno all'amore e alla giovinezza.

Un altro personaggio di rilievo è quello rappresentato da **Eumete** (variante per **Eumeo**). Questi è il porcaro che accoglie Ulisse travestito da pezzente dopo il suo sbarco a Itaca. La sua figura occupa molto spazio nel poema epico: il libro quattordicesimo è tutto dedicato alla sua conversazione con Ulisse, mentre nel seguente (vv. 389-484) racconta le sue origini: nonostante sia ora un umile addetto ai maiali, nasce da stirpe regale e proviene da un'isola chiamata Siria, dalla quale viene rapito da un gruppo di pirati fenici e in seguito venduto come schiavo a Laerte, re di Itaca. Eumeo rappresenta il paradigma del **servitore fedele**, in netta opposizione al già menzionato Melanzio. Grazie alla sua lealtà, partecipa con Ulisse e Telemaco alla battaglia per ristabilire l'ordine sull'isola, e cerca di convincere Penelope a riconoscere Ulisse. Per il suo valore è accolto da Ulisse come un figlio. Nel libretto si conferma una delle figure determinanti dell'intreccio, comparando in tutti e tre gli atti.

Alla fedeltà di servitrice unisce l'amore 'materno' **Ericlea** (o più comunemente Euriclea), la **nutri-**

ce di Ulisse che occupa un posto centrale in tutto il poema omerico (sin dal primo canto, quando segue con affetto Telemaco mentre è in corso lo sferzato banchetto dei Proci). Figlia dell'itacese Ops, viene comprata da Laerte per venti buoi «quando fioriale giovinezza in volto», come dice Pindemonte (canto I, v. 550), per divenire poi una delle donne più fidate della corte, cui infatti il re delega la cura del figlioletto. Oltre a essere saggia consigliera (la saggezza è la sua caratteristica principale), nel canto ventiduesimo è lei che distingue le ancelle virtuose e quelle che invece si sono macchiate di tradimento, come la menzionata Melanto. Nell'opera di Monteverdi ricopre lo stesso ruolo fondamentale che ha in Omero, riconoscendo Ulisse dalla cicatrice che gli aveva lasciato un cinghiale in gioventù.

Nel primo atto sono più volte menzionati i **Feaci**, una popolazione mitologica che compare più volte nell'*Odissea*, e che – come nel libretto di Badoaro – fornisce a Ulisse la nave per ritornare a Itaca. Abitano la leggendaria isola di Scheria, vivendo in concordia e abbondanza. In Omero, Nausicaa, la giovanissima figlia del re Alcino, è la prima ad accogliere l'eroe naufrago, e di lui sembra innocentemente innamorarsi. I Feaci normalmente sono considerati numi protettori dei naviganti, cui non lesinano il loro aiuto, però in altre varianti mitiche vengono assimilati a divinità dell'oltretomba. Tucidide (460-404 a. C. circa) nella sua *Guerra del Peloponneso* li menziona come abitanti di Corcira, l'odierna Corfù. Strabone (60 a. C. circa – 24 d. C. circa), nella sua *Geografia*, li colloca invece nel mezzo dell'Oceano Atlantico, dove si troverebbe anche Oigia, l'isola della ninfa Calipso.

Il librettista attinge ancora una volta al proprio modello per plasmare la figura di **Iro**, inguaribile ghiottone che è protagonista dei primi cento versi del canto diciottesimo dell'*Odissea*: mendicante dal grande appetito, quando vede giungere un pericoloso concorrente lo affronta a suon di insulti: purtroppo per lui, sotto i cenci di mendico, si nasconde Ulisse travestito per volere di Atena, e il povero Iro subisce una dura lezione per la sua prepotenza. La variante comica dell'opera monteverdiana sta nel fatto che questo parassita, quando

vede la disfatta subita dai Proci, decide spontaneamente di suicidarsi per paura di essere di nuovo assalito dalla sua fame atavica.

Nella riduzione per musica, Badoaro seleziona il numero dei **Proci**, focalizzandosi su alcuni personaggi chiave. Il primo a farsi avanti, nell'incalzare Penelope perché prenda una decisione, è **Antinoo**, uno dei protagonisti dell'*Odissea*. Quando è ucciso da Ulisse, il padre Eupite per vendetta sobilla la rivolta degli abitanti dell'isola, che viene però sopita, come si accennava, grazie anche all'aiuto di Laerte. Antinoo è pure l'ideatore dell'intentato assassinio di Telemaco, e perisce – al pari di molti altri – grazie alla forza di Odisseo nell'usare il proprio arco. **Anfinomo**, il più bello dei pretendenti, in Omero si dimostra gentile con Ulisse travestito da mendicante, e per questo l'eroe gli consiglia di allontanarsi dalla reggia: ignorato l'avvertimento, verrà in seguito ucciso da Telemaco. Il già citato **Eurimaco** nel poema epico è dipinto come astuto e raffinato: dopo la morte di Antinoo cerca di far ricadere su di lui tutto il peso della congiura, ma è ucciso dalla seconda freccia scagliata da Ulisse durante l'agone e la resa dei conti finale. Molto più marginale, infine, sempre stando all'epica antica, è il ruolo di **Pisandro**.

Più in generale, il testo presenta moltissimi momenti a **carattere gnomico**, dove vengono espresse riflessioni e sentenze sull'esistenza umana e la sua finitezza. Questo è già evidente nel prologo didascalico, nel quale la personificazione allegorica dell'Umana Fragilità, nel dialogo che intreccia con il Tempo, la Fortuna e l'Amore, esprime inequivocabilmente questo concetto:

Mortal cosa son io, fattura umana:
tutto mi turba, un soffio sol m'abbatte;
il tempo, che mi crea, quel mi combatte.

Il tema della caducità dell'uomo, e della sua sfrontatezza nei confronti della divinità, è continuamente ripreso poi dagli interventi di Nettuno, il dio del mare adirato con Odisseo che soltanto dopo aver concluso la sua vendetta contro i Feaci potrà permettere all'eroe viaggiante di ritrovare la

pace, per intercessione di Giove. Ecco un esempio ricavato dal primo atto:

Superbo è l'uom ed è del suo peccato
cagion, benché lontana; il ciel cortese
facile ahi troppo in perdonar l'offese.
Fa guerra col destin, pugna col fato,
tutt'osa, tutt'ardisce
l'umana libertate,
indomita si rende,
a l'arbitrio de l'uom col ciel contende.

Anche lo **stile** si diversifica a seconda dei personaggi che intervengono. Gli dei sono caratterizzati da un registro alto e allo stesso tempo misurato, che esprime il loro sguardo benevolo nei confronti dei mortali, verso i quali provano un'evidente simpatia, che culmina con la conciliazione generale voluta da Giove nel terzo atto per rimarginare le ferite causate dall'occupazione dei Proci e dal valoroso (e cruento) intervento di Ulisse per ristabilire lo *status quo*. Le figure più vicine all'eroe – Penelope, Telemaco, Eumete ed Ericlea – si distinguono per la complessiva compostezza dell'eloquio, quasi a rimarcare la loro nobiltà d'animo, a prescindere dall'estrazione sociale e dal posto che ricoprono presso la reggia. I Proci hanno accenti arroganti, tipici degli usurpatori, che possono però virare alla bisogna nella sdolcinata e falsa lusinga. Melanto ed Eurimaco infine, nelle loro brevi strofette, posseggono una forte dose di istintiva e sensuale vitalità.

SCENARIO

Dell'Opera REGGIA

Intitolata

LA CORONATIONE

DI POPPEA.

Che si rappresenta in Musica
nel Theatro dell' Illustr Sig.
Giouanni Grimani.



IN VENETIA, 1643.

Presso Gio: Pietro Pinelli.
Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

opera in un prologo e tre atti

libretto di **Giovanni Francesco Busenello**

musica di **Claudio Monteverdi**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, carnevale 1643

edizione a cura di Clifford Bartlett, con emendamenti di Monteverdi Choir and Orchestras

personaggi e interpreti

<i>Poppea / Fortuna</i>	Hana Blažíková
<i>Nerone</i>	Kangmin Justin Kim
<i>Ottavia</i>	Marianna Pizzolato
<i>Seneca</i>	Gianluca Buratto
<i>Ottone</i>	Carlo Vistoli
<i>Drusilla / Virtù / Pallade</i>	Anna Dennis
<i>Arnalta / Venere</i>	Lucile Richardot
<i>Amore / Valletto</i>	Silvia Frigato
<i>Soldato I / Liberto</i>	Furio Zanasi
<i>Famigliari</i>	Gareth Treseder
<i>Lucano</i>	Zachary Wilder
<i>Damigella</i>	Francesca Boncompagni
<i>Mercurio / Littore</i>	John Taylor Ward
<i>Nutrice</i>	Michał Czerniawski
<i>Soldato II</i>	Robert Burt

maestro concertatore e direttore

Sir John Eliot Gardiner

regia

Sir John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

light designer Rick Fisher

costumi Patricia Hofstede

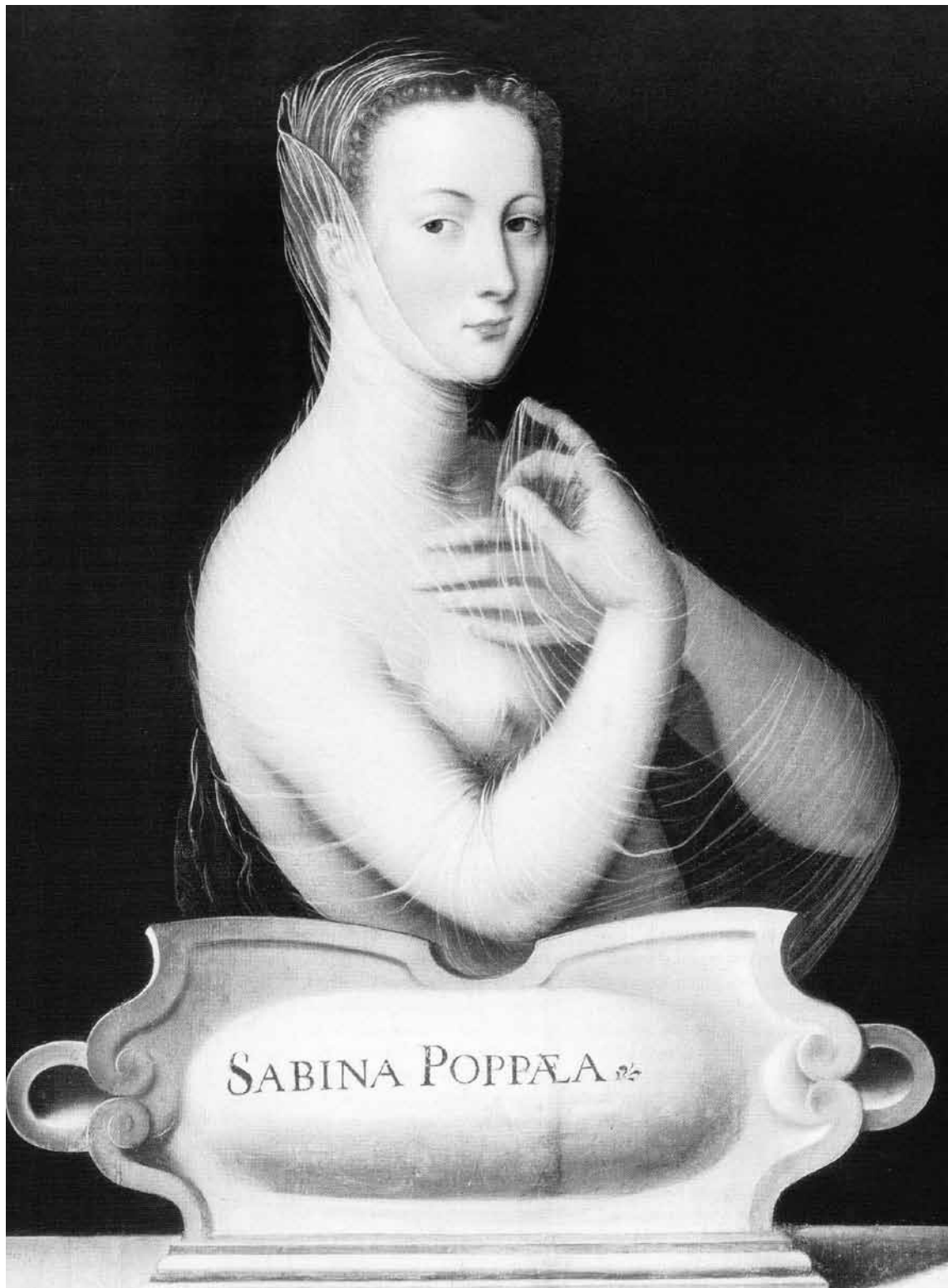
assistenti musicali Paolo Zanzu e Antonio Greco

**Monteverdi Choir
English Baroque Soloists**

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

unica tappa italiana del progetto internazionale *Monteverdi 450* del Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi



Maestro della Scuola di Fontainebleau, Poppaea Sabina, olio su tavola, 1570 circa. Museo di Arte e Storia di Ginevra.

Le mani sulla Poppea

di Carlo Vitali

nome La coronazione di Poppea
luogo Teatro SS. Giovanni e Paolo
data 1643 carnevale
genitori Giovanni Francesco Busenello (libr.)
Claudio Monteverdi e aiuti (mus.)

Un capolavoro epocale, come presto apparve chiaro a quei compositori del Novecento che, dopo il ritrovamento avvenuto nel 1888, si sforzarono di recuperarlo all'onore delle scene con tagli, trasposizioni e riorchestrazioni. Elenco non esaustivo: Goldschmidt, D'Indy, Malipiero, Krenek, Orff, Ghedini. Anche qui sopravvive una dozzina di fonti: due partiture, uno 'scenario', libretti stampati e manoscritti. Alla prima collazione filologica, tentata nel 1954 da Wolfgang Osthoff e perfezionata nel 1975 da Alessandra Chiarelli, è seguita l'edizione critica di Alan Curtis (1989), sulla cui scia vari 'decostruttori' si sono accaniti a contestare la paternità monteverdiana. Il duetto finale, il prologo e un paio di scene comiche si sono attribuiti ai più giovani colleghi Francesco Sacrati, Benedetto Ferrari, Filiberto Laurenzi e Francesco Cavalli. Si punta il dito sulle imprecisioni delle antiche cronologie teatrali, sul silenzio di molti frontespizi, sulla mano di fine Seicento che aggiunse il nome «Monteuerde» sulla partitura conservata alla Marciana di Venezia. Né la scoperta di una nuova fonte come il 'libretto di Udine', pubblicato nel 1992 da Paolo Fabbri, né le raffinate analisi armoniche di Eric Chafe hanno placato le speculazioni. Dopo la fase demolitoria pare si sia giunti a una certa riaggregazione, sicché potremo fare il punto sulla formula prudenziale «Monteverdi e aiuti». Senza scordare il monito di Lorenzo

Bianconi circa la «rilevanza davvero modesta delle questioni attributive nel campo del teatro d'opera di quest'epoca, nel contesto d'una forma di produzione che è per natura sua collettiva».

Se l'avvocato e diplomatico Giovanni Francesco Busenello (1598-1659) fosse nato a Londra poteva piazzarsi con onore fra i tardi drammaturghi elisabettiani come Heywood e Kyd; vivendo invece nell'Italia del recitar cantando era destino che scrivesse libretti. Anche quello fatto per Cavalli nel 1646, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, ce lo mostra abilissimo nel contaminare la storia romana e le divinità pagane col cinico ritratto di un'umanità senza principi morali. Lascivia, sangue e tradimenti nel segno di un malcostume cortigiano esecrato in teoria ma golosamente spiato sulla scena: né del tutto ributtanti Poppea e Nerone, né senza macchia le loro vittime Ottavia, Seneca, Ottone e Drusilla. Ai caratteri minori (Arnalta, Lucano, i due soldati, il valletto, la damigella) è riservato il comico basso o al massimo l'idillio. Critica dell'*élite* intellettuale verso la decadente oligarchia di una Serenissima stretta nella morsa di opposti expansionismi: asburgico, ottomano e barberiniano. Mentre Venezia, archiviata la peste del 1630 e la futile guerra di Castro, entrava nel tritacarne dell'assedio di Candia, risuona ammonitore il *couplet* del secondo soldato (I,2): «così, per quant'io veggio, l'impero se ne va di male in peggio».

Navigando fra le riprese 'impasticciate' di Napoli 1651 (*Il Nerone ovvero l'incoronazione di Poppea*) e Venezia 1656 (solo *L'incoronazione di Poppea*), ogni moderno direttore può ricavarne la sua ricostruzione pratica, chiudendo o riaprendo i tagli e gli innesti di cui entrambe sono stratificate. Condizione invi-



Jacques-Louis David (1748-1825), Morte di Seneca, olio su tela, 1773. Musée du Petit-Palais, Parigi.

diabile purché si osservino alcuni punti fermi circa l'orchestrazione. Dai libri-paga dei teatri veneziani scopriamo che sino a fine secolo il convento passava due sezioni di violini più o meno a parti reali, a volte anche «viola da braccio» e «violetta tenore». Nelle 'sinfonie' e nelle scene di trionfo o di battaglia, a una coppia di cornetti subentrarono col tempo due trombe. Più nutrita la strategica sezione di continuo, con strumenti da tasto, ad arco e a pizzico. Il resto è silenzio, ma si presume che per un'esecuzione storicamente informata bastino 12-15 elementi.

La croce degli allestimenti resta il cantante, dei cui requisiti ottimali ci parla un *promo* d'epoca dedicato alla romana Anna Renzi, creatrice nel 1643 del ruolo di Ottavia, e fors'anche di Drusilla e Virtù: «la nostra Signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le risposte, e i discorsi non appresi dalla memoria, ma fatti all'ora. [...] Padroneggia la Scena, intende quel che proferisce, e lo proferi-

sce sì chiaramente [...] Hà una lingua sciolta, una pronuntia suave, non affettata, non presta, una voce piena, sonora, non aspra, non roca, né che ti offenda con la soverchia sottigliezza [...] ella hà il passaggio felice, e 'l trillo gagliardo, doppio, e rinforzato». Arruolato un cast all'altezza e risolti i problemi di tessitura (Nerone e Ottone controteneri o donne *en travesti*? Arnalta contralto o tenore?), dovrà il moderno Kapellmeister tendere l'arco di un discorso che non s'allenta un istante, pur trapassando dal declamato all'arioso melismatico, dall'aria strofica vivace al lamento su basso ostinato, dal duetto al concertato d'azione fra sprazzi di stile concitato e di contrappunto. In questa unità d'insieme sottolineata dalle sequenze tonali, più ancora che nelle singole e non scarse bellezze dei pezzi chiusi, sta la grandezza di Monteverdi, drammaturgo musicale di razza anche quando compone salmi e mottetti. Avete presente il *Vespro della Beata Vergine*?

Hands on Poppea

by Carlo Vitali

name La Coronazione di Poppea
place Teatro SS. Giovanni e Paolo
date Carnival 1643
parents Giovanni Francesco Busenello (libr.)
Claudio Monteverdi and
assistants (mus.)

An epoch-making masterpiece, as was soon to become clear to the twentieth-century composers who, after its rediscovery in 1888, strived to revive it with cuts, transpositions and re-orchestrations. An incomplete list: Goldschmidt, d'Indy, Malipiero, Krenek, Orff, Ghedini. Once again, a dozen sources have survived: two scores, one 'scenario', printed and manuscript librettos. Their first tentative collation by Wolfgang Osthoff (in 1954) was perfected by Alessandra Chiarelli in 1975, then followed by the critical edition care of Alan Curtis (1989), after which various 'de-constructors' started challenging Monteverdi's authorship. The final duet, the prologue and a few comic scenes were attributed to his younger colleagues Francesco Saccati, Benedetto Ferrari, Filiberto Laurenzi and Francesco Cavalli. Admonishing fingers pointed towards the imprecisions in ancient theatrical chronologies, the silence of many title-pages, the late seventeenth-century hand that added the name "Monteuerde" on the score preserved at the Marciana Library in Venice. Nothing could placate speculations: neither the discovery of a new source, the "Udine libretto", published in 1992 by Paolo Fabbri, nor the refined harmonic analysis by Eric Chafe. After the demolition phase, it appears that a sort of rebuilding took place, possibly resulting in the prudential formula "Mon-

teverdi and assistants." Without forgetting Lorenzo Bianconi's admonition regarding "the somewhat modest significance of questions of attribution in the field of opera at this time, within the context of a productive form that is collective by its very nature".

Had the lawyer-cum-diplomat Giovanni Francesco Busenello (1598-1659) been born in London, he might well have obtained an honourable place in the ranks of Jacobean playwrights such as Heywood and Kyd. But since he lived in Italy, the land of Bel Canto, his destiny was to write opera librettos. The one he wrote for Cavalli, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), equally shows his skill at contaminating Roman history and pagan gods with the cynical portrait of a society lacking any moral principles. Lechery, blood and treason make up a panorama of courtly corruption that is loathed in theory but avidly observed on the stage: if Poppea and Nerone are not totally repulsive, neither are their victims Ottavia, Seneca, Ottone and Drusilla completely without blame. The lowly comic or, at best, the idyll is reserved for side-characters (Arnalta, Lucano, the two soldiers, the valet and the maid). Venice's intellectual élite levels criticism at the decadent oligarchy of a Republic that suffers in the grip of conflicting expansionisms: from the Habsburg Empire, the Ottomans and the Barberini papacy. After the plague of 1630 and the futile war of Castro, as Venice was entering the slaughterhouse of the siege of Candia, a couplet of the second soldier can be heard as a warning (I,2): "thus, as far as I can see/ our Empire is faring worse and worse."

Navigating amongst the 'pasticcio' revivals of Naples 1651 (*Il Nerone ovvero l'incoronazione di Poppea*) and Venice 1656 (only *L'incoronazione di*



Pròtome marmorea di Nerone, Roma, Musei capitolini.

Poppea), any modern conductor is able to create his own practical reconstruction by closing or reopening the cuts and adaptations carried out on both. An enviable position, provided that one observes some hard facts about the scoring. From the payrolls of the Venetian theatres we discover that, until the end of the century, they paid for first and second violins more or less one-per-part, sometimes also for a “viola da braccio” and a “violetta tenore.” In the ‘symphonies’ and in the triumph or battle scenes, a pair of cornets were gradually replaced by two trumpets. The strategic continuo section was stronger, featuring keyboards plus bowed and plucked strings. Everything else is enveloped in silence, but one presumes that for a (historically informed) modern performance 12-15 instruments are enough.

The cross of the productions remains the singer, whose optimal requirements are described in a period promo dedicated to Anna Renzi from Rome, who created the role of Ottavia in 1643 and perhaps

also appeared as Drusilla and Virtue: “Our Signora Anna is endowed with such lifelike expression that her responses and speeches seem not memorized but born at the very moment. She masters the stage, understands what she is saying, and says it so clearly [...]. She has a nimble tongue, a smooth pronunciation without affectation or haste; a full sonorous voice, neither rough nor harsh, nor offensive to the ear through excessive sharpness [...] she is proficient at passagework, has a powerful trill, double and reinforced.”

Once the modern *Kapellmeister* has selected a cast that is up to the task and solved the problems concerning tessituras (Nerone and Ottone counter-tenors or women in disguise? Arnalta a contralto or a tenor?), all he has to do is keeping a firm grasp on a discourse that does not slacken one moment, moving from a recitative to a melismatic arioso, from a lively strophic aria to a lament on a ground bass, from a duet to an action-laden ensemble, amidst flashes of ‘stile concitato’ and counterpoint. It is in the whole of this complex fabric, outlined through skilful tonal sequences, rather than in the individual and not scarce beauty of its numbers, that Monteverdi’s genius lies: a purebred musical playwright even when composing psalms and motets. Just think of the *Vespro della Beata Vergine*.

L'incoronazione di Poppea

PROLOGO

Amore, Virtù e Fortuna ingaggiano un agone dialettico per decidere chi sia più potente nell'influenzare le sorti e le decisioni dell'essere umano. Alla fine ha il sopravvento Amore, il quale afferma che dimostrerà grazie a un «certame» quanto possa cambiare il mondo a suo piacimento.

ATTO PRIMO

È l'alba. Ottone si aggira sotto il palazzo di Poppea, di cui è innamorato, nella speranza di incontrarla, ma scorge due soldati di Nerone addormentati e, comprendendo l'infedeltà della donna, fugge sconvolto. I due militari, risvegliandosi, commentano sarcasticamente la situazione in cui versa l'impero: Ottavia, l'imperatrice, soffre a causa del tradimento di Nerone, invaghito di Poppea. Durante un duetto amoroso, Nerone promette di ripudiare Ottavia per prenderla in moglie. Poppea, rimasta con Arnalta, sogna di diventare imperatrice, ma la nutrice la mette in guardia sui rischi cui si espone. Nei suoi appartamenti, Ottavia riceve con fastidio gli spicci consigli della sua nutrice su come vendicarsi dell'offesa ricevuta. Nemmeno Seneca, che le suggerisce di perseverare nella virtù, riesce a consolare la regina. Un valletto, in una scena comica, si fa beffe del filosofo e dei suoi precetti. Pallade, discesa dal cielo, avverte Seneca dei cattivi auspici che riguardano il suo futuro, e gli assicura che nel caso dovesse morire manderà Mercurio a preannunciarlielo. Nerone annuncia a Seneca, suo consigliere, le decisioni prese a proposito di

Ottavia. Quest'ultimo tenta di dissuaderlo adducendo motivazioni morali e politiche, ma ottiene soltanto di essere scacciato in malo modo. Riprende il duetto d'amore tra Nerone e Poppea, la quale istiga l'amante contro Seneca, che viene condannato a morte. Ottone implora Poppea di ritornare ad amarlo, ma la sua replica è sprezzante. L'uomo, rimasto solo e sconsolato, teme allora per la sua vita e, in preda a un cieco rancore, giura di uccidere Poppea. Per scacciarla dalla sua mente promette il suo cuore a Drusilla, che di lui è innamorata.

ATTO SECONDO

Mercurio si reca alla villa di Seneca per annunciargli la sua imminente morte, ma lo rincuora con la promessa di vita eterna tra i celesti. Partito il dio, un liberto reca con tristezza al filosofo l'ordine di suicidarsi. Seneca si accomiata dai familiari e si appresta a morire. A seguire, un valletto e una damigella duettano in una lieve schermaglia erotica. Nerone, che si trova insieme al poeta Lucano, celebra le bellezze di Poppea, che poco dopo intreccia con Nerone un lungo dialogo amoroso. A Ottone, che nel frattempo aveva rinnegato i propri intenti omicidi, Ottavia ordina di assassinare Poppea, e gli suggerisce di farlo vestendo abiti femminili. L'uomo, sbigottito, cerca di ritrarsi, ma viene minacciato e non può far altro che accettare, chiedendo aiuto a Drusilla per compiere l'ordine ricevuto. Poppea si addormenta nel suo giardino grazie alla ninna nanna di Arnalta. Discende Amore per difenderla dall'attentato, e quando arriva Ottone mascherato con i vestiti di Drusilla lo insulta e lo scaccia. Tutti lo inseguono scambiandolo per la sua amante Drusilla.



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Chris Cooper @ Shotaway.

ATTO TERZO

Drusilla viene imprigionata e portata al cospetto di Nerone, che la interroga. In un atto eroico, la donna prende su di sé le colpe del fallito omicidio, cercando di salvare l'amato Ottone. Questi, compresa la situazione, confessa di essere il vero colpevole, e di essere stato istigato al gesto da Ottavia. Nerone, che finalmente ha un buon motivo per ripudiare l'antica sposa, la priva di ogni carica e prescrive che sia gettata su una barca, preda dei venti e delle onde. Ottone viene risparmiato ma condannato all'esilio e alla povertà, mentre Drusilla è perdonata per il valore dimostrato: quest'ultima chiede di poter condividere le sorti dell'uomo che ama, e viene accontentata. Nerone giura a Poppea che sarà imperatrice quello stesso giorno. Arnalta festeggia la vittoria della sua signora, grazie alla quale anche lei ha potuto cambiare vita e divenire

potente. Ottavia dà l'ultimo addio a Roma e ai propri affetti. Alla successiva incoronazione di Poppea partecipano consoli e tribuni in rappresentanza del senato romano, ma a celebrarla discendono dal cielo anche Venere, Grazie e Amori. L'opera si chiude con un duetto di Nerone e Poppea nel quale i due esprimono la felicità di aver finalmente coronato il proprio sogno d'amore.

L'incoronazione di Poppea

PROLOGUE

Cupid, Virtue and Fortune are engaged in a dialectic contest to see who is the most powerful in influencing the fate and decisions of man. In the end it is Cupid who wins, claiming that thanks to a “certame”, he will show how he can change the world at his own will.

ACT ONE

Dawn. Ottone is prowling around the palace of Poppaea, who is his lover, in the hope of meeting her but he sees two of Nerone’s soldiers asleep and, realising she has been unfaithful, flees distraught. When they wake up, the two soldiers comment sarcastically about the situation the empire is in: Ottavia, the empress, is suffering because of Nerone’s betrayal with Poppaea. During an amorous duet, Nerone promises to repudiate Ottavia and marry her. Poppaea, now alone with Arnalta, dreams of becoming empress but her nurse tells her to be careful about the risks she is exposing herself to. In her apartments, Ottavia is irritated by her nurse’s advice on how to seek revenge of the wrong done to her. Recommending that she persevere with virtue, not even Seneca is able to console the empress. In a comic scene, a valet is making fun of the philosopher and his precepts. Descending down from the skies, Pallade warns Seneca of the evil auspices for his future, and tells him that should he be about to die, he will send Mercury to warn him. Nerone tells Seneca, his advisor, what decision he has taken about Ottavia. The latter tries to dissuade him

by pointing out both moral and political reasons, but as thanks he is sent away brusquely. The love duet between Nerone and Poppaea takes up again, and she instigates her lover against Seneca, who is sentenced to death. Ottone begs Poppaea to come back to him, but her reply is haughty. Alone and distraught, the man now fears for his life, and overcome with rancour, he promises to kill Poppaea. To stop himself thinking about her, he promises his heart to Drusilla, who is in love with him.

ACT TWO

Mercury is going to Seneca’s villa to tell him of his imminent death, but the latter is cheered up by the promise of eternal life in heaven. Once the god has taken his leave, a freedman comes to the philosopher and with great sadness tells him he is to take his life. Seneca takes his leave from his loved ones and gets ready to die. A valet and damsel sing a duet in a light-hearted erotic skirmish. Nerone, who is with the poet Lucano, is celebrating the beauty of Poppaea, who shortly afterwards takes up a lengthy amorous conversation with Nerone. Ottavia orders Ottone, who no longer intends to kill himself, to assassinate Poppaea, and suggests that he does so disguised as a woman. Bewildered, the man tries to leave but is threatened and he has no choice but to accept so he asks Drusilla’s help to carry out the order he has been given. Poppaea falls asleep in her garden, thanks to the lullaby sung by Arnalta. Cupid descends to protect her from the attack and when Ottone arrives dressed up in Drusilla’s clothes, he insults him and sends him packing. Everyone follows him, thinking he is his lover.



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Chris Cooper @ Shotaway.

ACT THREE

Drusilla is imprisoned and brought before Nerone to be questioned. In a heroic act, she assumes the blame for the unsuccessful murder, trying to save her beloved. The latter realises what she is doing and confesses that he is the true culprit, having been instigated to do so by Ottavia. Nerone, who now finally has a good reason to get rid of his wife, strips her of all positions and says that she shall be put on a boat and left to the mercy of the winds and waves. Ottone is spared but condemned to exile and poverty while Drusilla is pardoned for the courage she has shown: she asks to be allowed to share the fate of the man she loves, and her request is granted. Nerone promises Poppea that she will become empress that very day. Arnalta celebrates her lady's victory, thanks to which she has also been able to change her life and become

powerful. Ottavia says farewell to Rome and his loved ones. Consuls and tribunes representing the Roman senate take part in Poppaea's coronation, but Venus, Grace and Cupid also descend from the skies to celebrate it. The opera ends with a duet between Nerone and Poppaea, in which they express their happiness at finally having crowned their dream of love.

L'incoronazione di Poppea

PROLOGUE

L'Amour, la Vertu et la Fortune se disputent la suprématie sur les destins et les décisions des humains. À la fin, c'est l'Amour qui affirme avoir la possibilité de démontrer par des faits comment il peut changer le cours du monde à sa guise.

PREMIER ACTE

La scène se passe à l'aube. Othon rôde sous le palais de Poppée dont il est l'amant, en espérant la rencontrer, mais aperçoit deux soldats de Néron endormis, ce qui lui fait comprendre son infortune. Il s'enfuit bouleversé. A leur réveil, les deux militaires plaisantent sur la situation dans laquelle se trouve l'empire, car l'impératrice Octavie souffre d'être trompée par Néron, désormais sous l'emprise du charme de Poppée. Dans un duo entre amoureux, Néron promet à Poppée de l'épouser une fois qu'il aura répudié Octavie. Une fois seule avec sa nourrice, Arnalta, Poppée parle de devenir impératrice, mais Arnalta la met en garde sur les risques auxquels elle s'expose. Dans ses appartements, Octavie bafouée reçoit des conseils pratiques de sa nourrice sur la façon dont elle pourrait se venger de l'offense qui lui a été faite. Sénèque a du mal, lui aussi, à consoler la reine et lui suggère de persévérer dans la vertu de toute façon. Un page, dans une scène comique, fait de mauvaises plaisanteries sur le philosophe et ses préceptes. Pallas Athéna, descendue du ciel, avertit Sénèque sur de mauvais auspices concernant son avenir et lui assure que Mercure viendra le prévenir, lorsqu'il

devra mourir. Néron annonce à Sénèque, qui est son conseiller, quelles sont les décisions qu'il a prises pour Octavie. Ce dernier essaie de le dissuader en avançant des raisons morales et politiques, mais n'obtient que de se faire chasser grossièrement. Le duo d'amour recommence entre Néron et Poppée qui monte son amant contre Sénèque: celui-ci est ainsi condamné à mort. Othon supplie Poppée de revenir à lui, mais ne reçoit qu'une réponse méprisante. L'homme resté seul et éploré se met à craindre pour sa vie: en proie à une rancœur aveugle, il jure de tuer Poppée. Pour la chasser de son esprit, il promet de donner son cœur à Drusilla, qui est amoureuse de lui.

DEUXIÈME ACTE

Mercure va chez Sénèque pour lui annoncer sa mort imminente, mais le reconforte en lui promettant une vie éternelle parmi des êtres célestes. Une fois le dieu parti, un envoyé de Néron, plein de tristesse, vient remettre au philosophe le document lui ordonnant de se suicider. Sénèque prend congé de sa famille et s'apprête à mourir. Puis a lieu un duo entre le page et une jeune femme dans rendez-vous galant. Néron, qui se trouve avec le poète Lucain, chante la beauté de Poppée qui se lance alors dans un long dialogue d'amour avec Néron. Othon qui, entre temps, avait renoncé à ses intentions de meurtre reçoit l'ordre d'Octavie d'assassiner Poppée. Elle lui suggère de se déguiser en femme pour le faire. L'homme prend peur et essaie de se dérober, mais il doit céder sous la menace: il lui faut accepter, si bien qu'il demande de l'aide à Drusilla pour exécuter l'ordre qu'il a reçu.



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Chris Cooper @ Shotaway

Poppée s'endort dans son jardin, bercée par ce que lui chante Arnalta. L'Amour descend des cieux en sa défense, pour insulter et chasser Othon lorsqu'il arrive déguisé dans des vêtements féminins, ceux de Drusilla. Tout le monde se met à sa poursuite, en le prenant pour sa maîtresse.

TROISIÈME ACTE

Drusilla est emprisonnée, puis mise en présence de Néron qui l'interroge. Dans un geste héroïque, elle prend sur soi la responsabilité de la tentative de meurtre, pour essayer de sauver Othon dont elle est amoureuse. Celui-ci, comprenant la situation, reconnaît qu'il est le véritable coupable et qu'il a été incité à commettre ce geste par Octavie. Néron, qui a enfin une bonne raison pour répudier sa femme, la prive de tout droit et prescrit de l'embarquer sur un bateau à livrer aux vents

et aux flots. Othon est épargné, mais condamné à l'exil et à la pauvreté, tandis que Drusilla est pardonnée pour les qualités dont elle a fait preuve; elle demande de pouvoir partager le destin de l'homme qu'elle aime et en obtient la permission. Néron jure à Poppée qu'elle deviendra impératrice le jour même. Arnalta fête la victoire de sa patronne, grâce à laquelle elle peut ainsi changer de vie, pour devenir puissante, elle aussi. Octavie fait ses adieux à Rome et aux personnes qui lui sont chères. Au couronnement de Poppée qui s'ensuit, les consuls et les tribuns participent en tant que représentants du sénat romain, mais Vénus, les Grâces et les Amours, descendus du ciel, prennent part également aux célébrations. L'opéra se termine par un duo entre Néron et Poppée, où ils expriment le bonheur d'avoir enfin couronné leur rêve d'amour.

L'incoronazione di Poppea

PROLOG

Amore (Liebe), Virtù (Tugend) und Fortuna (Glück) zetteln einen Wettstreit darum an, wer von ihnen den stärksten Einfluss auf die Entscheidungen der Menschen habe. Schließlich hat Amor die Oberhand, der erklärt, dass er mit Hilfe eines «Wettkampfes» beweisen werde, wie er nach seinem Gutdünken den Verlauf der Welt ändern könne.

ERSTER AKT

Die Sonne geht auf. Ottone hält sich zu den Füßen des Palastes von Poppea auf, deren Liebhaber er ist, in der Hoffnung, sie zu treffen. Doch er entdeckt zwei schlafende Soldaten von Nerone und als er begreift, dass Poppea ihm untreu war, flüchtet er bestrzt. Als die beiden Soldaten aufwachen, kommentieren sie sarkastisch die Situation, in dem sich das Reich befindet: die Kaiserin leidet unter der Untreue Neronens, der sich in Poppea verliebt hat. Während eines Liebesduetts verspricht Nerone, Ottavia zu verstoßen, um Poppea zu heiraten. Poppea, die mit Arnalta zurückgeblieben ist, träumt davon, Kaiserin zu werden, doch die Amme warnt sie vor den Risiken, die damit verbunden sind. In ihren Gemächern wird Ottavia zu ihrem Missfallen von ihrer Amme mit Ratschlägen konfrontiert, wie sie sich für die erlittene Schmach rächen kann. Nicht einmal Seneca, der ihr rät, die Tugend walten zu lassen, kann die Kaiserin trösten. Der Page Valletto verspottet in einer komischen Szene den Philosophen und seine Ratschläge. Pallade steigt vom Himmel herab und warnt Seneca vor seiner Unglück verheißenden Zukunft und sagt

ihm zu, er werde, wenn der Tod bevorstehen sollte, Mercurio nach ihm senden, der ihm seinen Tod voraussagen werde. Nerone teilt seinem Berater Seneca die Entscheidungen mit, die Ottavia betreffen. Letztere versucht, ihm dies auszureden und führt moralische und politische Gründe ins Feld, doch sie wird unschön weggeschickt. Das Liebesduett zwischen Nerone und Poppea wird wieder aufgenommen und Poppea stichelt nun den Geliebten gegen Seneca auf, der zum Tode verurteilt wird. Ottone fleht Poppea an, sie möge zu ihm zurückkommen und ihn lieben, doch sie antwortet ihm mit höhnischer Verachtung. Der Mann, der allein und freudlos zurück bleibt, fürchtet nun um sein Leben und schwört in blinder Wut, Poppea zu töten. Um sie aus seinen Gedanken zu verscheuchen, verspricht er sein Herz der Drusilla, die in ihn verliebt ist.

ZWEITER AKT

Mercurio geht zur Villa des Seneca, um diesem seinen baldigen Tod zu verkünden. Er tröstet Seneca mit dem Versprechen auf ein ewiges Leben inmitten der Götter. Als der Gott weg ist, kommt Liberto, der dem Philosophen den Befehl überbringt, sich zu töten. Seneca nimmt Abschied von seiner Familie und bereitet sich auf den Tod vor. Dann singen Valletto und Damigella ein Duett von sanftem Liebesgeplänkel. Nerone feiert zusammen mit dem Dichter Lucano die Schönheit von Poppea, die bald darauf Nerone in einen langen Liebesdialog verwickelt. Ottone, der in der Zwischenzeit seine eigenen Absichten, Poppea zu töten, widerrufen hatte, wird von Ottavia beauftragt, Poppea zu töten. Sie rät ihm, dies in Frauenkleidern zu tun. Ottone reagiert bestürzt und versucht sich zu-



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, progetto internazionale Monteverdi 450 di Monteverdi Choir and Orchestras e Sir John Eliot Gardiner, Bristol, Colston Hall, 2017. Foto Chris Cooper @ Shotaway.

rückzuziehen, doch er wird bedroht und kann nicht anders, als den Auftrag auszuführen, wofür er Drusilla um Hilfe bittet. Poppea schläft im Garten ein, als ihr Arnalta ein Wiegenlied singt. Armor erscheint, um sie vor dem Attentat zu beschützen und als Ottone in den Kleidern von Drusilla erscheint, beschimpft er diesen und verscheucht ihn. Alle verfolgen ihn und denken, er sei seine Geliebte.

DRITTER AKT

Drusilla wird verhaftet und vor Nerone geführt, der sie befragt. In einem mutigen Akt nimmt die Frau die Schuld für den missglückten Mord auf sich und versucht so, ihren geliebten Ottone zu beschützen.

Als dieser dies merkt, gesteht er seine Schuld ein und erklärt, Ottavia habe ihn zu dem Mord angestiftet. Nerone, der endlich einen guten Grund hat, um seine Gemahlin zu verstoßen, enthebt sie aller Äm-

ter und befiehlt, sie solle in ein Boot geworfen werden und zu einer Beute des Windes und der Wellen werden. Ottone wird begnadigt, aber ins Exil und in die Armut verbannt, während Drusilla aufgrund ihrer Tapferkeit verziehen wird: sie bittet darum, das Schicksal des Mannes, den sie liebt, teilen zu dürfen, was ihr gestattet wird. Nerone schwört Poppea, dass sie noch am selben Tag zur Kaiserin ernannt werden wird. Arnalta feiert den Sieg ihrer Herrin, dank derer auch sie nun ein neues Leben und Macht hat. Ottavia verabschiedet sich von Rom und von ihren Lieben. An der darauf folgenden Krönung von Poppea nehmen Konsule und Tribune in Vertretung des römischen Senats teil. Vom Himmel steigen auch Venus, die Grazien und die Liebe herab, um mit ihr zu feiern. Die Oper endet mit dem Duett von Nerone und Poppea, die glücklich feiern, dass sie ihren Liebes Traum endlich krönen konnten.

L'incoronazione di Poppea

L'incoronazione di Poppea è – a quanto è dato sapere – il primo melodramma di argomento storico. L'autore del libretto, **Giovanni Francesco Busenello** (Venezia, 1598 - Legnaro, 1659), è un poeta piuttosto famoso nella Venezia del Seicento, e suoi – oltre a quello per Monteverdi – sono anche molti testi per un altro grande compositore 'lagunare', Francesco Cavalli (Crema, 1602 - Venezia, 1676), con il quale collabora a opere quali *Gli amori di Apollo e Dafne* (1640), *Didone* (1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, perduta) e *La Statira* (1655). Le fonti cui l'autore fa ricorso sono varie: la principale è naturalmente rappresentata dagli *Annali* di Tacito (55 circa - 117 circa d.C.), che trattano proprio il periodo che va dalla morte di Augusto (14 d.C.) a quella di Nerone. Ma altre informazioni sono ricavate dal *De vita Caesarum* di Svetonio (70-126 d.C.), e in misura minore dalla *Storia romana* di Cassio Dione (155-235 d.C.). Altro strumento a disposizione dell'autore è poi la tragedia *praetexta* (cioè di argomento romano e non greco) *Octavia*, per molto tempo attribuita a Seneca e oggi invece ritenuta dai più spuria. Oltre alle fonti antiche, Busenello ha probabilmente attinto ai romanzi a sfondo storico che circolavano nella sua epoca, e in particolare all'*Imperatrice ambiziosa* del veneziano Federico Malipiero (1603-1643), che narra la vicenda di Agrippina, madre di Nerone, e accenna anche alla seduzione operata da Poppea nei confronti dell'imperatore.

Il librettista, come anche Giacomo Badoaro, autore del *Ritorno d'Ulisse in patria*, appartiene all'**Accademia degli Incogniti**, un cenacolo intel-

lettuale fondato a Venezia da Giovanni Francesco Loredano nel 1623 circa, e rifondato dopo la terribile peste del 1630, che ne aveva decimato i soci. Tra gli anni '30 e '40 l'Accademia vive il suo massimo splendore, occupandosi di ogni genere letterario, ma aprendosi anche al teatro, alla pittura e alle altre arti. La produzione che la contraddistingue ha spesso carattere scanzonato e libertino, ma forte è lo **spirito antimonarchico** e fiorepubblicano che la anima, e che traspare dappertutto anche nell'*Incoronazione*. Per fare soltanto un esempio emblematico, si cita il discorso che fa Arnalta, la nutrice di Poppea, cercando di dissuadere la donna dalle sue ambizioni imperiali (atto I, scena 4). La stessa nutrice, sul finale dell'opera, cambierà d'opinione, rallegrandosi del successo della sua prediletta, che le permette di cambiare *status* sociale e da «serva» divenire «matrona» (atto III, scena 7), a dimostrazione dell'**incostanza** caratteriale che caratterizza quasi tutti i personaggi dell'opera. All'inizio, comunque, ella esclama:

La pratica coi regi è perigliosa,
l'amor e l'odio non han forza in essi,
sono gli affetti lor puri interessi.

L'astio nei confronti del sovrano assoluto emerge anche nelle parole pronunciate da Nerone a Seneca, che cerca di consigliarlo per il meglio, chiedendogli di non ripudiare Ottavia in favore di Poppea (atto I, scena 9). Mentre all'inizio l'imperatore si rivolge al filosofo appellandolo come «maestro», alla fine, infastidito dai suoi precetti e dalle sue raccomandazioni lo scaccia in malo modo. Un passaggio della stessa scena è particolarmente in-

teressante, perché mette in mostra il disprezzo che un potente al comando può provare per i propri sottoposti (e nella Venezia repubblicana questi riferimenti non saranno certo passati inosservati):

NERONE Lascia i discorsi, io voglio a modo mio.

SENECA Non irritar il popolo e 'l senato.

NERONE Del senato e del popolo non curo.

SENECA Cura almeno te stesso, e la tua fama.

NERONE Trarrò la lingua a chi vorrà biasmarmi.

SENECA Più muti che farai, più parleranno.

NERONE Ottavia è infrigidita ed infeconda.

SENECA Chi ragione non ha, cerca pretesti.

NERONE A chi può ciò che vuol, ragion non manca.

SENECA Manca la sicurezza all'opre ingiuste.

NERONE Sarà sempre più giusto il più potente.

SENECA Ma chi non sa regnar sempre può meno.

Ma come si accennava, e al di là di questi brevi esempi, il sentimento antimonarchico compare all'interno di tutta l'opera.

Il personaggio principale, **Nerone**, è raffigurato come dittatore assoluto e dedito a soddisfare ogni suo capriccio. Questa caratterizzazione rispecchia la concezione che di lui ci è stata tramandata dagli antichi, e soprattutto dalla severa penna di Tacito. Ma questa visione è soltanto parzialmente vera, e talvolta sfocia nell'inverosimile, soprattutto per quanto si riferisce alla sua presunta follia, o ad azioni sconsiderate come l'incendio di Roma. Nato a Anzio nel 37 d.C., è il quinto e ultimo imperatore della *gens* giulio-claudia: prima di lui si erano avvicendati Augusto, Tiberio, Caligola e Claudio. Durante il suo principato, che va dal 54 al 68, e dunque occupa un considerevole lasso di tempo, si sono certo susseguite infinite congiure e severe repressioni, ma la storiografia moderna tende ad assimilarle a quelle dei suoi predecessori, che non godono di una fama così nera. Anzi, almeno nella prima parte del suo regno, quando segue i suggerimenti di Seneca e governa insieme alla madre **Agrippina** (altra figura leggendariamente 'nera', sospettata addirittura di aver voluto uccidere il figlio per sostituirlo con un futuro marito, e poi a sua volta assassinata per volere di Nerone) mette in piedi alcune riforme sociali e dà l'avvio alla costruzione di opere pubbliche rilevanti. Sul versante

della politica estera non scatena nuove guerre di particolare importanza, limitandosi a mantenere il più possibile integri i confini dell'impero.

Pure l'altra protagonista, **Poppea** (30-65 d.C.), non emerge certamente come uno specchio di virtù dal libretto di Busenello, anche se, insieme all'ambizione politica, il poeta ne mette in evidenza l'amore per Nerone, che culmina, dopo la sua incoronazione, in uno dei duetti più famosi di Monteverdi: «Pur ti miro, pur ti godo» (III,8). Figlia del pretore Tito Ollio e di Poppea Sabina, che Tacito elogia per la sua bellezza e amabilità, prima di diventare imperatrice si sposa altre due volte, prima con Rufrio Crispino, un ignoto rappresentante della categoria equestre, e la seconda volta con Otone, che ricopre largo spazio anche nel melodramma monteverdiano. Le fonti instillano il dubbio che fosse stato lo stesso Nerone a legarla a Otone, per poi farne la propria amante, ma risentono tutte, come si è detto, di un'impostazione profondamente antineroniana. Vittima di Poppea è **Ottavia** (40-62 d.C.), la prima moglie dell'imperatore. Figlia di Claudio (10 a.C. - 54 d.C.), il predecessore di Nerone, e della trasgressiva Messalina (25-48 d.C.), secondo Tacito è molto amata dal popolo, che non accetta la sua destituzione e dà luogo a una rivolta, recandosi al Campidoglio per sostituire le statue di Poppea con quelle raffiguranti le sue sembianze, che erano state rimosse (*Annali*, XIV, 59-60). Certo è che Ottavia, accusata in un primo tempo di sterilità, poi di adulterio, è mandata in esilio prima in Campania e poi nell'isola di Pandataria (l'attuale Ventotene), per poi essere uccisa per ordine di Nerone. Nel melodramma è descritta come una donna risentita e infelice, che non esita a progettare un omicidio per difendere se stessa e il suo ruolo. Ma a lei è dedicata una pagina di grande tenerezza, nell'addio che rivolge a Roma prima di lasciarla per sempre.

Gli altri due personaggi storici di rilievo che si incontrano nell'opera sono **Otone** (Otone) e Seneca. Il primo (32-69 d.C.), proveniente da una ricca famiglia etrusca, diviene amico di Nerone e sposa Poppea, rifiutandosi però di divorziare da lei quando il *princeps* la vuole tutta per sé. Per questo

viene inviato come governatore nella lontana Lusitania, da dove torna nel '68 per aiutare Galba (3 a.C. - 69 d.C.) a rovesciare Nerone. Rotti i patti con Galba, che si incorona sovrano, sale lui stesso al potere nel '69, divenendo imperatore per soli tre mesi, salvo poi suicidarsi dopo la sconfitta contro il ribelle Vitellio (15-69 d.C.), che prende il suo posto, terzo re autoproclamato nel cosiddetto «anno dei quattro imperatori», che vede infine salire al potere Vespasiano (9-79 d.C.).

Impossibile in poche righe riassumere la figura di **Seneca** (4 a.C. - 65 d.C.), filosofo, scrittore e drammaturgo tra i più importanti della prima età imperiale, costretto al suicidio da Nerone nel '65, dopo esserne stato il principale consigliere. L'autore del *De tranquillitate animi* vanta un *corpus* di opere tra i più imponenti di tutta la letteratura latina. Interessante, invece, analizzare come Busenello lo fa definire da un valletto nella scena sesta del primo atto:

Madama, con tua pace,
io vo' sfogar la stizza, che mi move
il filosofo astuto, il gabba Giove.
M'accende pure a sdegno,
questo miniator di bei concetti.
Non posso star al segno,
mentre egli incanta altrui con aurei detti.
Queste del suo cervel mere invenzioni,
le vende per misteri e son canzoni!
Madama, s'ei... sternuta o s'ei sbadiglia...
presume d'insegnar cose morali,
e tanto l'assottiglia,
che moverebbe il riso a' miei stivali.
Scaltra filosofia dov'ella regna,
sempre al contrario fa di quel ch'insegna.

Un ritratto impietoso del grande pensatore, che sicuramente avrà fatto sorridere il pubblico e i sagaci soci dell'Accademia degli Incogniti.

Nella seconda scena del primo atto, i due soldati di Nerone di guardia presso la casa di Poppea lamentano i problemi dell'impero, facendo precisi riferimenti politici:

La nostra imperatrice
stilla sé stessa in pianti,

e Neron per Poppea la vilipende;
l'Armenia si ribella,
ed egli non ci pensa.
La Pannonia dà all'armi, ed ei se ne ride,
così, per quant'io veggio,
l'impero se ne va di male in peggio.

La citata **Armenia** era già dai tempi di Augusto possedimento romano, o meglio un 'regno cliente', come era normale durante l'impero. Ma nel '52 d.C. i Parti, che con Roma hanno sempre ingaggiato battaglia, riescono a collocare un loro proprio re nella regione, Tiridate. Nerone reagisce violentemente e muove loro guerra, raggiungendo in breve tempo un compromesso pacifico, che prevedeva l'insediamento di un re parto ma soltanto previa approvazione dell'imperatore. Si tratta dell'unica importante campagna bellica di Nerone. Quanto alla **Pannonia**, questa terra, che comprendeva parte delle attuali Ungheria, Austria, Croazia e Slovenia, è stata territorio romano a partire dal 35 a.C. e fino al quinto secolo, nonostante i molti tentativi di rendersi indipendente.

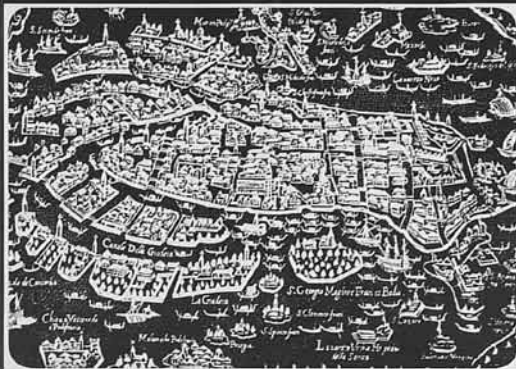
Divertente è inoltre l'autocitazione che Amore, vero e unico vincitore della vicenda, prevalendo su Virtù e Fortuna – le figure allegoriche protagoniste del Prologo – pronuncia alla tredicesima scena del secondo atto, mentre difende il sonno di Poppea dalle insidie mortali ordinate da Ottavia: «Amor che move il sol e l'altre stelle». Si tratta nientemeno che dell'ultimo verso del **Paradiso dantesco**, lì utilizzato, ovviamente, in ben altro contesto.

Dal punto di vista metrico, infine, Busenello, ammiratore di **Giovan Battista Marino** (Napoli, 1569-1625), caratterizza il libretto per il forte pluristilismo, che contempla locuzioni alte, espressioni colloquiali, parole prese da linguaggi tecnici e professionali e versi leggeri e facilmente cantabili.

CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI MONTEVERDIANI

Comitato per le celebrazioni nazionali del quarto
centenario della nascita di Claudio Monteverdi
sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica

MAGGIO 1968
34 VENEZIA
5 MANTOVA
67 CREMONA



Locandina del Congresso Internazionale di Studi Monteverdiani, Venezia-Mantova-Cremona, maggio 1968. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La trilogia monteverdiana nel web

Per un'agevole edizione *online* dei tre testi si può digitare <http://www.operone.de>
per *L'Orfeo* <http://www.operone.de/libretto/montorit.html>
per *Il ritorno d'Ulisse in patria* <http://www.operone.de/libretto/montriit.html>
e per *L'incoronazione di Poppea* <http://www.operone.de/opern/incoronazione.html>

I libretti in edizione antica si possono trovare in http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php
oppure in <http://libretti.digitale-sammlungen.de> digitando la parola «Monteverdi»

L'Orfeo, in una buona edizione del 1935, è consultabile in <http://libretti.digitale-sammlungen.de>

Un'edizione molto leggibile della partitura dell'*Incoronazione di Poppea* si trova anche in
<https://urresearch.rochester.edu/viewInstitutionalCollection.action?collectionId=25>

Per un'altra versione moderna dell'*Incoronazione di Poppea*
<http://opera.stanford.edu/iu/libretti/Poppea.txt>

Il manoscritto originale del *Ritorno d'Ulisse in patria* è rinvenibile in <http://libretti.digitale-sammlungen.de>

Per le partiture delle tre opere, oltre che per una selezione delle arie più celebri
http://imslp.org/wiki/Category:Monteverdi,_Claudio

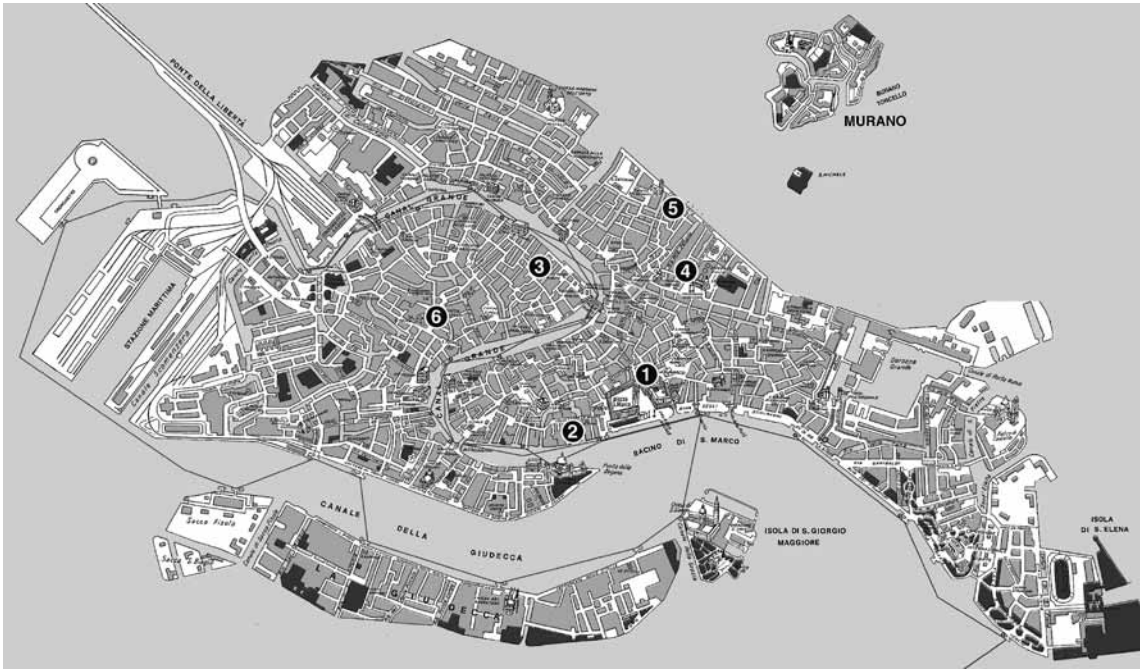
Per notizie bibliografiche e altri materiali di varia natura
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html>

Su Monteverdi in generale, un'ampissima selezione di brani musicali, oltre a monografie e materiale
iconografico, è visitabile in <http://gallica.bnf.fr/>

Per una rapida consultazione dei tre libretti, anche in formato PDF, nonché per una serie di informazioni
e una selezione di brani musicali è sempre utile <http://www.librettidopera.it/>

Per scaricare immediatamente i libretti è consultabile il seguente codice QR:





- 1) *Canonica di San Marco*
- 2) *Teatro di San Moisè*
- 3) *Teatro di San Cassiano*
- 4) *Teatro SS. Giovanni e Paolo*
- 5) *Teatro Novissimo*
- 6) *Chiesa dei Frari, sepolcro di Monteverdi*

A teatro con Monteverdi

di Carlo Vitali

La Venezia dove Monteverdi andò a stabilirsi nel 1613 mostrava un volto giovane. Non erano terminati da molto i lavori per la ricostruzione del Palazzo Ducale, semidistrutto dal fuoco nel 1574. Palladio voleva rifarlo di sana pianta; prevalse il progetto del Sansovino e l'involucro gotico fu salvo. Toccò poi a lui, allo Scamozzi e al Longhena completare le sale e i cortili, la piazza e la piazzetta di San Marco. Mentre guidava i suoi musicisti nelle solenni liturgie di Stato, come la processione del Doge e del Senato lungo la piazza delle Procuratie, Monteverdi posava gli occhi su edifici nuovi e cantieri aperti: la Biblioteca Marciana fu ultimata nel 1582, le adiacenti Procuratie Nuove nel 1640. Erano ancora umide di calce quando forse vi passava per recarsi al Teatro San Moisè (2) in calle Traghetto del Forno, poco oltre l'omonima chiesa che mezzo secolo dopo ostenterà la 'spaventosa' facciata aborrita da John Ruskin. O magari, data l'età, preferiva farvisi portare in gondola per seguire le prove di quel rifacimento della sua *Arianna* che inaugurò la nuova gestione del teatro nella stagione 1639-1640. Dal suo alloggio nella canonica di San Marco (1), la gondola era d'obbligo per raggiungere altre mete teatrali: il San Cassiano (3) presso il malfamato rione delle Carampane, oppure il San Giovanni e Paolo (4) e il Nuovissimo (5), entrambi nella periferia nord verso le Fondamenta Nuove. Laborioso identificarli oggi con precisione: quelle prime sedi dell'opera a pagamento erano effimere; chiudevano, riaprivano, finivano incendiate o demolite. Spesso ne resta traccia solo nella toponomastica cittadina, dove ben tredici indirizzi contengono la parola 'teatro'.

COMITATO PER LE CELEBRAZIONI NAZIONALI DEL IV°
CENTENARIO della NASCITA di CLAUDIO MONTEVERDI
sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

PALAZZO DUCALE - SALA DELLO SCRUTINIO

VENERDI' 3 MAGGIO 1968 - ore 21.30

IL TEATRO LA FENICE

presenta

ORFEO

Favola in musica di **CLAUDIO MONTEVERDI**

a cura di **GIAN FRANCESCO MALIPIERO**

Realizzazione strumentale di **EUGENIO BAGNOLI** e **PIETRO VERARDO**

Personaggi e Interpreti

La Musica
Orfeo
Euridice
La messaggera
La Speranza
Caronte
Proserpina
Plutone
Apollo
Una ninfa
Eco
Primo pastore
Secondo pastore
Terzo pastore
Quarto pastore
Primo spirito
Secondo spirito

LIDIA MARIMPIETRI
CLAUDIO STRUDTHOFF
LIDIA MARIMPIETRI
ORALIA DOMINGUEZ
FRANCA MATTIUCCI
RUGGERO RAIMONDI
ORALIA DOMINGUEZ
MAURIZIO MAZZIERI
GIAN LUIGI COLMAGRO
MARIANGELA ROSATI
RODOLFO MALACARNE
FRANCA MATTIUCCI
RODOLFO MALACARNE
GIAN LUIGI COLMAGRO
MAURIZIO MAZZIERI
RODOLFO MALACARNE
MAURIZIO MAZZIERI

DIRETTORE

EUGENIO BAGNOLI

Maestro del coro

CORRADO MIRANDOLA

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alla esecuzione si accede solo per invito



Teatro La Fenice Venezia - S.p.A. - S. Marco 1207 - Tel. 041/521111 - 1968

1968

Locandina dell'Orfeo di Claudio Monteverdi al Palazzo Ducale, Venezia, 1968. Celebrazioni del quarto centenario della nascita di Monteverdi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

I 'ritorni' moderni di Monteverdi a Venezia

a cura di Franco Rossi

Lil 1613: Claudio Monteverdi giunge a Venezia da Mantova, città nella quale aveva ricoperto il posto di maestro di cappella e dove aveva colto successi importantissimi con *L'Orfeo* nel 1607 e con *L'Arianna* nell'anno successivo. La capitale della Serenissima lo attira per la certezza dei compensi, più che per la loro entità, e per le possibilità davvero molto ampie di arricchire la propria situazione economica affrontando certamente un lavoro ulteriore, ma anche ottenendone vantaggi di immagine e subitanei riscontri finanziari. E poi Venezia rappresenta ancora e nonostante tutto la capitale dell'editoria non solo musicale, anche se i fasti del Cinquecento si sono un poco acchetati, e rappresenta una città dove le possibilità di spettacolo e lavorative sono certamente più consistenti di quelle sperimentate nella capitale dei Gonzaga.

In laguna il divo Claudio non si farà mancare proprio nulla: splendide rappresentazioni teatrali all'interno di un circuito che diventerà impresariale (e quindi sia prima sia dopo l'apertura del Teatro Tron di San Cassiano), fastose cerimonie sacre alla guida della eletta compagine marciana, caso raro e quindi tanto più significativo di 'chiesa di stato', dal momento che San Marco non rappresenta il patriarcato (saldamente attestato a San Pietro di Castello) ma proprio la chiesa della città. Ma accanto alle gioie ecco emergere le preoccupazioni spaventose date dalla devastante peste che si sviluppa attorno al 1630 e che miete vittime in ben più di un terzo della popolazione della Dominante; e poi il risorgere della città: la progettazione e la immediata costruzione del tempio della Salute con la relativa inaugurazione, per la quale Monteverdi

scrive una messa «con le trombe squarciate», uno dei non infrequenti e dolorosi casi di smarrimento della musica probabilmente seguito al cambio politico del 1797 e ai conseguenti disordini. O ancora la realizzazione della straordinaria *Selva morale e spirituale* del 1640 e i relativi fasti seguiti da un imbarazzante processo – nel quale peraltro Monteverdi è parte lesa – che mostra come anche i massimi compositori possano essere incompresi dagli stessi propri dipendenti marciiani... E ancora il trionfo dell'*Incoronazione di Poppea*, al Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, pochi mesi prima della scomparsa del grande musicista dopo giusto trent'anni di vita in laguna; e le fastose esequie, volute da quegli stessi musicisti che pure qualche tempo prima l'avevano criticato.

È, come si vede, un'altalena appassionante che ci propone un compositore che mai verrà dimenticato portando persino alla riscoperta della sepoltura, nella cappella dei Lombardi (e tale era, essendo nato a Cremona) nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, e alla presenza tutt'oggi costantente di omaggi floreali sulla sua lapide tombale. Ma certamente non è la stessa cosa il non venire mai dimenticato e l'essere invece molte volte eseguito: non dobbiamo stupirci quindi se Monteverdi dovrà disciplinatamente attendere il 1910 per essere ripreso in pompa magna alla Fenice, verrebbe da dire 'ovviamente' con *L'Orfeo*, forse l'opera che più lo simboleggia; e non dev'essere nemmeno un caso se sarà proprio l'amministrazione della Società Benedetto Marcello a promuovere questa prima ripresa veneziana in forma scenica. Va invece sottolineata con compiacimento la consistente e multiforme presenza delle sue composizioni: opere



Foto di scena dell'Orfeo di Claudio Monteverdi in forma di concerto al Teatro La Fenice, Venezia, 1994. Direttore René Clemencic, fondali di scena di Alice Bulgari. Archivio storico del Teatro La Fenice.

(*L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*) sapientemente incorniciate da lavori forse meno legati alla vera e propria vita teatrale ma che avranno invece alla Fenice pieno diritto di cittadinanza: *Il ballo delle ingrate*, prima di tutto, ma anche *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, o ancora la *Lettera amorosa*.

Per molti aspetti Venezia non ha evidentemente dimenticato questo suo 'figlio' tardivo, gradito ospite in una città che proprio nel Seicento (un secolo peraltro complesso, e duro per Venezia) alterna alla guida della massima Cappella sacra anche Francesco Cavalli e Giovanni Legrenzi: in pratica la terna dei nomi più importanti del barocco musicale. Possiamo così valutare appieno la coerenza stilistica ma anche le evidenti differenze drammaturgiche tra la favola pastorale e la vera opera barocca, tra lo stile concitato e le letture magdralistiche della *Lettera amorosa*, o ancora alcuni

virtuosismi probabilmente tardivi e aggiunti alla versione originale del *Ballo delle ingrate* (concepito per le nozze di Francesco Gonzaga) quando questo venne adattato all'incoronazione di Ferdinando III imperatore d'Austria. Il periodo veneziano di Monteverdi riassume in sé tutta la grandezza del compositore, tutta la sua maturità, e lo consegna definitivamente alla storia, non solo della musica.

Claudio Monteverdi al Teatro La Fenice

1910 – Recite straordinarie

6 aprile (1 recita)

L'Orfeo

Giuseppe Kaschmann (Orfeo); Chiarina Fino Salvo (Euridice/Messaggera); Maria Pozzi (Proserpina/Musica); Silvio Queirolo (Plutone/Caronte); Caterina Colonna Romano (Ninfa, Pastore); M° conc.: Guido Carlo Visconti di Modrone

1943 – Manifestazioni dell'anno XXI

27 marzo (2 recite)

Il combattimento di Tancredi e Clorinda

Revisione di Gian Francesco Malipiero. Gino Vanelli (Testo); Vladimiro Lozzi (Tancredi, parte cantata); Tony Corcione (Tancredi, parte recitata); Clara Petrella (Clorinda, parte cantata); Rya Teresa Legnani (Clorinda, parte recitata); M° conc.: Antonio Pedrotti; Reg.: Rate Furlan; Scen.: Alfredo Furiga

1945-46 – Stagione Lirico-Sinfonica di Primavera

18 maggio 1946 (2 recite)

Il ballo delle ingrate

Edda Melchiorri (Amore); Jolanda Gardino (Venere); Gian Felice De Manuelli (Plutone); Gona Bussolin, Dina Rizzetto, Luisa Pianezzola, Gemma Milinkovic (ingrate); M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; Reg.: Giuseppe Marchioro

1949 – XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea. III Autunno Musicale Veneziano
16 settembre (2 recite)

L'incoronazione di Poppea

Revisione di Gian Francesco Malipiero. Giovanni Voyer (Nerone); Hilde Guden (Poppea); Piero Biasini (Ottone); Elsa Cavelti (Ottavia); Boris Christoff (Seneca); Anna Maria Canali (Arnalta); Vincenzo Maria (Lucano); Vincenzo Maria Denetz (primo soldato); Gino Penno (secondo soldato); Elga Ribetti (damigella); Franca Duval (valletto); Margarita Elias, Vladimiro Badiali, Eraldo Coda (familiari di Seneca); Gino Penno (liberto); Elda Ribetti (prima voce); Franca Duval (seconda voce); M° conc.: Alberto Erede; Reg.: Orazio Costa; Scen. e cost.: Fabrizio Clerici

Logo del Teatro La Fenice con l'aquila e il motto "GRAN TEATRO LA FENICE".

Mercoledì 18 maggio ore 20.30 (L.)
Venerdì 20 maggio ore 20.30 (L.)
Domenica 22 maggio ore 15.30 (L.)

L'ORFEO

favola in musica in un prologo e cinque atti di
ALESSANDRO STRIGGIO JR.
musica di
CLAUDIO MONTEVERDI
Edizione: S.131314 - Londra

in forma di concerto

Personaggi ed interpreti

Orfeo	JAMES MADDALENA
Euridice	PATIBIZIA ORICIANI
Èra	JANET PERRY
La musica	RUXANDRA DONOSE
Spensieria	RUXANDRA DONOSE
Proserpina	RUXANDRA DONOSE
Plutone	RODERICK KENNEDY
Caronte	RODERICK KENNEDY
Messaggera	GLOBIA BANDITELLI
Una Ninfa	ANNA MARIA DI MICCO
Apollo	FRANCO CARECCIA
2° pastore	FRANCO CARECCIA
1° spirito	CLAUDIO CAMINA
1° pastore	CLAUDIO CAMINA
2° spirito	DAVIDE LIVERMOORE
2° pastore	DAVIDE LIVERMOORE

Maestro concertatore e direttore
REN  CLEMENCIC

Fondali di scena di
ALICE BULGARI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Direttore del Coro
GIOVANNI ANDREOLI

PREZZI
Fino a pieno di poltrone: 50.000
Prima poltrona: 30.000
Seconda poltrona: 20.000

MEMBRI SOCIET 
Presente la Direzione del Teatro La Fenice e cinque Membri Societ : 7.000.000.000 - 10.000.000.000
Vantaggio sociale: 10.000.000.000 - 20.000.000.000
Vantaggio familiare: 20.000.000.000 - 30.000.000.000
Vantaggio individuale: 30.000.000.000 - 40.000.000.000
Vantaggio di favore: 40.000.000.000 - 50.000.000.000
Vantaggio di favore: 50.000.000.000 - 60.000.000.000
Vantaggio di favore: 60.000.000.000 - 70.000.000.000
Vantaggio di favore: 70.000.000.000 - 80.000.000.000
Vantaggio di favore: 80.000.000.000 - 90.000.000.000
Vantaggio di favore: 90.000.000.000 - 100.000.000.000

Locandina dell'Orfeo di Claudio Monteverdi in forma di concerto al Teatro La Fenice, Venezia, 1994. Direttore Ren  Clemencic, fondali di scena di Alice Bulgari. Archivio storico del Teatro La Fenice.

BIENNALE DI VENEZIA

XII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA

III AUTUNNO MUSICALE VENEZIANO
(3 - 18 Settembre 1949)

TEATRO LA FENICE
Venerdì 16 Settembre - ore 21.30
(Manifestazione n. 11 - in abbonamento)

SERATA DI GALA
in onore dei Delegati della giuria del "Premio Italia.."

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Opera in tre atti di Francesco Monteverdi
Musica di **CLAUDIO MONTEVERDI**
(a cura di R. FIANDRINO MALIPIERO)
(Ultime rappresentazioni: 1881)

PERSONAGGI - INTERPRETI:

Nerone	Giuseppe Capor
Poppea	Nilda Cidoni
Ottone	Piero Daviani
Ottavia	Ella Carlini
Seneca	Renzo Carlini
Archie	Anna Maria Conati
Lucano	Vincenzo Maria Demasi
Primo soldato	Vincenzo Maria Demasi
Secondo soldato	Carlo Padoan
La Vestigella	Edda Marcialis
Il Valletto	Franco Sai
Familiari di Seneca	Margherita Elena
Liberto, cap. delle guardie del pretorio	Wladimir Rudnik
Primo uoce	Edda Marcialis
Seconda uoce	Franco Sai

1 balletti - Comici e Truani
A tutte le 1. e 2. e 3. C.

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA
ALBERTO EREDE
Regia di Orazio Costa - Scene e costumi di Fabrizio Clerici
Maestro del coro Sante Zanon
Accademico alla regia Enrico Colaninno

Realizzazione della scena di: Montanari - Petroni - Santambrogio - Soriani - Valentini
I costumi sono stati realizzati sotto la direzione di Eleana Helwig-Reece ed eseguiti da Gerzi
constoffe della Ditta Vianelli di Milano

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Primo violino: **Enrico Colaninno**
Secondo violino: **Enrico Colaninno**

Maestri violoncelli: **Giulio Baracca - Nina Ferla - Arnaldo Nally-Ferrari**
Altre violine: **Jugoslav Cerdi**
Conduttore dell'orchestra: **Antonio Orlandini**

Capo musicista: **Piero Rizzati** Capo concertatore: **Francesco Varola**

Realizzazione della sala: **Enrico Padoan**
Fondatare: **Marco Canali A.C. - Milano** Patronato: **A. Puppi - Venezia** - **1919** Patronato: **Francesco**

prescritto l'abito scuro

Durante l'esecuzione è vietato l'accesso alla Sala

PREZZI (tasse comprese)

Poltrona (compresa legittima)	3.000	GALLERIA (post. immediati di A. e S. C.)	1.500
P. di 1. e 2. C. da vedute	9.000	post. immediati di A. e S. C.	1000
P. di 3. e 4. C. da vedute	7.000	dal loggione	650
P. di 5. e 6. C. da vedute	7.000	LOGGIONE (post. immediati di A. e S. C.)	800
P. di 7. e 8. C. da vedute	5.000	dal loggione	500
leggetta di fronte	800	dal loggione	350

La vendita dei biglietti si effettua presso la Segreteria del Teatro La Fenice - tel. 23924

NO. CITTÀ METRO DI VENEZIA - VENEZIA - ESISTENTE DA 1662 - 1997 07 06 16 16 16

Locandina dell'Incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1949. Biennale di Venezia, XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, III Autunno Musicale Veneziano. Regia di Orazio Costa, scene e costumi di Fabrizio Clerici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1955-56 – Stagione Lirica
21 gennaio 1956 (3 recite)
Il combattimento di Tancredi e Clorinda
Revisione di Giorgio Federico Ghedini. Umberto Valesin/Testa Alberto (Tancredi); Rosanna Giancola/Egri Susanna (Clorinda); Giacinto Tositti (Testo); M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Franco Enriquez; Coreog.: Susanna Egri

1967-68 – Stagione Lirica
Palazzo Ducale
3 maggio 1968 (1 recita)
L'Orfeo

Revisione di Gian Francesco Malipiero. Lidia Marimpietri (Musica); Claudio Strudthoff (Orfeo); Lidia Marimpietri (Euridice); Oralia Dominguez (Messaggera); Franca Mattiucci (Speranza); Ruggero Raimondi (Caronte); Oralia Dominguez (Proserpina); Maurizio Mazzieri (Plutone); Gian Luigi Colmagro (Apollo); Mariangela Rosati (ninf); Rodolfo Malacarne (Eco); Franca Mattiucci (primo pastore); Rodolfo Malacarne (secondo pastore); Gian Luigi Colmagro (terzo pastore); Maurizio Mazzieri (quarto pastore); Rodolfo Malacarne (primo spirito); Maurizio Mazzieri (secondo spirito); Dir.: Eugenio Bagnoli; M° coro: Corrado Mirandola; compl.: Coro e orchestra del Teatro La Fenice. Comitato per le celebrazioni nazionali del quarto centenario della nascita di Claudio Monteverdi sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

1976-77 – Opera e balletto
26 maggio 1977 (6 recite)
L'incoronazione di Poppea

Revisione di Gian Francesco Malipiero e Fausto Razzi. Margherita Rinaldi (Poppea); Oslavio Di Credico (Nerone); Alessandro Corbelli (Ottone/Mercurio); Ileana Sinnone (Ottavia/Amore); Giancarlo Luccardi (Seneca); Eleonora Jankovic (Arnalta); Adriana Martino (Drusilla); Giuseppe Baratti (Lucano/primo soldato); Franco Sai (Liberto/secondo soldato); Maria Rosa Nazario (Valletto/Fortuna/Pallade); Carlo Padoan, Giuseppe Baratti, Alessandro Corbelli (lettori); Alida Ferrari Balzerini (Damigella/Virtù); Edda Marcialis/Capelli Barbara (Fortuna/Pallade); Silvia Brioschi/Otto-



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1949. Biennale di Venezia, XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, III Autunno Musicale Veneziano. Regia di Orazio Costa, scene e costumi di Fabrizio Clerici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

lini Stefania (Virtù); M° conc.: Gabriele Bellini; Reg.: Sylvano Bussotti; Coord. cor.: Rocco; Scen.: Tono Zancanaro; Cost.: Sylvano Bussotti e Tono Zancanaro; All. scen.: Teatro Comunale di Treviso

1980 – Stagione Lirica 1979-80

5 settembre 1980 (3 recite)

L'incoronazione di Poppea

Revisione di Alan Curtis. Carolyn Watkinson (Fortuna); Judith Nelson (Virtù); Peter Ratinckx (Amore); Henri Ledroit (Ottone); Guy De Mey (primo soldato/Lucano/tribuno); Philip Schuddeboom (secondo soldato, familiare di Seneca, tribuno); Carmen Balthrop (Poppea); Carolyn Watkinson (Nerone); Carlo Gaifa (Arnalta); Andrea Bierbaum (Ottavia/familiare di Seneca); Ulrik Cold (Seneca); Judith Nelson (Pallade); Judith Nelson (Drusilla); Harry Van der Kamp (Mercurio/ familiare di Seneca/secondo console/littore); Ben Holt

(liberto); Ulrik Cold (primo console); M° conc.: Alan Curtis; Reg., scen, cost.: Filippo Sanjuust; Il Complesso Barocco

1981 – Stagione d'opera e teatro musicale

7 maggio 1981 (4 recite)

Lettera amorosa

Erian James; M° conc.: Roger Norrington; Reg.: Christopher Bruce; Scen.: Pamela Marre; Cost.: Fran Bristow e Belinda Scarlet; Orchestra barocca e coro della Kent Opera

1981 – Stagione d'opera e teatro musicale

7 maggio 1981 (4 recite)

Il combattimento di Tancredi e Clorinda

Nana Wigglesworth (Clorinda, parte danzata); Patrizia Kwella (Clorinda, parte cantata); Richard Wherlock (Tancredi, parte danzata); James Anderson (Tancredi, parte cantata); Brian Burrows (nar-



Alcuni prestigiosi ospiti della serata di gala in occasione della rappresentazione dell'Incoronazione di Poppea in onore dei delegati del Premio Italia, Teatro La Fenice, 1949. A sinistra: Peggy Guggenheim; a destra Giorgio Strebler.

ratore); M° conc.: Roger Norrington; Reg.: Christopher Bruce; Scen.: Pamela Marre; Cost.: Fran Bristow e Belinda Scarlet; Orchestra barocca e coro della Kent Opera

1981 – Stagione d'opera e teatro musicale
7 maggio 1981 (4 recite)

Il ballo delle ingrato

Eirian James (Venere); Martin Phipps (Cupido); David Thomas (Plutone); Mary Beverley, Alasdair Elliott, Luce Garrau (ingrate); Bronwen Mills, Vaninne Parker, Rosanne Cox, Luce Garreau, Christine Hocking, Philippa Luce (Furie); Christine Parrott, Susan Nye, Nana Wigglesworth; Geoff Dallamore; Alasdair Elliott; Martin Nelson; Nicholas Wheterall; Richard Wherlock; M° conc.: Roger Norrington; Reg. e cor.: Christopher Bruce; Scen.: Nadine Baylis; Orchestra barocca e coro della Kent Opera

1994 - Stagione di Lirica e Balletto 1993-1994
18 maggio 1994 (3 recite)

L'Orfeo

James Maddalena (Orfeo); Patrizia Orciani (Euridice); Patrizia Orciani (Eco); Janet Perry (voce); Ruxandra Donose (Speranza); Ruxandra Donose (Proserpina); Roderick Kennedy (Plutone); Roderick Kennedy (Caronte); Gloria Banditelli (Messaggera); Annamaria Di Micco (ninfa); Franco Careccia (Apollo); Franco Careccia (secondo pastore); Franco Careccia (primo spirito); Claudio Cavina (primo pastore); Davide Livermore (secondo spirito); Davide Livermore (terzo pastore); M° conc. e dir. d'orch.: René Clemencic; Scen.: Alice Bulgari

2008 – Stagione Lirica
28 novembre 2008 (2 recite)
Il ritorno d'Ulisse

Julian Podger (Ulisse); Julian Podger (Umana fragilità); Romina Basso (Penelope); Jean-François Novelli (Telemaco); Jean-François Novelli (Pisandro); Stephan MacLeod (Nettuno); Stephan MacLeod (Antinoo); Stephan MacLeod (Tempo); Anna Zander (Fortuna); Anna Zander (Melanto); Anna Zander (Anfinomo); Valerio Contaldo (Eumete); Valerio Contaldo (Eurimaco); Valerio Contaldo (Giove); Adriana Fernández (Amore); Adriana Fernández (Minerva); M° conc. e dir. d'orch.: Philippe Pierlot; Reg.: William Kentridge; Scen.: Adrian Kohler e William Kentridge; Cost.: Adrian Kohler

TEATRO LA FENICE

Giovedì 26 Maggio 1977 - ore 20
Manifestazione n. 74 IN ABBONAMENTO TURNO A "PRIME"

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Opera in tre atti di Francesco Businello
Musica di CLAUDIO MONTEVERDI
Revisione di Gian Francesco Malipiero integrata da Fausto Razzi
Conc. Salimè Reggi & G. Polgi - Distribuzione G. Rizzoli & C. Milano

<p>PERSONAGGI e INTERPRETI</p> <p>POPPEA NERONE OTTONE e voce di Mercutio OTTAVA e voce di Amore SENECA AURALIA, nubia DRESSILA LUCANO il primo sicario LIBERTO e sicario di scorta VALLETTO, voce di Fortuna e di Pappo IL LITTORE DUE LETTORI DAMIGELLA e voce di Virtù</p> <p><small>Ballerie</small> AMORE / MERCURIO FORTUNATA / FALLADE VIRTÙ</p> <p><small>Coristi, vocali, librai</small> A Roma nel primo secolo dopo Cristo</p> <p>Maestro concertatore e direttore Regia Scenari Costumi Cristoforo Maestro del coro Assistente alla regia Compartimenti scenografici Assistente scenografico Assistenti del direttore d'orchestra Direttore musicale e amministrativo Messa: collaboratori</p> <p><small>Spettacolo</small> Direzioni generali Libri d'arte Comitato di programmazione artistica Diretta dal Teatro Comunale di Venezia insieme con Cittadini musicali del Sudovest Spettacolo sotto auspicio Archivio dell'archivio Realizzazione della sala Dati teatrali Cassa teatrale Gioco elettronico Pubblicità</p>	<p>MARGHERITA RINALDO OSLAVO DI CRESCO ALESSANDRO CORRELLI LEANA SIRONI GIANCARLO LUCCARDI ELEONORA JANKOVIC ADRIANA MARITINO GIUSEPPE BARATTI FRANCO SALI MARIA ROSA NAZZARI CARLO PADOANI GIUSEPPE BARATTI ALESSANDRO CORRELLI ALDA FERRARISE</p> <p>ROCCO EDDA MIRCIALIS SELVA SIBROSCOV</p> <p style="text-align: center;">GABRIELE BELLINI SYLVANO BUSSOTTI TONO ZANCANARO ALDO DANIELI MARIO ANASTI ROCCO SANTI CESARI ROBERTO ANARDI CLAUDIO GEMELLI MARIANO VALDES GIUSEPPE ZAPPALÀ GIUSEPPE DE LUCA FRANCESCO ALDO RUZZI EDDY LUZZANI GIANNI LUZZI SERENITO PUGLISI LUGRINO BERTINHO ANTONIO ZAPPALÀ LAURO CRISAFI RODI FRISONI GIUSEPPE BALANCETTI ARMANDO ANTONIO ZAPPALÀ MARIO RONDARRE GIUSEPPE ZAPPALÀ ARMANDO CRISAFI FRANCESCO BERTINHO ANTONIO ZAPPALÀ LUGRINO BERTINHO GIANNI LUZZI GIUSEPPE BALANCETTI ARMANDO CRISAFI</p>
---	--

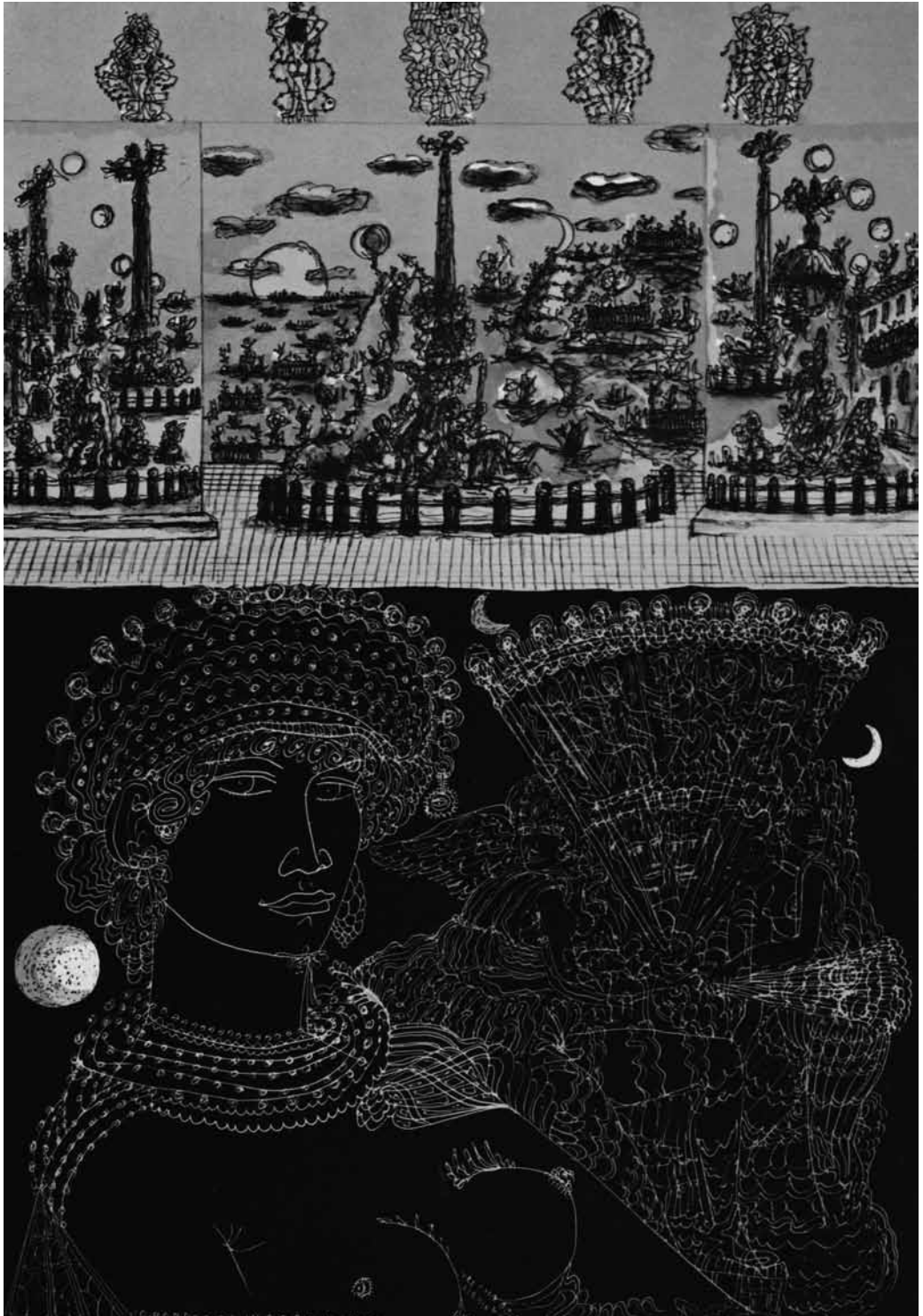
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

A SPETTACOLO INIZIATO È ASSOLUTAMENTE
VIETATO ACCENDERE IN QUALSIASI SETTORE DEL TEATRO

<p>PREZZI</p> <p>Palcoscenico L. 30.000 Palco di I, II, e III fila centr. - 35.000 Palco di I, II, e III fila later. - 25.000 Ingresso ai Palchi - 1.500</p>	<p>Prime Gallerie centr. L. 2.000 - later. - 2.000 Seconda Gallerie centr. - 2.500 - later. - 1.500</p>
---	---

IN PLAZZA PRIMA E SECONDA GALLERIA NON VI SONO POSTI DI RISERVA.
PRIMA E SECONDA GALLERIA SONO IN ACCETTAZIONE PERMANENTE PER LE ALTE IDENTIFICAZIONI.
VIETATO SUO QUALSIASI PASSO LA INSERZIONE DEL TEATRO LA FENICE, CAMPIO S. MARTIN, TELEFONO 041-
238888 DALLE 8.30 ALLE 8.30 E DALLE 19.30 IN OGNI PERIODO DI GIOVEDÌ PRIMA RECITA E DALL'8.30
DALL'8.30.

Locandina dell'Incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1977. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Tono Zancanaro, bozzetti scenici per L'incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1977. Regia di Sylvano Bussotti, scene di Tono Zancanaro, costumi di Tono Zancanaro e Sylvano Bussotti. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1977. Direttore Gabriele Bellini, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; regia di Sylvano Bussotti, scene di Tono Zancanaro, costumi di Tono Zancanaro e Sylvano Bussotti. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena dell'Incoronazione di Poppea al Teatro La Fenice, 1980. Direttore Alan Curtis, Il Complesso Barocco; regia, scene e costumi di Filippo Sanjust. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena del Ritorno d'Ulisse al Teatro Malibran, 2008. Direttore Philippe Pierlot, Ricercar Consort; regia di William Kentridge, scene di Adrian Kobler e William Kentridge, costumi e marionette di Adrian Kobler. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Monteverdi e Venezia

di Mauro Masiero

Claudio Monteverdi (Cremona 1567 - Venezia 1643) inizia neppure ventenne a tessere il filo che lo legherà inestricabilmente alla Serenissima: è infatti il 1583 quando dà alle stampe le sue *Canzonette* a tre voci presso Ricciardo Amadino, a Venezia. Non è improbabile pensare al giovane Claudio in quella che era la culla e la capitale dell'editoria musicale, le dita inzaccherate d'inchiostro nell'officina di Amadino: pubblicare un volume di musica, infatti, significava seguire passo passo la triplice impressione necessaria al delicato processo di stampa – prima il rigo, poi note, quindi il testo – e lavorare a quattro mani con il tipografo. Monteverdi conosce bene l'eccellenza dell'arte editoriale veneziana e vi farà stampare tutte le sue successive pubblicazioni.

Il cremonese sancisce definitivamente il suo legame con la città lagunare trasferendosi nell'ottobre del 1613, quando assume l'ambitissimo incarico di maestro di cappella alla Basilica di San Marco. Possiamo solo immaginare che cosa potesse significare compiere un viaggio da Mantova (dov'era *maestro di musica* dimissionario) a Venezia a quel tempo; è lo stesso Monteverdi che, in una lettera, fornisce una vivida cronaca dello sfortunato percorso in cui, prima di giungere a Este a bordo di una carrozza postale con il figlio Francesco e una fantesca, viene derubato da tre briganti. Sconsolato, si imbarca quindi «sopra un burchio scoperto» condotto da un solo vogatore; il viaggio è dunque lento, rallentato da insabbiamenti inaspettati e appesantito dal malumore, dalla pioggia e dalla nebbia dei primi giorni di ottobre, ma li porta finalmente a Padova. Da qui, l'indomani, Monteverdi parte con il suo seguito per Venezia, navigando il

Brenta sino a Fusina ed entrando nottetempo in laguna per approdare – verosimilmente – alle Fondamenta Nove, dove attraccavano le imbarcazioni provenienti dall'estuario del naviglio.

L'unicità dell'impianto sociale e politico della Serenissima e il suo strapotere economico – allora già invero crepuscolare – consentono a Monteverdi condizioni quanto mai vantaggiose: ha a disposizione una *cappella* musicale composta da due organisti, sei strumentisti e una trentina di cantori, organico che veniva ulteriormente ampliato nelle maggiori solennità e che lo stesso Monteverdi contribuisce a incrementare. Il luminescente dedalo di ballatoi, amboni, logge, praticabili e matronei che caratterizza San Marco deve aver scatenato la sua inesausta fantasia: dovette sentirsi finalmente libero di sperimentare e di riempire quegli ambienti, massimamente fastosi di ori e di marmi, con la sua musica che già ne possedeva lo smalto (il *Vespro* è del 1610) e che finalmente trovava il luogo perfetto dove risuonare. Il testimone degli illustri predecessori (tra gli altri: Giovanni e Andrea Gabrieli, Willaert, De Rore, Zarlino) giunge nelle sue mani; il fasto policorale – possibile nella sua massima efficacia solo lì, nella cappella marciana – viene continuato da Monteverdi e arricchito delle più moderne pratiche strumentali e solistiche che egli stesso contribuisce a sviluppare.

Riceve un lauto stipendio in qualità di vero e proprio funzionario della Repubblica, ma non è tenuto ad alcuna esclusiva per la Basilica: è infatti libero di prestare servizio in altre chiese cittadine e alle numerose *scuole*, di servire i teatri veneziani con le sue opere all'avanguardia (molte delle quali oggi perdute) e di accettare commissioni dai patri-

zi. Ad esempio, è su richiesta di Girolamo Mocenigo che, per il Carnevale del 1624, scrive il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Questa vera e propria scena d'opera sui versi del Tasso fu scritta per intrattenere (e meravigliare) un convegno di nobiluomini riuniti nella dimora patrizia del Mocenigo, e verrà inserita anni dopo nell'*Ottavo libro* dei madrigali (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638). A Venezia, infatti, Monteverdi può continuare a comporre e pubblicare madrigali in totale autonomia: il suo *status* gli consente il lusso di non dover cercare il patrocinio e il sostegno economico da parte dell'aristocrazia né tantomeno del clero per la pubblicazione del *Sesto libro dei madrigali* (1614), cosa che lo mette nelle condizioni di lavorare in completa libertà e di rivoluzionare dal di dentro quello che era il genere principale della musica vocale profana. Il madrigale perde, a partire dal *Settimo libro* (1619), l'impianto polifonico che l'aveva caratterizzato come genere colto ed esoterico per eccellenza e viene traghettato verso una nuova *pratica*: quella della monodia accompagnata dal *basso continuo* a servizio della parola e dell'espressività, con ambizioni drammatiche e *rappresentative*. All'inizio del Seicento, parallelamente a una nuova visione più scientifica e disincantata del mondo e del cosmo, anche la musica muta profondamente, e in gran parte proprio per merito di Claudio Monteverdi. Monteverdi è infatti maestro insuperato nell'espressione degli *affetti* e delle passioni: dal più languido struggimento erotico alla più focosa concitazione bellicosa, egli è capace di sfumature vocali e strumentali tali da illustrare musicalmente ciascun verso – quando non ogni singola parola – e da conferire loro ulteriore senso. L'attenzione rivolta all'interiorità e ai moti dell'animo è una delle principali novità del nuovo secolo e Monteverdi è uno dei primi compositori a trasportarla in musica con sorprendente, attualissima efficacia.

Per l'epoca anziano e da tempo malato, Monteverdi muore a Venezia il 29 novembre 1643 e, dopo esequie solenni, viene tumulato nella Basilica dei Frari, all'interno della Cappella dei Lombardi, o dei Milanesi, consacrata a Sant'Ambrogio. La pietra tombale, sobria e disadorna, è visibile ancora oggi nella terza cappella da sinistra guardando l'Altare Maggiore, dove troneggia l'*Assunta* di Tiziano.

Non è dato sapere con precisione dove risiedesse: nei secoli se n'è persa la memoria e – ad oggi – non è presente alcuna iscrizione per ricordarne la presenza. Con ogni probabilità viveva in quelle che ancora oggi sono le abitazioni dei prelati in Calle de la Canonica – lungo il fianco sinistro della Basilica – nel cuore di quella Venezia in cui, in trent'anni di attività, contribuì in maniera sostanziale a plasmare e a dar vita alla musica moderna.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino, 1982
- ELISABETTA BORSETTI – ALDO ANDREOLO, *Venezia ricorda. I volti, le vite e le opere dei veneziani e dei 'foresti', che la città ha voluto ricordare nel marmo*, Le Altane, Venezia, 1999
- VINCENZO CORONELLI, *Guida de' forestieri, o sia epitome diaria perpetua sagra-profana per la città di Venezia*, Poletti, Venezia, 1724
- PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985

Alla Fondazione Cini un convegno sulle opere veneziane di Monteverdi

Claudio Monteverdi sviluppa, nel corso dei molti anni del suo soggiorno, un rapporto particolare con Venezia, dove è libero di sperimentare, innovare e rivoluzionare la musica del suo tempo, in tutti i generi e in tutte le forme. Questo ha, ovviamente, ripercussioni fondamentali anche per la sua attività teatrale: proprio in laguna infatti presenterà due delle tre opere che ci sono rimaste. Sia per *Il ritorno d'Ulisse in patria* che per *L'incoronazione di Poppea* un ruolo centrale l'ha certamente giocato la 'macchina' scenica veneziana, che proprio alla metà del Seicento raggiungeva il suo culmine, con una quindicina abbondante di sale aperte al pubblico. Il meccanismo che governa le scene veneziane ha delle caratteristiche uniche, riunendo in sé passione artistica, spirito imprenditoriale di alcune famiglie nobili, figure che si stanno affermando proprio in quel periodo come gli impresari, che avranno molta fortuna in seguito, un pubblico famelico e appassionato che si entusiasma oppure stronca gli spettacoli con consapevole senso critico. Questa cornice non poteva che essere stimolante e fertile anche per chi, in quell'epoca, stava costruendo le fondamenta di una forma musicale destinata a divenire, pochi secoli dopo, il simbolo stesso dell'italianità.

Sembra naturale dunque che sia la città d'acqua, a quattro secoli e mezzo dalla nascita del compositore, a ospitare un momento di riflessione sui lavori teatrali del cremonese. Ci hanno pensato congiuntamente l'Istituto per il Teatro e il Melodramma e l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, dando vita a un convegno internazionale di studi intitolato «Le opere veneziane di Monteverdi: nuove proposte di lettura e messa in scena». Curato

da Ellen Rosand, una specialista del periodo che insegna all'Università di Yale, e da Stefano La Via, associato di Storia della poesia per musica presso la Facoltà di Musicologia di Cremona (sede 'musicologica' dell'ateneo pavese), il seminario si svolge in concomitanza con la rappresentazione della trilogia operistica monteverdiana diretta e allestita alla Fenice da Sir John Eliot Gardiner. Questo triplice appuntamento è stato opportunamente preparato già un anno fa, nell'aprile del 2016, quando l'Istituto per il Teatro e il Melodramma ha ospitato una sessione dell'Accademia Monteverdiana propedeutica proprio alla successiva realizzazione scenica. In quell'occasione il Maestro ha lavorato con i giovani interpreti che aveva precedentemente selezionato tra Italia, Francia e Inghilterra in una serie di *workshop* pensati in vista dell'allestimento futuro, e ha cominciato a immaginare come utilizzare, dal punto di vista della messinscena – firmata assieme a Elsa Rooke – il grande spazio della Fenice.

Il programma della *kermesse* scientifica si suddivide in due giornate di studi, la prima (16 giugno) alla Sala Barbantini della Fondazione Giorgio Cini, la seconda (17 giugno) nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice. L'approccio, come si evince dalla presentazione, coinvolge più discipline e specialità: «Nel quadro delle celebrazioni dei quattrocentocinquanta'anni dalla nascita di Claudio Monteverdi (Cremona, 15 maggio 1567), il convegno veneziano [...] si propone come incontro interdisciplinare fra studiosi e interpreti della più varia provenienza. La convinzione di fondo è che solo attraverso un confronto dialogico fra musicologi e musicisti, registi e storici del teatro, con il non meno importante contributo di filologi e italianisti, sarà possibile gettare

nuova luce sulle due celeberrime opere veneziane di Monteverdi – a partire dai rispettivi libretti di Badoaro e Busenello –, sia sui piani critico-testuale, storico-esegetico e drammaturgico, sia su quelli più concretamente performativo, registico e di complessiva messinscena». Tra gli studiosi coinvolti figurano Guillaume Bernardi, Mauro Calcagno, Jane Glover, Wendy Heller, Mario Infelise, Jean-

François Lattarico, Maria Martino, Magnus Schneider, Hendrik Schulze, Anna Tedesco e Nicola Usula. Sabato 17 giugno, sempre alle Sale Apollinee, dopo la rappresentazione del *Ritorno d'Ulisse in patria*, Sir John Eliot Gardiner converserà in un incontro a invito con il professor Tim Carter, docente all'Università del North Carolina.

VENERDÌ 16 GIUGNO ORE 9.00-13.00
FONDAZIONE GIORGIO CINI, SALA BARBANTINI

SALUTI ISTITUZIONALI | INSTITUTIONAL GREETINGS

Maria Ida Biggi, Gianmario Borio, Stefano La Via, Ellen Rosand

SESSIONE 1 | SESSION 1

L'incoronazione di Poppea: da Busenello a Monteverdi
L'incoronazione di Poppea: from Busenello to Monteverdi
CHAIR Ellen Rosand | Yale University

APERTURA DEI LAVORI | OPENING REMARKS

Ellen Rosand | Yale University

Mario Infelise | Università Ca' Foscari di Venezia
Una lettura 'Incognita' dell'*Incoronazione di Poppea*

Jean-François Lattarico | Université Lyon 3 Jean Moulin
Il libretto di Busenello nel contesto delle *Ore ociose*

coffee break

Maria Martino | Forlì
Busenello e Monteverdi verso le *liaisons des scènes*

Hendrik Schulze | University of North Texas
Editing the Score of *Poppea*

14.00–18.00

SESSIONE 2 | SESSION 2

Il ritorno d'Ulisse in patria: chiavi di lettura e interpretazione
Il ritorno d'Ulisse in patria: keys for interpretation and performance
CHAIR Mauro Calcagno | University of Pennsylvania

Stefano La Via | Università di Pavia
Monteverdi drammaturgo aristotelico: il 'rivolgimento alle-gro' del *Ritorno d'Ulisse in patria*

Nicola Usula | Università di Bologna
La partitura manoscritta del *Ritorno d'Ulisse in patria*

Magnus Tesson Schneider | Stockholms Universitet
Casting Monteverdi's Operas: The Doubling of Characters in *Ulisse*, an Allegorical Interpretation

coffee break

Wendy Heller | Princeton University
Singing Monteverdi's Operas: The Voice of Anna Renzi

Guillaume Bernardi | York University
Reciting Monteverdi's Operas: Acting Models for Monteverdi's Performers

SABATO 17 GIUGNO | SATURDAY 17 JUNE
TEATRO LA FENICE | SALE APOLLINEE

10.00–13.00

SESSIONE 3 | SESSION 3

Storia e critica delle messe in scena
History and criticism of stage productions
CHAIR Tim Carter | University of North Carolina

Anna Tedesco | Università di Palermo
Messe in scena storiche dell'*Incoronazione di Poppea*

Mauro Calcagno | University of Pennsylvania
Messe in scena moderne dell'*Incoronazione di Poppea*

Jane Glover | Music Director, Music of the Baroque
Conducting Monteverdi's Operas

19.30

Al termine della rappresentazione del *Ritorno d'Ulisse in patria*, Sir John Eliot Gardiner conversa con Tim Carter. Ingresso su invito.

At the end of the performance of *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Sir John Eliot Gardiner will converse with Tim Carter. Entrance to the event by invitation only.



Sir John Eliot Gardiner in visita alla tomba di Claudio Monteverdi nella Basilica dei Frari a Venezia, 2016. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

A Sir John Eliot Gardiner il Premio Una vita nella musica 2017

La trentesima edizione del premio Una vita nella musica, promosso e organizzato dal Teatro La Fenice, assegna il riconoscimento a Sir John Eliot Gardiner. Il premio fondato da Bruno Tosi nel 1979 per celebrare le personalità più importanti della scena musicale internazionale sceglie dunque – nel simbolico traguardo delle trenta candeline – uno degli interpreti più rigorosi e allo stesso tempo brillanti della musica antica, anche se il repertorio del direttore inglese non si ferma certo all'età barocca, ma spazia anzi abbondantemente tra il diciassettesimo e il ventesimo secolo: cultore di un approccio rigoroso e filologico, ospite regolare delle orchestre più prestigiose del mondo, il musicista ha inciso più di duecentocinquanta dischi, ha collaborato con i maggiori teatri internazionali e ha fondato orchestre e compagini di grandissimo livello artistico come il Monteverdi Choir, gli English Baroque Soloists e l'Orchestre Revolutionnaire et Romantique.

Un altro nome eccellente si aggiunge quindi alla folta schiera degli artisti che hanno contraddistinto sin dagli inizi la manifestazione. Tra coloro che si sono aggiudicati il riconoscimento ci sono infatti, per citarne solo alcuni, nomi illustri quali Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, Carlo Maria Giulini, Yehudi Menuhin, Mstislav Rostropovič, Gianandrea Gavazzeni e Franco Ferrara, Nathan Milstein, Leonard Bernstein e Francesco Siciliani, Maurizio Pollini, Rajna Kabaivanska e Luca Ronconi, Salvatore Accardo, Claudio Abbado, Pier Luigi Pizzi, Zubin Mehta, Alfred Brendel, Claudio Scimone e I Solisti Veneti, Daniel Barenboim, Aldo Ciccolini, Myung-Whun Chung, Salvatore

Sciarrino, Yuri Temirkanov e infine Sir Jeffrey Tate, che è stato protagonista della precedente edizione, e purtroppo scomparso pochi giorni fa.

Da quando, cinque anni fa, il Premio è promosso dalla Fondazione Teatro La Fenice, è previsto un comitato scientifico che, come nelle recenti edizioni, anche quest'anno è formato da Mario Messinis, che ne è presidente, Oreste Bossini, Andrea Estero, Gian Paolo Minardi, Giorgio Pestelli e Francesca Valente. Questo gruppo di esperti, oltre a decretare il vincitore dell'annata, ha il compito di individuare i tre nomi della sezione «Giovani». Gli organizzatori hanno infatti ritenuto necessario affiancare ai grandi nomi della musica mondiale talenti emergenti anche se già affermati nel rispettivo campo d'azione. A questo proposito si sono decise tre categorie, al pari rappresentative dei vari settori in cui si articola il mondo musicale: la composizione, l'interpretazione e l'apporto scientifico. Tra gli autori è stato indicato Daniele Ghisi, nato nel 1984 nel bergamasco, mentre la categoria destinata agli esecutori se l'è aggiudicata il Mdi ensemble, fondato nel 2002 e particolarmente specializzato in musica contemporanea. Per la sezione musicologica è stata prescelta infine la studiosa Liana Püschel, in forze all'Università di Torino. La cerimonia di premiazione si svolgerà il prossimo 20 giugno alle ore 12.00 nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice.



In alto il Monteverdi Choir. In basso Sir John Eliot Gardiner alla guida degli English Baroque Soloists.

Biografie

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Direttore e regista. Considerato uno dei musicisti più innovativi e dinamici del mondo, la sua interpretazione illuminata e sempre all'avanguardia lo rende uno dei massimi rappresentanti della vita musicale contemporanea. Il suo lavoro con il Monteverdi Choir, con gli English Baroque Soloists e con l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, formazioni di cui è fondatore e direttore artistico, ne fa una figura chiave nella riscoperta della musica antica e un pioniere nelle rappresentazioni storicamente filologiche. Ospite regolare delle orchestre sinfoniche più prestigiose del mondo, tra le quali London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Royal Concertgebouw Orchestra e Gewandhausorchester Leipzig, il suo repertorio spazia dal diciassettesimo al ventesimo secolo. Nel gennaio del 2016 gli viene assegnato il Concertgebouw Prize. Ha diretto produzioni operistiche in teatri internazionali come, tra gli altri, Royal Opera House, Wiener Staatsoper e Scala di Milano. Dal 1983 al 1988 è stato direttore artistico dell'Opéra di Lione, della quale ha fondato la nuova orchestra. In seguito al successo ottenuto nel 2008 con il *Simon Boccanegra* alla Royal Opera House, vi è ritornato per dirigere *Rigoletto* (2012) e *Le nozze di Figaro* (2013), celebrando in quell'occasione i quarant'anni dal suo debutto sul podio. Nell'autunno del 2015 è tornato ancora alla Royal Opera per eseguire *Orphée et Eurydice* di Gluck con il Monteverdi Choir e gli English Baroque Soloists e l'allestimento di Hofesh Shechter e John Fulljames. Ha da tempo uno stretto rapporto con la London Symphony Orchestra, con la quale nella stagione 2016-2017 ha concluso il ciclo completo

delle sinfonie e dei lavori minori di Mendelssohn. Nella stessa stagione ritorna a essere direttore ospite per la Royal Concertgebouw Orchestra e la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Nel 2016 dirige inoltre di nuovo i Berliner Philharmoniker nell'*Oedipus Rex* di Stravinskij. Nello stesso anno torna per la sessantacinquesima volta ai BBC Proms, dove con l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique esegue *Roméo et Juliette* di Berlioz, opera che è successivamente replicata al Festival Berlioz di La Côte-Saint-André. Sempre nel 2016 è invitato all'Edinburgh International Festival, dove dirige due concerti con il Monteverdi Choir, il *Manfred* di Schumann con la Scottish Chamber Orchestra e la *Passione secondo Matteo* di Bach con gli English Baroque Soloists, per poi dedicare a quest'ultima un *tour* lungo un anno. Nel 2017, insieme al Monteverdi Choir e agli English Baroque Soloists celebra il quattrocentocinquantesimo anniversario della nascita di Monteverdi mettendo in scena in tutto il mondo le sue uniche tre opere sopravvissute.

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

L'ensemble English Baroque Soloists gode del patrocinio di HRH il Principe di Galles. È da tempo una delle più importanti orchestre a livello mondiale. Il repertorio dei suoi musicisti spazia da Monteverdi a Mozart e Haydn, ed essi sono perfettamente a proprio agio sia nell'esecuzione di musica da camera che in quella di composizioni sinfoniche e operistiche, vantando un suono caldo e incisivo immediatamente riconoscibile.

La formazione si è esibita in molti dei luoghi più prestigiosi del mondo tra cui la Scala di Milano, il Concertgebouw di Amsterdam e il Teatro dell'Ope-

ra di Sydney, e nel corso degli anni Novanta ha eseguito le sette opere del periodo maturo mozartiano. L'ensemble è regolarmente coinvolto in progetti assieme al Monteverdi Choir: nel 2000, ad esempio, ha intrapreso un ambizioso tour, il «Bach Cantata Pilgrimage», durante il quale ha eseguito tutte le cantate sacre di Johann Sebastian Bach in più di sessanta chiese in tutta Europa per celebrare il duecentocinquantenario anniversario della morte del compositore tedesco.

Sempre assieme al Monteverdi Choir, l'orchestra ha realizzato un tour europeo nel quale ha eseguito la *Passione secondo Matteo* di Bach unitamente a un programma che comprendeva anche le Sinfonie 39-41 e la Messa in do minore di Mozart. Ad Amburgo e Versailles ha interpretato l'*Orphée et Eurydice* di Gluck, dopo una produzione andata in scena alla Royal Opera House in collaborazione con la compagnia di danza Hofesh Shechter. Nella stagione 2016-2017 ensemble e coro hanno eseguito il *Magnificat*, la *Messa luterana* e la cantata «Süßer Trost» di Bach in prestigiose sedi in tutta Europa.

MONTEVERDI CHOIR

Il Monteverdi Choir gode del patrocinio di HRH il Principe di Galles. Fondato da Sir John Eliot Gardiner negli anni Sessanta, il coro ha tra i suoi obiettivi primari quello di affrontare il repertorio con una nuova prospettiva. Combinando un'interpretazione appassionata all'attenzione per l'esecuzione filologica, l'ensemble vocale si distingue per la sua speciale capacità di comunicare la musica al pubblico di tutto il mondo. Ma il Choir va anche oltre alla musica, curando l'impatto visivo del palcoscenico e in generale dello spazio delle performance in modo tale da arricchire l'esperienza musicale in termini di autenticità e teatralità.

Tra i concerti più significativi, si ricorda il «Bach Cantata Pilgrimage» nel 2000, durante il quale il coro ha eseguito tutti le centonovantotto cantate sacre di Bach in oltre sessanta chiese in Europa e America. Il coro è anche impegnato a formare le nuove generazioni di cantanti attraverso il Monteverdi Apprentices Programme. Molti degli allievi dell'Apprentices diventano membri stabili del coro e spesso, da qui, avviano carriere solistiche di successo.

Nell'ultima Stagione il coro ha preso parte a vari progetti su differenti repertori – dal tour della *Passione secondo Matteo* di Bach con l'English Baroque Soloists al *Roméo et Juliette* di Berlioz ai BBC Proms e al BerliozFest con l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Sotto la direzione di Sir John Eliot Gardiner ha inoltre collaborato con la London Symphony Orchestra il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn e con la Tonhalle Orchestra per la *Messa glagolitica* di Janáček.

Il Monteverdi Choir ha partecipato a diverse produzioni operistiche, tra le più recenti *Orphée et Eurydice* di Gluck alla Royal Opera House di Covent Garden (2015), *Der Freischütz* (2010) e *Carmen* (2009) all'Opéra Comique di Parigi; inoltre nel 2003 il Choir si è esibito nei *Troyens* al Théâtre du Châtelet.

ELSA ROOKE

Coregista. Nata e cresciuta a Parigi, consegue un dottorato in Letteratura e Musica sull'opera del ventesimo secolo alla Sorbona. Dopo aver studiato con Alain Garichot (Scuola dell'Opéra di Parigi), lavora come scenografa, drammaturga e regista in tutta Europa, insegnando ai giovani cantanti come muoversi sulle scene, e viene nominata a dirigere una delle maggiori scuole nazionali di dramma (Saint-Étienne). Collabora a lungo con Adrian Noble – del quale negli ultimi quindici anni ha ripreso molte produzioni liriche, da New York a Mosca –, con Gwenaél Morin al Théâtre de la Bastille di Parigi per *Introspection* di Peter Handke, e a quattro opere di Rainer Werner Fassbinder, in cui ha partecipato anche come performer (Théâtre du Point du Jour, Lione). Sue le regie delle prime europee di *Postcard from Morocco* di Dominic Argento e *Transformations* di Conrad Susa e Anne Sexton. Lavora inoltre per l'Opéra National di Bordeaux, di Lione, per il Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra di Ginevra allestendo titoli quali *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream*, *La Cenerentola*, *Idomeneo*, *Hänsel und Gretel*, *Les dialogues des carmélites*, *La Comédie sur le Pont*. Recentemente ha curato la regia e scritto il libretto per una nuova opera basata sulla vita e i lavori di Annemarie Schwarzenbach: intitolata *Le Ruisseau Noir* e composta da Guy-François Leuenberger, si tratta di una

produzione commissionata dalla Haute École de Musique di Ginevra, diretta da Michael Wendberg al Théâtre du Grütli.

KRYSTIAN ADAM

Tenore. Artista polacco, richiesto soprattutto in repertori del diciassettesimo e diciottesimo secolo, lavora regolarmente con molti dei più prestigiosi direttori, quali, tra gli altri, Sir Gardiner, Antonini, Spinosi, Currentzis, Montanari, Spering, Ehrhardt, Alessandrini, Luks, Biondi, Bonizzoni. Dopo aver frequentato la prima Accademia Monteverdiana a Castiglioncello, ha interpretato Orfeo nell'omonima opera di Monteverdi e i *Vespri* diretto da Sir John Eliot Gardiner in un tour statunitense ed europeo. Tra gli impegni più recenti, *Adriana Lecouvreur* alla Royal Opera di Londra, *Le nozze di Figaro* alla Nationale Opera di Amsterdam e al Covent Garden di Londra, *La fanciulla del West* alla Scala di Milano, *Die Zauberflöte* a Liegi, la Messa in do minore di Mozart a Tolosa e Bordeaux, l'*Idomeneo* alla Fenice, il *Magnificat* di Bach a Berlino.

FRANCESCA BILIOTTI

Contralto. Veneziana, nel 2004 si laurea alla Bocconi e contemporaneamente inizia lo studio del canto al Conservatorio di Novara in cui, seguita da Silvana Manga, consegue il diploma accademico di primo livello. Vince numerosi concorsi quali, tra gli altri, l'Internazionale Opera Rinata (2009), il Concorso Lirico Francesco Albanese (2012) e quello della Comunità Europea di Spoleto (2013), dove partecipa a un percorso di studio sotto la guida di Lella Cuberli e Renato Bruson esibendosi in diversi concerti e cantando il ruolo principale nell'*Euridice* di Mario Guido Scappucci. Negli ultimi tempi ha eseguito un *recital* con le cantate di Vivaldi e Benedetto Marcello, il ruolo di Maddalena nel *Rigoletto*, il *Dixit Dominus* di Vivaldi con i Solisti di Mosca, e ha incarnato inoltre Isabella nell'*Italiana in Algeri* e Angelina nella *Cenerentola* di Rossini, ha interpretato il ruolo principale nell'*Orfeo* di Gluck ed è stata solista nella *Passione secondo Matteo* di Bach, nel *Requiem* di Mozart e nel *Messiah* di Händel.

HANA BLAŽÍKOVÁ

Soprano. Nata a Praga, da bambina canta nel coro Radost Praha e inizia lo studio del violino. Nel 2002 si diploma in canto al Conservatorio della sua città nella classe di Jiří Kotouč e si perfeziona quindi con Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch e Howard Crook. Specializzata nel repertorio barocco, rinascimentale e medievale, collabora con *ensemble* e orchestre di fama internazionale, partecipando a numerosi festival e rassegne. Nel 2010 e nel 2013 prende parte al tour mondiale della *Passione secondo Matteo* con la direzione di Philippe Herreweghe, e negli anni successivi debutta alla Carnegie Hall con il Bach Collegium Japan di Masaaki Suzuki, canta nella *Passione secondo Giovanni* con la Boston Symphony Orchestra e prende parte all'*Orfeo Chaman* di Christina Pluhar a Bogotà assieme all'*ensemble* L'Arpeggiata. Suona inoltre arpa gotica e romanica, con cui si accompagna durante alcuni concerti, ed è membro del Tiburtina Ensemble, specializzato in canto gregoriano e polifonia medievale.

FRANCESCA BONCOMPAGNI

Soprano. Nata ad Arezzo nel 1984, nel 2005 si diploma in violino al Conservatorio di Siena e nello stesso anno comincia a studiare canto con Donatella Debolini, seguita anche da Lia Serafini, Jill Feldman, Sara Mingardo e Alessio Tosi. Nel 2007 partecipa all'Accademia «Le Jardin des Voix» tenuta a Caen da William Christie ed è tra i protagonisti del documentario *Académie Baroque* realizzato e trasmesso nello stesso anno da Channel France 3. Nell'anno successivo vince il primo premio del Concorso di canto barocco Francesco Provenzale di Napoli. Collabora con famosi *ensemble* nazionali e internazionali in prestigiose sale da concerto e in alcuni fra i più importanti teatri del mondo, diretta da maestri quali Dantone, Montanari, Alarcon, Herreweghe, Brüggem, Christie, Agnew, Corti, Florio, Cera, Cavina, Sardelli.

GIANLUCA BURATTO

Basso. Tra le sue interpretazioni si ricordano, fra le altre, il *Don Giovanni* di Mozart a Bilbao diretto da Keri-Lynn Wilson, la Messa in si minore di Bach con Savall a Madrid e Barcellona, la *Betulia liberata* sia di Mozart che di Jommelli con Muti a Salisburgo e Ravenna, la *Passione secondo Giovanni* di Bach

con López-Banzo in Spagna e Germania, *Macbeth* al Festival di Salisburgo, Roma e Chicago con Muti e quindi alla Scala di Milano, *Le nozze di Figaro* a Barcellona con Rousset, *La bohème* a Roma, Palermo, Amsterdam e Valencia, *I due Foscari* sempre a Valencia, il *Mysterium* di Rota a Napoli, Città del Vaticano, Bari e Milano con l'Orchestra laVerdi, *Rigoletto* a Genova e Bogotà, *L'Orfeo* di Monteverdi con Rousset e Les Talens Lyriques a Nancy e Parigi, *I puritani* a Firenze, *Rigoletto* a Macerata, il *Requiem* di Verdi a Manchester, *L'Orfeo* e i *Vespri* di Monteverdi con la direzione di Sir John Eliot Gardiner nel tour americano, alla Wigmore Hall di Londra e a Versailles. Incarna inoltre Sarastro in *Die Zauberflöte* a Liegi.

ROBERT BURT

Tenore. Dopo gli studi alla Guildhall School of Music and Drama di Londra, comincia una carriera che lo porta nei teatri e nelle sale da concerto di tutto il mondo. Viene spesso associato al ruolo di Iro interpretato nel *Ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi, che ha cantato per il Chicago Opera Theater, Opera North, Deutsche Oper am Rhein, Geneva Opera, Teatro Real de Madrid, oltre che ad Aix-en-Provence e a New York diretto da William Christie, con il quale ha anche lavorato in *Tito* di Pietro Antonio Cesti (Strasburgo) e in *The Fairy Queen* di Purcell (Glyndebourne). Di recente ha partecipato a *Manon Lescaut* (Royal Opera House), *Sweeney Todd* (Adelphi Theatre, Londra), *The Fairy Queen* (Glyndebourne), *L'incoronazione di Poppea* (Montpellier), *St. John Passion* (Reisopera), *Alice in Wonderland*, *Die Fledermaus*, *Madama Butterfly*, *I gioielli della Madonna* (Opera Holland Park), *Street Scene* (Londra, Parigi e Barcellona).

MICHAŁ CZERNIAWSKI

Controtenore. Di origini polacche, studia canto alla Music Academy di Gdansk e alla Guildhall School of Music and Drama di Londra. Sviluppa un intenso rapporto di collaborazione con William Christie, Masaaki Suzuki e Mark Padmore. Il suo repertorio concertistico include oratori di Händel quali *Messiah* e *Solomon*, lo *Stabat Mater* e il *Salve Regina* di Pergolesi, il *primo omicidio* di Scarlatti, mentre in ambito operistico interpreta Corrindo in *Oronte*

di Pietro Antonio Cesti, canta *The Fairy Queen* di Purcell, *Aci e Galatea* e *Agrippina* di Händel, *L'opera seria* di Florian Leopold Gassmann, *L'Euridice* di Jacopo Peri, *Orlando generoso* di Agostino Steffani, *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi.

ANNA DENNIS

Soprano. Studia alla Royal Academy of Music con Noelle Barker. Il suo repertorio comprende il *War Requiem* di Britten, *Life Story* di Adès, i *Carmina burana* di Orff, l'*Oratorio di Natale* di Bach, *Schöpfung* di Haydn. Fra i ruoli operistici ha incarnato Paride in *Paride ed Elena* di Gluck (Nuremberg Opera House), Katherine Dee in *Dr Dee* di Damon Albarn (English National Opera), Emira nella *Siroe* di Händel (Göttingen Händel Festspiele), Bersi nell'*Andrea Chénier* di Giordano (Opera North) e Ilia nell'*Idomeneo* di Mozart (Birmingham Opera Company). Appassionata interprete di musica contemporanea, ha cantato *Cafe Kafka* di Francisco Coll (Royal Opera House/Opera North), *The Walk from the Garden* di Jonathan Dove (Festival di Salisburgo), *The Shops* di Edward Rushton (Bregenz Festspiele), *Pleasure's Progress* di Will Tuckett (Royal Opera House) e *An Ocean of Rain* di Yannis Kyriakides (Aldeburgh Festival). Nel 2016 ha cantato nell'*Imeneo* di Händel, nell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, nel *Così fan tutte* di Mozart, in *Ifigenia in Tauride* di Gluck e nello *Stabat Mater* di Pergolesi.

FRANCISCO FERNÁNDEZ-RUEDA

Tenore. Nato a Siviglia, studia canto alla Escola Superior de Música de Catalunya di Barcellona. Collabora con direttori quali Sir Gardiner, Christie, Savall, Biondi, Onofri, Pichon, Junghänel, Kossenko, Katschner, Quarta, Brown e con prestigiose orchestre internazionali. Fra le sue interpretazioni, Don Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart, Bajazet nel *Tamerlano* di Händel, Orfeo nell'omonima opera di Monteverdi, Narete nel *Leucippo* di Hasse, Toante nell'*Ifigenia in Tauride* di Traetta, Clotarco nell'*Armida* di Haydn, Sir Hervey nell'*Anna Bolena* di Donizetti. Ha inoltre partecipato alla leggendaria ripresa dell'*Atys* di Jean-Baptiste Lully con Christie e Les Arts Florissants e cantato il *Requiem* e la *Krönungsmesse* di Mozart, il *Messiah* di Händel,

la *Passione secondo Matteo* e l'*Oratorio di Natale* di Johann Sebastian Bach, il *Magnificat* di Carl Philipp Emanuel Bach e il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi.

SILVIA FRIGATO

Soprano. Vincitrice del Concorso internazionale di canto barocco Francesco Provenzale 2007, è ospite delle più prestigiose sedi italiane ed estere e collabora, tra gli altri, con Alessandrini, Biondi, Dantone, Sir Gardiner, Gatti, Herreweghe, Kuijken, Montanari. Tra i recenti impegni *Vespro della Beata Vergine* con il Monteverdi Choir, *L'incoronazione di Poppea* alla Scala di Milano e *L'isola disabitata* di Jommelli al San Carlo di Napoli, *Orfeo ed Euridice* di Gluck e *Pelléas et Mélisande* al Maggio Musicale Fiorentino, *Stabat Mater* di Pergolesi a Roma e Bilbao, *Missa Salisburgensis* di Heinrich Ignaz Franz von Biber al Festival di Salisburgo, *La serva padrona* di Paisiello al Festival Purtimiro di Lugo, *El retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla al Regio di Parma. Ospite regolare della Fenice, vi ha cantato *La sonnambula* (2017), *Mirandolina* (2016), *Vivaldi Millennium* (2014), concerti in Basilica (2013 e 2012), *Processo Monteverdi* (2013). Prende parte a tutte le edizioni dell'Accademia Monteverdiana.

KANGMIN JUSTIN KIM

Controttenore. Nato nella Corea del Sud e cresciuto a Chicago, studia canto, opera e teatro musicale alla Northwestern University a Evanston e alla Royal Academy of Music di Londra. Vincitore di numerosi premi internazionali, ha recentemente cantato *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* diretto da Sir Gardiner, *Giulio Cesare* (Händel Festival), *Arsilda, regina di Ponto* (Opéra de Lille), *Giulietta e Romeo* (Theater der Stadt Heidelberg), *Catone in Utica* (Oper Köln), la *Didone abbandonata* (Händel-Festspiele Halle e Barock-Fest Winter di Schwetzingen); ha inoltre incarnato il principe Orlofsky nel *Fledermaus* (Opéra Comique), quello di Oreste nella *Bella Elena* (Théâtre du Châtelet), Sesto nella *Clemenza di Tito* (Montpellier), Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e il ruolo principale nella prima mondiale di *Pym* di Johannes Kalitzke (Heidelberg), Idamante nell'*Idomeneo* (Giessen), Menelao nell'*Elena* di Cavalli (Montpellier, Angers,

Nantes e Rennes), Enea nella *Didone abbandonata* di Leonardo Vinci.

MARIANNA PIZZOLATO

Mezzosoprano. Debutta al Rossini Opera Festival di Pesaro nel *Viaggio a Reims*, divenendo performer di riferimento per i principali ruoli rossiniani come anche per il repertorio barocco e quello del diciottesimo secolo. Canta regolarmente nei più prestigiosi teatri e festival del mondo, collaborando con direttori quali, tra gli altri, Campanella, Gatti, Muti, Pappano, Zedda. Ultimamente interpreta Isabella nell'*Italiana in Algeri* (Firenze, Tolosa, New York, Muscat) e la Marchesa Melibea nel *Viaggio a Reims* (Mosca).

LUCILE RICHARDOT

Mezzosoprano. Si diploma nel 2008 alla Maîtrise de Notre-Dame di Parigi e nel 2011 in Musica rinascimentale e barocca al Conservatoire à Rayonnement Régional di Parigi, perfezionandosi con Margreet Hoening, Noëlle Barker, Paul Esswood, François Le Roux, Monique Zanetti. Nel 2009 incarna il ruolo della prima zia nell'opera di Philippe Boesmans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (Opéra Garnier di Parigi e Theater an der Wien). Nel 2012 dà vita al proprio *ensemble*, il Tictactus, e prende parte a concerti con Les Solistes XXI, Correspondances, Pygmalion, Le Poème Harmonique, collaborando anche con Les Arts Florissants nella realizzazione dei *Libri di Madrigali* di Monteverdi sotto la direzione di Paul Agnew, che la invita a cantare la *Passione secondo Giovanni* di Bach con la Liverpool Philharmonic Orchestra. Nel 2014 è invitata dall'Ensemble Intercomporain a partecipare all'*Omaggio a Kurtág* di Luigi Nono (Parigi). Fra gli impegni più recenti, *Arsilda regina di Ponto* (Opéra de Lille) e *L'Orfeo* (Opéra National de Bordeaux e Opéra Royal de Versailles).

GARETH TRESEDER

Tenore. Scozzese, dopo essersi laureato all'Università di Bristol e diplomato al Royal Welsh College of Music and Drama, comincia un apprendistato nel Monteverdi Choir di Sir John Eliot Gardiner, durante il quale esegue come solista la cantata 61 e la cantata 70 di Bach a Parigi (Cité de la Musique),

Berlino (Philharmonie) e Londra (Cadogan Hall). Seguono i *Vespri* di Monteverdi alla Carnegie Hall di New York, al King's College di Cambridge e alla Reggia di Versailles, *L'Orfeo* a Versailles e a Londra, il *Requiem* di Mozart alla Royal Albert Hall, il *Messiah* di Händel alla Colston Hall, l'*Elijah* di Mendelssohn nella chiesa di St. John a Londra, *Paradies und die Peri* di Schumann al Gewandhaus di Lipsia, lo *Stabat Mater* di Scarlatti alla Philharmonie di Colonia e alla Konzerthaus di Vienna, i *Carmina burana* di Orff nella Cattedrale di Gloucester. Ha inoltre composto lavori corali sacri che sono stati eseguiti in Inghilterra, America e Australia.

CARLO VISTOLI

Controtenore. Inizia la sua formazione vocale nel 2005 con William Matteuzzi e Sonia Prina, e si diploma al Conservatorio di Ferrara in Canto rinascimentale e barocco. Nella stagione 2012-2013 debutta nel ruolo di Sorceress in *Dido and Aeneas* di Purcell (Cesena e Ravenna) e interpreta Licida nell'*Olimpiade* di Josef Mysliveček (Comunale di Bologna); a Poitiers e a Varsavia incarna il protagonista nel *Tamerlano* di Händel, mentre a Roma e Bologna canta nel *Kig Arthur* di Purcell. Vincitore di numerosi premi, diretto da García Alarcón interpreta Piritoo nell'*Elena* di Cavalli (Rennes e Nantes), mentre a Shanghai canta Tolomeo nel *Giulio Cesare* di Händel. Dal 2015 è membro dell'Ensemble Le Jardin des Voix diretto da William Christie e nello stesso anno prende parte alla prima mondiale dell'*Amore che move il sole* di Adriano Guarnieri al Ravenna Festival e interpreta la *Dafne* di Caldara in Fenice. Canta inoltre nell'*Orfeo* di Monteverdi, nell'*Oristeo* di Cavalli e in *Agrippina* di Händel.

JOHN TAYLOR WARD

Baritono. Originario di Boone (Usa), si diploma alla Eastman School of Music. Vincitore di numerosi e prestigiosi premi, è cofondatore e direttore artistico associato del Lakes Area Music Festival (Minnesota) e membro fondatore del gruppo Cantata Profana, che nel 2015 ha vinto il Chamber Music America Award. È stato protagonista in cinque continenti assieme a *ensemble* di prestigio internazionale incarnando molti ruoli al Boston Early Music Festival durante un ciclo dedicato alle opere di Monteverdi

(*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*), ha cantato nella prima dell'*Orfeo Chamàn* con l'*ensemble* L'Arpeggiata, nel *Copernicus* di Viver e nella *Passion de Simon* di Saariaho allestiti da Peter Sellars.

ZACHARY WILDER

Tenore. Di origini americane, è stato membro di Le Jardin des Voix con William Christie e si è esibito in tutta Europa e negli Stati Uniti collaborando con *ensemble* e rassegne quali Les Arts Florissants, Boston Early Music Festival, Collegium Vocale Gent, Orchestre de Chambre de Paris, San Antonio Symphony, Cappella Mediterranea, American Bach Soloists, Festival d'Aix-en-Provence, Early Opera Company e Early Music Vancouver. Appassionato interprete del repertorio barocco, fra le sue esecuzioni più rappresentative si ricordano *Zais* di Jean-Philippe Rameau (Francia e Amsterdam), *La Dafne* di Marco da Gagliano (Bruges), la *Passione secondo Giovanni* di Bach (Bruxelles, Barcellona, Siviglia), *Aci e Galatea* e *Teodora* di Händel (Usa e Canada), *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* di Haydn (Parigi), *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi (Boston).

FURIO ZANASI

Baritono. Inizia la sua attività dedicandosi alla musica antica e specializzandosi in un repertorio che va dal madrigale alla cantata fino all'opera barocca. Collabora con importanti festival e teatri in Italia e all'estero, con direttori quali Jacobs, Curtis, Bolton, Goebel, Herreweghe. Nelle ultime stagioni è stato protagonista dell'*Orfeo* di Monteverdi in *tournee* europea e all'Opera di Oslo con Rinaldo Alessandrini, ha cantato nell'*Incoronazione di Poppea* alla Scala di Milano, nel *Vespro della Beata Vergine* al Festival International d'Opéra Baroque de Beaune, ha incarnato Sivenio nel *Teuzzone* di Vivaldi al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Ulisse nel *Ritorno d'Ulisse in patria* alla Vlaamse Opera di Anversa con Federico Maria Sardelli, al Teatro alla Scala di Milano con Rinaldo Alessandrini e Robert Wilson, all'Opera di Oslo con Alessandro De Marchi.

Enrico Biancato: «Con la Fenice una relazione strategica per il nostro Outlet»

L'Outlet del gruppo McArthurGlen che ha sede a Noventa di Piave ha stretto una 'speciale' collaborazione con il Teatro La Fenice, che va oltre la consueta sponsorizzazione. Il direttore della struttura, Enrico Biancato, spiega i dettagli dell'operazione.

Partiamo dal fatto che la Fenice rappresenta non solo un'eccellenza, ma la punta di diamante per quanto riguarda la diffusione di un certo tipo di cultura all'interno del territorio veneziano e veneto. Date queste premesse, ci interessava quindi poter sviluppare con il Teatro una collaborazione che andasse al di là delle *partnership* che solitamente stringiamo con altri enti. Per fare un esempio, abbiamo un rapporto con Aqualandia, il parco acquatico di Jesolo, che dura da nove anni e si estende durante tutto il periodo estivo, perché agiamo all'interno dello stesso bacino di turisti. Nel caso della Fenice si tratta di qualcosa di diverso. Ci ha favorevolmente colpito l'interesse da parte del *management* di creare con noi una 'relazione': questa è infatti la parola che mi sembra definire al meglio quest'esperienza. Noi superiamo i tre milioni di visitatori l'anno, quindi nei nostri spazi possiamo offrire un piccolo assaggio, una piccola *preview* a moltissime persone che magari non avrebbero mai pensato, nella propria vita, di andare a teatro. Dall'altro lato, il marchio della Fenice, con il suo prestigio, ci dà lustro. Inoltre stabilire questo rapporto ci permette di reinvestire nel territorio ciò che quest'ultimo ci ha dato, che è una delle nostre *mission*. Abbiamo trovato nel Teatro veneziano il nostro *partner* ideale, perché ci ha capito e seguito.

In che modo siete riusciti a 'portare da voi la Fenice'?

In due modi diversi. Da una parte abbiamo organizzato due concerti, il primo dei quali ha coinvolto la sezione degli archi del Teatro (sarebbe stato infatti impossibile portare qui l'intera Orchestra). Il secondo concerto ha visto protagonista un coro di voci bianche, durante l'accensione dell'albero di Natale a dicembre. Due momenti che, seppure diversi come tipologia, hanno una natura prettamente musicale. Dall'altra parte abbiamo costruito dei laboratori teatrali nei quali i bimbi vivono un approccio giocoso all'opera, al teatro, ai costumi. Devo dire che mi considero molto fortunato, perché la divisione didattica e il *marketing* della Fenice hanno accolto in pieno le nostre richieste. Se vogliamo 'catturare' anche una piccolissima parte dei tre milioni di persone che passano per il nostro Outlet – e che costituiscono un potenziale pubblico, che magari oggi non frequenta il teatro – è evidente che è necessario intervenire *in loco*, cioè 'trasferire' un po' la grande musica qui. Sono rimasto positivamente colpito da una cosa: durante il primo concerto, dedicato a una selezione di musiche da film molto famose (la scaletta deve infatti essere accessibile a tutti, perché ci si rivolge a persone che non sono troppo sofisticate dal punto di vista dell'ascolto), i musicisti hanno presentato due fuoriprogramma, hanno cioè suonato più di quanto previsto. Come mi hanno detto loro stessi, si sono talmente divertiti da aver voglia di eseguire più brani rispetto a quelli concordati. Forse sentivano l'apprezzamento del pubblico che mano a mano si fermava ad ascoltarli. C'era gente seduta



Enrico Biancato. Foto Michele Crosera.

sulle seggiole che avevamo preparato, altra in piedi, altra ancora seduta sui bordi delle piscine. La distanza che la separava dagli strumentisti era minima, e – chissà – magari loro hanno percepito un *feeling* diverso, dovuto anche alla vicinanza e alla partecipazione degli spettatori. Spero che lo stesso entusiasmo caratterizzi anche il *gala* lirico del 17 giugno, dove sei cantanti proporranno le arie più celebri del melodramma.

Che ripercussioni ha, dal punto di vista dell'impresa, avere a che fare con un teatro lirico?

Noi abbiamo molti strumenti per diffondere il nostro nome all'interno del nostro bacino di utenza. Li scegliamo a seconda della nostra penetrazione nel mercato e a seconda dei *target* di riferimento. Tra i ventitré Outlet del gruppo attivi in Europa, quello di Noventa di Piave è uno dei primi cinque in termini di redditività, di numero di visi-

tatori, di *brand* importanti: anche da questo punto di vista la *partnership* con la Fenice, per la qualità dell'offerta e la spendibilità del progetto, ha valore strategico per il nostro *marketing*.

Più in generale, che rapporto avete stabilito con Venezia e le sue peculiarità?

Di sicuro la città, per quello che rappresenta in termini di flussi turistici, è un punto di riferimento. Però dal punto di vista dello *shopping*, che è il nostro *core business*, Venezia presenta alcune criticità. Prima di tutto è una città la cui logistica non aiuta negli spostamenti. Muoversi con i mezzi pubblici fa venire il mal di pancia, e lo dice un veneziano! Dunque dal punto di vista logistico non ci favorisce come altre capitali. In secondo luogo ci troviamo di fronte a un'offerta culturale e paesaggistica talmente ampia e unica al mondo che il visitatore – piuttosto che venire da noi a comprare una borsa – preferisce fare una passeggiata, magari a Murano. Terzo e non ultimo, nell'immaginario collettivo degli stranieri – prendiamo ad esempio un sudcoreano che parte da Seul – Venezia rappresenta il luogo romantico per antonomasia, Milano è invece la capitale della moda, come Firenze quella del Rinascimento. La città d'acqua insomma non è associata allo *shopping*. Ci sono dunque questi tre aspetti critici, che dobbiamo gestire in modo positivo per vincere la sfida. Il rapporto con il Teatro La Fenice è per noi una delle chiavi d'accesso alla città, perché costituisce un ponte tra quest'ultima e la realtà che rappresentiamo.

La trasparenza e la leggerezza di Sir Jeffrey Tate

L'improvvisa scomparsa di Sir Jeffrey Tate, avvenuta lo scorso 2 giugno all'Accademia Carrara di Bergamo, priva il mondo musicale mondiale di uno dei direttori più lucidi e appassionati del secondo Novecento, contraddistinto da un eclettismo e da una curiosità costanti che lo portano ad affrontare i più svariati repertori. Nato a Salisbury, in Inghilterra, nel 1943, il musicista, che proprio quest'anno è stato insignito del titolo di Sir, in giovane età divide le sue energie nella parallela carriera di medico, ma già nel 1970 partecipa al *Ring* wagneriano a cento anni dalla prima esecuzione, diretto a Bayreuth da Pierre Boulez, di cui è assistente. Questa esperienza è fondamentale per l'amore che in seguito sviluppa nei confronti del compositore di Lipsia, in un rapporto che continuerà a rinnovarsi per tutta la vita, dando luogo a sempre nuove letture e interpretazioni delle sue opere. A Wagner presto si affianca un'altra passione, quella per Mozart, di cui nell'arco di più di quarantacinque anni esegue senza sosta sia la produzione orchestrale che quella pensata per la scena. Ma sarebbe impossibile esaurire in poche righe le esperienze compositive che, dopo il debutto sul podio a Göteborg con *Carmen*, suscitano il suo interesse, molte delle quali appartengono alla contemporaneità. Per avvicinarsi al suo stile conviene rifarsi alla motivazione scritta da Mario Messinis in occasione della consegna del premio Una vita nella musica 2016: «Jeffrey Tate appartiene alla più alta tradizione musicale inglese, all'area culturale di Benjamin Britten, che era anche un direttore d'orchestra di limpida raffinatezza. Tate non condivide l'esibizione e il narcisismo di tanti suoi colleghi: predilige la distensione lirica,

la trasparenza e la leggerezza anche in sontuose pagine sinfoniche. L'opzione antiretorica è presente in tutte le sue interpretazioni; è sfiorato dal neoclassicismo, ma senza astrazioni schematiche, con un interesse per la poetica degli affetti. Larghissimo il suo repertorio concertistico e teatrale: avvince nello stile classico e romantico viennese, in Haydn e in Mozart, in Bruckner e in Mahler. Mi limito inoltre a segnalare l'interesse per gli autori inglesi, Britten ed Elgar, per *L'Anello del Nibelungo* di Wagner liberato dalla retorica epica o del *Wozzeck* di Berg senza ridondanze espressionistiche».

Amante dell'Italia, tra i molti teatri internazionali con cui collabora ci sono anche la Scala dove, dopo il debutto con *Peter Grimes*, dirige nel tempo *Der Rosenkavalier*, *Tannhäuser* e *Ariadne auf Naxos*, e il San Carlo di Napoli, di cui nel 2005 diviene anche direttore artistico e presso il quale presenta, tra i molti titoli, *Königskindern* di Engelbert Humperdinck (Premio Abbiati 2002), *Le nozze di Figaro*, *Die Walküre*, *Falstaff* e *Entführung aus dem Serail*. Ma un ruolo centrale nella sua vita lo ricopre Venezia, cui il direttore inglese è particolarmente legato: alla Fenice, oltre a moltissimi concerti, tra il 2006 e il 2011 completa l'intero *Ring*, nel 2010 esegue *The Turn of the Screw* dell'amato Britten e nel 2015 dirige l'*Idomeneo* mozartiano. Sul versante concertistico, infine, nella sua lunga carriera lavora con formazioni quali – per citarne solo alcune – Orchestra Nazionale della Rai, London Symphony, Berliner Philharmoniker, Mozarteumorchester, Dresdner Philharmonie, Orchestra del Maggio Musicale, Accademia di Santa Cecilia, Orchestre de Paris.

«Con Tate scompare uno dei direttori più raf-



Sir Jeffrey Tate.

finati e colti del panorama internazionale – ha dichiarato Cristiano Chiarot, sovrintendente della Fondazione Teatro La Fenice, esprimendo il dolore suo personale e quello di tutto il Teatro veneziano –; in lui convivevano musicalità e costante ricerca di nuovi repertori da riproporre al pubblico. Sono rimasti memorabili gli ultimi due concerti veneziani con l'esecuzione dell'*Incompiuta* di Schubert e al Malibran con la Sinfonia del *Guillaume Tell* di Rossini, le *Soirées musicales* di Britten e la Settima Sinfonia di Beethoven, così come l'esecuzione del *Requiem* tedesco di Brahms a Firenze. Con la sua scomparsa, Venezia perde davvero un caro amico».

A queste parole si aggiunge il ricordo di Fortunato Ortombina, direttore artistico della Fenice, che a Tate era legato da più di vent'anni: «Il culmine di questa nostra lunga amicizia e collaborazione professionale credo sia stato il *Götterdämmerung* di Wagner, che diresse in Fenice nel 2009. Ho ap-

prezzato sempre la speciale cura che dedicava in ogni occasione alla preparazione dei cantanti, oltre che la precisione e la meticolosità nel lavoro con l'orchestra. Voglio ricordare poi che Tate è stato da sempre molto legato al nostro Paese ed è stato un appassionato studioso di storia dell'arte italiana: insieme ai teatri, i musei italiani sono stati i luoghi che amava frequentare tra un concerto e l'altro. L'ultima sua visita è stata, infatti, all'Accademia Carrara di Bergamo».

Verso la trentaquattresima edizione del Premio Venezia

Chopin, Liszt e Grieg sono stati protagonisti del concerto straordinario dello scorso 2 giugno, quando alla Fenice si è esibita Elena Nefedova, vincitrice della trentaquattresima edizione del Premio Venezia, il concorso pianistico che è divenuto negli anni uno dei principali appuntamenti nazionali dedicati a questo strumento. È consuetudine, infatti, che nell'anniversario della Repubblica coloro che si sono aggiudicati il riconoscimento si esibiscano nel Teatro veneziano, a rimarcare il legame tra il Premio e il principale ente musicale lagunare, che da sempre lo ospita.

Il concorso, promosso dalla Fondazione Amici della Fenice in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice, ha come finalità principale quella di far conoscere al grande pubblico i neodiplomati più preparati e promettenti, dando loro un aiuto concreto per muovere i primi passi nella difficile carriera di concertisti, che richiede un continuo perfezionamento artistico. Grazie anche all'infaticabile entusiasmo di Barbara di Valmarana, presidente degli Amici della Fenice, la manifestazione ha assunto valore centrale nella vita musicale nazionale, sostenendo i giovani pianisti sia a livello economico, attraverso le moltissime borse di studio previste per i cinque finalisti, sia – ed è altrettanto importante – accompagnandoli nel loro percorso artistico mediante le molte occasioni concertistiche offerte loro: sempre più numerose sono infatti le istituzioni pubbliche e private che sostengono e sponsorizzano l'iniziativa.

Realizzato con il contributo della Regione del Veneto, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il patrocinio del MiBACT, il Pre-

mio Venezia ha nel corso del tempo dato visibilità e notorietà a musicisti divenuti in seguito tra i più importanti del panorama attuale, quali – solo per citarne alcuni – Maurizio Baglini, Andrea Bacchetti, Giuseppe Albanese e Leonora Armellini. Dal punto di vista organizzativo, è prevista una prima selezione, a porte chiuse e presso le Sale Apollinee della Fenice, seguita da una seconda fase aperta al pubblico e riservata a non più di dodici concorrenti, che attraverso quattro diverse prove determina prima la cinquina di finalisti e infine il primo classificato. Ogni anno varia la composizione della giuria tecnica, formata da specialisti e musicologi di fama (cui se ne affianca un'altra, 'popolare', composta da iscritti alla Fondazione Amici della Fenice): per il 2017 chiamati a rappresentarla sono Pierangelo Conte, Francesco Libetta, Andrea Lucchesini, Vittorio Montalti, Carla Moreni e Paolo Petazzi. La trentaquattresima edizione si svolgerà dal 22 al 28 ottobre prossimo, e le iscrizioni per parteciparvi chiuderanno il 30 giugno. Il concorso è riservato ai pianisti di età non superiore ai ventiquattro anni, di ogni nazionalità, diplomati con il massimo dei voti (10 per il vecchio ordinamento, oppure da 105 a 110 nel caso del diploma accademico di primo livello) nei conservatori di musica o negli istituti musicali pareggiati di tutta Italia nell'anno accademico 2015-2016. Per informazioni: www.teatro-la-fenice.it/premiovenez.

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliccioli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊, Michele De Min ◊

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, **Bepi Morassi** *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*
Segreteria artistica Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin, Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

DIREZIONE GENERALE

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni, Elena Florio ◊

ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Vitaliano Bonicelli ◊, Franco Contini ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Cristiano Gasparini ◊, Giacomo Tagliapietra ◊

ELETTICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Belle-mo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊, Alessio Lazzaro ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊, Ermanno Kerstich ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◊, Luisella Isicato ◊, Paola Masè ◊, Stefania Mercanzin ◊, Alice Niccolai ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

4 / 5 / 6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13
novembre 2016

Aquagranda

musica di Filippo Perocco

personaggi e interpreti principali
Fortunato Andrea Mastroni /
Francesco Milanese
Ernesto Mirko Guadagnini / Paolo
Antognetti
Lilli Giulia Bolcato / Livia Rado

maestro concertatore e direttore
Marco Angius
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

prima rappresentazione assoluta
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del cinquantesimo anniversario
dell'alluvione del 4 novembre 1966
con il sostegno del Freundeskreis
des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali
Attila Pavlo Balakin
Odabella Vittoria Yeo

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza
regia Daniele Abbado
scene Gianni Carluccio
costumi Gianni Carluccio
e Daniela Cernigliaro

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna
e Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

20 / 24 / 28 gennaio
1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser

musica di Richard Wagner

personaggi e interpreti principali
Tannhäuser Stefan Vinke
Wolfram von Eschenbach Christoph Pohl
Elisabetta Liene Kinča
Venere Ausrine Stundyte

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia Calixto Bieito
scene Rebecca Ringst
costumi Ingo Krügler

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opera di Anversa,
Vlaamse Opera di Gent
e Teatro Carlo Felice di Genova

Teatro Malibrán

10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di Francesco Cilea

personaggi e interpreti principali
Gina Arianna Venditelli
Giulio Alessandro Scotto di Luzio

maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta
regia Bepi Morassi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto «Atelier della Fenice al Malibrán»

Teatro La Fenice

16 / 17 / 19 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28
febbraio
1 / 2 marzo 2017

La bohème

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Matteo Lippi / Ivan Ayon Rivas
Mimi Francesca Dotto / Gioia Crepaldi

maestro concertatore e direttore
Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance

coreografie di David Parsons

light designer Howell Binkley

Teatro La Fenice

24 / 25 / 26 / 28 / 29 / 30 / 31 marzo
1 / 2 / 4 aprile 2017

Carmen

musica di Georges Bizet

personaggi e interpreti principali
Don José Roberto Aronica
Carmen Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito
scene Alfons Flores
costumi Mercé Paloma

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 aprile
2 maggio 2017

Lucia di Lammermoor

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti principali

Miss Lucia Nadine Sierra

Sir Edgardo di Ravenswood

Francesco Demuro

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata

coreografia di Jean-Guillaume Bart

da Marius Petipa

musica di Petr Il'ic Čajkovskij

maestro concertatore e direttore

David Coleman

scene e costumi Aldo Buti

Primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Teatro dell'Opera di Roma

allestimento Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice

19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio

1 / 3 giugno

12 / 13 / 14 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio

Alfredo Germont Piero Pretti /

Leonardo Cortellazzi

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 31 maggio

4 / 6 giugno 2017

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Rosina Chiara Amarù

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

TRILOGIA DI

CLAUDIO MONTEVERDI

Teatro La Fenice

16 giugno 2017

L'Orfeo

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

17 / 20 giugno 2017

Il ritorno di Ulisse in patria

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

18 / 21 giugno 2017

L'incoronazione di Poppea

musica di Claudio Monteverdi

maestro concertatore e direttore

John Eliot Gardiner

regia John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in occasione dei 450 anni

dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

30 giugno

2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula

musica di Vincenzo Bellini

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Shalva Mukeria

Amina Irina Dubrovskaya

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia Bepi Morassi

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 29 agosto

1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22

settembre 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Mihaela Marcu /

Ekaterina Bakanova

Alfredo Germont Ivan Magri

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 agosto
3 / 5 / 13 / 17 / 19 / 24 settembre 2017

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Monica Zatterin
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo

maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice

2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali
Conte Alberto Giorgio Misseri
Ernestina Rosa Bove

maestro concertatore e direttore
Michele Gamba
regia Elisabetta Brusa

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Malibran

29 settembre
1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri

musica di Ernst Krenek

maestro concertatore e direttore
Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2017

Teatro La Fenice

13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 /
22 / 24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali
Don Giovanni Adrian Sămpetrea /
Alessandro Luongo
Donna Anna Francesca Dotto /
Valentina Mastrangelo

maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice, Sale Apollinee

25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre
25 / 26 / 27 / 28 novembre
1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi

liberamente tratto da La favola de' tre gobbi
intermezzo di due parti per musica di
Carlo Goldoni

musica di Alberto Maron
ispirata da Vincenzo Legrenzio Ciampi

maestro concertatore Alberto Maron
regia Michele Modesto Casarin

con Manuela Massimi, Matteo
Fresch, Michele Modesto Casarin,
Emanuele Fortunati

soprano Ilenia Tosatto
tenore Andrea Biscontin
Ensemble Harmonia Pratica

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro e Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del Teatro La Fenice
dal 20 luglio al 6 agosto 2017

**L'arte del fuoco
in musica**

opera sperimentale di Fabrizio Plessi

percorso itinerante con luci, suoni
e installazioni audio-video

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran
27 / 28 / 29 aprile 2017

Giulietta e Romeo

musica di Nicola Antonio Zingarelli

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia Francesco Bellotto

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibran
25 / 26 / 27 maggio 2017

Barabau

Suite dal balletto
musica di Vittorio Rieti

L'aumento

musica di Luciano Chailly

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia Davide Garattini Raimondi
scene Paolo Vitale
costumi Giada Masi

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito			€ 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauro

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



pierre cardin



TIFFANY & CO.





Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave

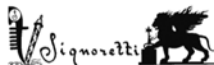


HAUSBRANDT

Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grasso

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andretta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 70 - giugno 2017

Monteverdi 450

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Marina Dorigo, Mauro Masiero, Alberto Massarotto,
Ilaria Pellanda, Ellen Rosand, Franco Rossi, Petra Schaefer, Carlo Vitali

grafica e impaginazione

Dali Studio S.r.l.

Si ringraziano il Centro Studi per la ricerca documentale sul Teatro e il Melodramma europeo della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia per la gentile concessione delle immagini.

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Barbara Montagner

aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di giugno 2017
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00