

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



THE MERCHANT[®]
OF VENICE



Maria Callas
MARIA CALLAS
+ of +
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



My Pearls
*the quintessence of
the precious gems*



THEMERCHANTOFVENICE.COM

La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

giovedì 22 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2022-2023



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° cembalero 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 - fa³,
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
e con il balletto*

mercoledì 9 novembre 2022

LUCA MOSCA

Falstaff

mercoledì 11 gennaio 2023

LETIZIA MICHIELON E FRANCO BOLLETTA

La Dame aux camélias

lunedì 23 gennaio 2023

VITALE FANO

Satyricon

lunedì 6 febbraio 2023

GIANNI GARRERA

Il matrimonio segreto

martedì 7 febbraio 2023

PAOLO PINAMONTI

Il barbiere di Siviglia

venerdì 10 marzo 2023

MASSIMO CONTIERO

Ernani

lunedì 13 marzo 2023

GIOVANNI BATTISTA RIGON

Bach Haus

venerdì 21 aprile 2023

CARLA MORENI

Orfeo ed Euridice

lunedì 15 maggio 2023

ROBERTO GIAMBRONE

Lac

lunedì 22 maggio 2023

LUCA MOSCA

Il trionfo del tempo e del disinganno

venerdì 16 giugno 2023

FRANCESCO FONTANELLI

Der fliegende Holländer

martedì 19 settembre 2023

ALESSANDRO BORIN

Orlando furioso

giovedì 28 settembre 2023

MASSIMO GASPARON PIZZI

I due Foscari

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802), ritratto di Christoph Willibald Gluck (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2022-2023

ORFEO ED EURIDICE

Teatro La Fenice

venerdì 28 aprile 2023 ore 19.00 turno A

in differita su 

domenica 30 aprile 2023 ore 15.30 turno B

martedì 2 maggio 2023 ore 19.00 turno D

giovedì 4 maggio 2023 ore 19.00 turno E

sabato 6 maggio 2023 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Ritratti di Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), Jean-Georges Noverre (1727-1810) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

La locandina	13
<i>Orfeo ed Euridice</i> in breve	15
<i>Orfeo ed Euridice</i> in short	17
Argomento	19
Synopsis	22
Argument	25
Handlung	28
Il libretto	31
Il miracolo di Orfeo	41
<i>di Paolo Fabbri</i>	
Guida all'ascolto	47
<i>di Paolo Fabbri</i>	
Pier Luigi Pizzi: «Euridice incarnazione della musica»	51
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Pier Luigi Pizzi: "Euridice: the incarnation of music"	55
Ottavio Dantone: «La ricerca sull'opera, per emozionare il pubblico di oggi»	59
<i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	
Ottavio Dantone: "Researching an opera to arouse the audience of today"	63
<i>Orfeo ed Euridice</i> alla Fenice	67
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
Ritorni di Orfeo	76
<i>di Leonardo Mello</i>	
CURIOSITÀ	
Ranieri de' Calzabigi secondo Giacomo Casanova	89
Biografie	90
DINTORNI	
<i>Acquaprofonda</i> di Giovanni Sollima, opera 'civica' contemporanea per ragazzi	94
IMPRESA E CULTURA	
McArthurGlen partner della Fenice nelle iniziative under35	96

ORFEO,
ED
EURIDICE
AZIONE TEATRALE
PER MUSICA

DA
RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO PRIVILEGIATO
VICINO ALLA CORTE

NELL' AUTUNNO DEL 1762.



VIENNA,

APPRESSO GIOVANNI TOMMASO TRATTNER,
STAMPATORE E LIBRAIO DI CORTE.

MDCCLXII.

ORFEO ED EURIDICE

azione teatrale per musica in tre atti

libretto di Ranieri de' Calzabigi

musica di **Christoph Willibald Gluck**

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Burgtheater, 5 ottobre 1762

copyright ed edizione: Bärenreiter Verlag, Kassel
rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

versione Vienna 1762

personaggi e interpreti

Orfeo Cecilia Molinari
Euridice Mary Bevan
Amore Silvia Frigato

direttore e maestro al cembalo

Ottavio Dantone

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

light designer Massimo Gasparon

assistente alla regia e movimenti coreografici Marco Berriel

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

musicisti mimi Asolo musica

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

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; aiuto direttore di scena Sara Polato; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Roberta Paroletti; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Lorena Marin; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; collaboratore dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Romeo Gava; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Silvano Santinelli Scenografie srl (Pesaro); attrezzeria Fondazione Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro La Fenice; calzature Calzoleria Teatro La Fenice; trucco Michela Pertot (Trieste); ledwall Sound Light srl (Pesaro); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Orfeo ed Euridice in breve

Orfeo ed Euridice rappresenta una pietra miliare sia nell'iter compositivo di Christoph Willibald Gluck, sia nella storia dell'opera *tout court*. A Vienna, dove Gluck aveva già dato alle scene testi metastasiani, rielaborazioni e creazioni originali di *opéra-comique*, giunse nel 1761 il livornese Ranieri de' Calzabigi: avventuriero, poeta, librettista, uomo di teatro, conoscitore di Metastasio non meno che di teatro francese, e ansioso di mettere a punto una maggior complicità drammatica tra parola e musica. Il conte Giacomo Durazzo, acuto sovrintendente dei teatri imperiali, intuì che Calzabigi era l'uomo giusto da affiancare a Gluck, il quale in quel periodo lavorava alla messa in scena del balletto-pantomima *Don Juan*, firmato per la parte coreografica da Gasparo Angiolini, il grande rinnovatore della danza settecentesca. Così l'anno seguente (il 5 ottobre, per l'onomastico dell'imperatore Francesco) Durazzo colse l'occasione di riunire il *team* Calzabigi-Gluck-Angiolini: al Burgtheater di Vienna andò in scena *Orfeo ed Euridice*. Calzabigi aveva attinto da passi dell'*Eneide* e delle *Georgiche* virgiliane, costruendo un'«azione teatrale per musica» ispirata ai modelli dell'aulica e pastorale «festa teatrale», perfettamente calzante al tono celebrativo dell'onomastico imperiale. Coerente a tale impianto, Gluck apre la partitura con un'*ouverture* brillante e festosa (accusata di non essere minimamente «sensibile» al pianto di Orfeo) e la conclude con un radioso re maggiore, secondo le migliori tradizioni del lieto fine.

Entro questa cornice di festa barocca, Gluck e Calzabigi trovano modo di reagire contro la stilizzazione e le convenienze dell'opera seria, rinnovandosi all'insegna delle risorse della *tragédie lyrique* e dell'*opéra-comique*, spezzando la regolare e restrittiva alternanza di recitativo secco (solo accompagnamento di basso continuo) e aria, quest'ultima dogmaticamente fissata sulle risorse della coloratura e del da capo.

Così il coro, convenzionalmente relegato a un ruolo di contorno nell'opera seria, diviene qui vero e proprio personaggio, impegnato – sia nei lai del *tombeau* iniziale tutto di gusto francese, sia nella furia delle «ombre sdegnose» in apertura del secondo atto – a gareggiare drammaticamente con lo sventurato Orfeo. Si costruiscono campate sceniche basate sull'incastro di elementi simmetrici (vedi la scena dell'eco, «Chiamo il mio ben così», giocata sulla ripetizione di un'arietta interrotta da passi di recitativo); particolare cura viene dedicata alle sezioni di recitativo accompagnato, tanto nell'adesione alle parole e al loro senso quanto nella ricercatezza timbrica (si pensi alle eteree sfaccettature sonore del monologo di Orfeo «Che puro ciel!»). La rappresentazione del maggio 1762 stupì con le sue novità il



Carl Schütz (1745–1800), *Il Burgtheater a Vienna*; incisione, 1783 (Vienna, Karkplatz Museum).

pubblico viennese; il buon successo dello spettacolo, come commenterà lo stesso Calzabigi, doveva molto alla presenza del castrato Gaetano Guadagni, impareggiabile Orfeo, che girò le piazze di mezza Europa riproponendosi sempre nel medesimo ruolo quale protagonista di pasticci e rifacimenti successivi. Gluck, dal canto suo, portò *Orfeo ed Euridice* a Parma nel '69, includendola – vista la brevità della scrittura calzabigiana – come terzo atto delle *Feste di Apollo*; poi, nel 1774, fu la volta di Parigi. Qui Gluck rivide l'opera, tradotta da Moline, per l'Académie Royale de Musique, adattando il ruolo di Orfeo per un controttenore (vista la riluttanza francese verso i castrati); inoltre, per dare maggiori dimensioni allo spettacolo e adattarlo ai gusti del pubblico parigino, inserì nuovi pezzi vocali e strumentali, compresi alcuni balli (la celebre danza delle Furie, vero modello tardosettecentesco di «terrore» sublime, deriva dal *Don Juan* del '61). Oggi è consuetudine preferire la versione viennese, includendo tuttavia alcuni dei balli approntati per la versione parigina.

Orfeo ed Euridice in short

Orfeo ed Euridice was a milestone for both Christoph Willibald Gluck's development as a composer, and the history of opera as a whole. Gluck had already produced Metastasio's works and *opéra-comique* adaptations and creations in Vienna when Ranieri de' Calzabigi from Livorno arrived in 1761. An adventurer, poet, librettist, a man of the theatre and familiar with both Metastasio and the French theatre, he was eager to create a stronger relationship between the dramatic aspect and the music. A shrewd superintendent of the imperial theatres, Count Giacomo Durazzo had the foresight to see that Calzabigi was the right man to work with Gluck who, at the time, was working on a production of the ballet-pantomime *Don Juan*, with choreography by Gasparo Angiolini, an innovative figure of eighteenth-century dance. The following year (October 5, on Emperor Francis' name day), Durazzo therefore seized the opportunity to create a team made up of Calzabigi, Gluck and Angiolini with the production of *Orfeo ed Euridice* at the Vienna Burgtheater. Drawing on Virgil's *Aeneid* and *Georgics*, Calzabigi created a "theatre action of music", inspired by the elevated and pastoral "celebratory theatre" models that were perfect for the festivities of the emperor's name day. Gluck therefore began his score with a brilliant, festive overture (which was criticised for being totally 'insensitive' to Orfeo's tears), and ended it with a dazzling D-major, as tradition would have it for happy ends.

It was in this context of Baroque celebrations that Gluck and Calzabigi managed to break with the stylisation and customs of *opera seria*, drawing on the sources of the *tragédie lyrique* and *opéra-comique*, and abandoning the regular, restrictive alternation of dry recitative (the only accompaniment being a *basso continuo*) and aria, which dogmatically focussed on the resources of the coloratura and da capo.

As a result, the chorus, which had until then traditionally played a secondary role in *opera seria*, became a character in its own right that was in dramatic competition with the ill-fated Orfeo, playing a role in both the initial French *tombeau* and the fury of the "infuriated shadows" at the beginning of the second act. Moreover, the creation of scenic bays based on the interlocking of symmetrical elements (for example the echo scene, "Chiamo il mio ben così" plays on the repetition of an aria that is interrupted by a recitative); particular attention is paid to the sections of accompanied recitative both regarding the adhesion to the words and their meaning and the sophistication of the timbre (for example, the ethereal facets of the sounds in Orfeo's monologue "Che puro ciel!"). The première in May 1762



Illustrazione per la prima edizione dell'opera Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck, 1764 (Parigi, Nicolas – Bonaventure Duchesne).

amazed the Viennese public with its innovative nature. As Calzabigi himself admitted, the production's success also owed a great deal to the presence of the castrato Gaetano Guadagni, an unrivalled Orpheus who toured the theatres of most of Europe in the role of a protagonist of bungles and remedies. Since Calzabigiana's libretto was so short in 1769 Gluck then presented *Orfeo ed Euridice* in Parma as the third act of *Feste di Apollo*, and then again in Paris in 1774. Translated by Moline, it was here that Gluck revised the opera for the Académie Royale de Musique, adapting the role of Orfeo for a counter-tenor (owing to the aversion of the French public to castrati); furthermore, in order to expand the production and adapt it to the taste of the Parisian public, he added new vocal and instrumental pieces, including some dances (the famous dance of the Furies, a real late eighteenth-century model of sublime 'terror', based on the 1761 *Don Juan*). Today it is the Viennese version that is the most popular, and includes some of the dances that were added for the Parisian version.

Argomento

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

La scena si svolge in un boschetto di allori e cipressi: è il luogo dove è sepolta Euridice. Il coro di ninfe e pastori, portando «serti di fiori e ghirlande di mirto», intonano mestamente un canto rivolto alla fanciulla scomparsa, in cui viene evocato il dolore inconsolabile provato da Orfeo per la sua morte. Quest'ultimo prega i suoi seguaci di lasciarlo solo a meditare sulle sue sventure. Dopo aver chiamato a gran voce la propria sposa, il cantore sfida le divinità inferie affermando che, seguendo l'esempio di altri eroi, ardirà recarsi fino all'Averno per riprendersi l'amata che gli è stata strappata.

SCENA SECONDA

Giunge Amore, e annuncia a Orfeo che Giove ha avuto pietà del suo dolore: gli permetterà di varcare le soglie degli inferi e riportare Euridice in vita. Orfeo viene avvisato però che potrà compiere quest'impresa soltanto a patto che in tutto il percorso di ritorno non si volga a guardare l'amata, altrimenti la perderà all'istante e per sempre. Orfeo è diviso tra la gioia di poter rivedere la propria sposa e le incertezze che si frappongono alla rinnovata felicità. Teme che Euridice non possa comprendere il suo silenzio e la sua ostinata volontà di non rivolgere lo sguardo verso di lei. Poi si risolve a tentare: «Ho risoluto. Il grande, / l'insoffribil de' mali è l'esser privo / dell'unico dell'alma amato oggetto: / assistetemi, o dei, la legge accetto».

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Orfeo, giunto in un luogo «orrido e cavernoso di là dal fiume Cocito», guarda le furie e gli spettri degli inferi ballare «al suono di orribile sinfonia» e comincia a cantare con la sua lira. Le creature inferie cercano di atterrirlo domandandogli come mai un semplice mortale abbia avuto la temerarietà di calcare quelle sponde. Il poeta spiega il motivo del suo peregrinare e poco a poco addolcisce quel tenebroso uditorio: «Men tiranne ah! voi sareste / al mio pianto,

al mio lamento, / se provaste un sol momento / cosa sia languir d'amor». Definitivamente conquistati, gli esseri infernali lo lasciano passare («Le porte stridano / su' neri cardini, / e il passo lascino / sicuro e libero / al vincitor), e Orfeo varca le soglie dell'inferno.

SCENA SECONDA

L'ambiente in cui il poeta si ritrova è delizioso «per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, i ritiri ombrosi che vi si scuoprono, i fiumi e i ruscelli che lo bagnano». Qui giacciono in pace eroi ed eroine, ma Orfeo, impaziente di reincontrare Euridice chiede loro con insistenza dove si trovi. Le ombre elise lo tranquillizzano promettendogli che presto la sua sposa giungerà, poi si cimentano in un ballo festoso. Subito dopo un coro di eroine conduce Euridice al cospetto di Orfeo, che senza guardarla in volto la prende per mano e la porta via con sé.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, aprile-maggio 2023.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Arrivati a una spelonca che forma un labirinto, i due sposi procedono verso la vita. Orfeo, memore della proibizione impartitagli da Giove, cammina innanzi senza guardare mai indietro. Euridice, dopo il primo momento di incredula felicità, comincia a interrogarsi sul perché l'uomo che ama, dopo aver compiuto una così eroica impresa e averla liberata dai lacci della morte, non si fermi nemmeno un istante a contemplare il suo volto. Orfeo, ansioso di condurla di nuovo con sé nella terra dei vivi, le risponde in modo sbrigativo e reticente. Mano a mano che proseguono nel percorso Euridice si addolora e si spazientisce sempre più («Ah infido! E queste / son l'accoglienze tue! / Mi neghi un sguardo, / quando dal caro amante / e dal tenero sposo / aspettarmi io doveva gli amplessi e i baci!»). Orfeo tace, e la collera della sua sposa aumenta al punto da farle esclamare: «No: più cara è a me la morte / che di vivere con te». Orfeo è più volte tentato di girarsi e assicurare la sua amata, ma resiste strenuamente e continua a camminare. A un certo punto però le lamentele e i pianti di Euridice si fanno per lui troppo crudeli e cedendovi si gira a guardarla. In quel momento Euridice muore per la seconda volta e Orfeo è risoluto a togliersi la vita per accompagnarla ai campi elisi.

SCENA SECONDA

Sopraggiunge Amore a bloccare la mano con cui Orfeo vuole infliggersi la morte. Disarmatolo, lo calma e rasserena dicendogli che Euridice risorgerà una volta ancora: «Assai / per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo / Euridice, il tuo ben. Di tua costanza / maggior prova non chiedo. Ecco: risorge / a riunirsi con te». La donna si alza «come svegliandosi da un profondo sonno». I due amanti, finalmente riuniti, si abbracciano e vanno via insieme.

SCENA TERZA

Presso un «magnifico tempio dedicato ad Amore», Orfeo, Euridice, Amore ed il coro innalzano un inno: «Trionfi Amore, / e il mondo intiero / serva all'impero / della beltà».

Synopsis

ACT ONE

SCENE ONE

The scene takes place in a grove of laurels and cypresses: it is the place where Euridice is buried. Bearing “wreaths of flowers and garlands of myrtle,” a choir of nymphs and shepherds mournfully sing a song for the young woman who has passed away, evoking the inconsolable pain felt by Orfeo following her death. The latter begs his followers to leave him alone so he can meditate on his misfortunes. After calling out his bride’s name, the singer challenges the nether gods by claiming that, following the example of other heroes, he will dare to go to the Underworld and take back his beloved who has been torn from his arms.

SCENE TWO

Amore (Cupid) arrives, telling Orfeo that Jupiter has had mercy on his pain: he will allow him to cross the threshold of the Underworld and bring Euridice back to life. Orfeo is warned, however, that he will only be able to accomplish this task if he does not look at his beloved throughout the entire journey back, otherwise he will lose her instantly and forever. Orfeo is torn between the joy of being able to see his bride again and the uncertainties that stand in the way of renewed happiness. He fears that Euridice might not understand his silence and his stubborn refusal to look at her. He finally makes up his mind: “Ho risoluto. Il grande, / l’insoffribil de’ mali è l’esser privo / dell’unico dell’alma amato oggetto: / assistetemi, o dei, la legge accetto.” (I am resolved. The greatest most intolerable of ills is to be deprived of the only being my soul adores. Be with me, ye gods! I accept your decree.)

ACT TWO

SCENE ONE

After reaching a “dreadful and cavernous place beyond the river Cocytus,” Orfeo watches the furies and the phantoms of the Underworld dance “to the sound of a horrible symphony” and begins to sing with his lyre. The underworld creatures try to terrify him by asking him why a mere mortal had the temerity to tread those shores. The poet explains the reason for

his wandering and gradually manages to sweeten his tenebrous audience: “Men tiranne ah! voi sareste / al mio pianto, al mio lamento, / se provaste un sol momento / cosa sia languir d’amor.” (Ah! You would be less harsh to my weeping and lamenting if for but a moment you could know what it is to languish for love). Eventually softened, the infernal beings allow him to pass “Le porte stridano / su’ neri cardini, / e il passo lascino / sicuro e libero / al vincitor) (Let the gates creak on their black hinges and let the victor, safe and free, be allowed to pass), and Orfeo crosses the threshold of hell.

SCENE TWO

The poet finds himself in the most delightful surroundings with “verdant groves and flowerfilled meadows, extensive shady spots, and rivers and streams flowing through it.” Here heroes and heroines are lying in peace, but Orfeo, eager to meet Euridice again, asks



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, aprile-maggio 2023.

them insistently where she is. The Elysium shadows reassure him, promising him that soon his bride will be at his side, before engaging in a festive dance. Immediately afterwards a chorus of heroines leads Euridice to the presence of Orfeo who, without looking at her, grasps the hand and takes her away with him.

ACT THREE

SCENE ONE

After arriving in a labyrinth-shaped cavern, the two spouses proceed towards the land of the living. Mindful of the conditions imparted to him by Jupiter, Orfeo walks on without ever looking back. After an initial moment of incredulous happiness, Euridice begins to ask herself why, after having accomplished such a heroic feat and freed her from the snares of death, the man she loves refuses to stop for a single moment and look at her. Orfeo, anxious to take her back to the land of the living, responds brusquely and reticently. As they continue along their way, Euridice becomes sadder and sadder and more impatient “Ah infido! E queste / son l'accoglienze tue! / Mi nieghi un sguardo, / quando dal caro amante / e dal tenero sposo / aspettarmi io doveva gli amplessi e i baci.” (Ah, faithless one! And this is your welcome! You deny me a glance, when I should expect from a true lover and tender husband embraces and kisses!). Orfeo remains silent causing his bride's anger to boil over until she exclaims: “No: più cara è a me la morte / che di vivere con te” (No, death is dearer to me than life with you). Orfeo is repeatedly tempted to turn around and reassure his beloved, but he resists courageously and carries on walking. At a certain point, however, Euridice's complaints and cries become too much for him to bear, so he gives in, and turns to look at her. At that moment Euridice dies for the second time and Orfeo is determined to take his own life in order to accompany her to the Elysian Fields.

SCENE TWO

Amore (Cupid) arrives and blocks Orfeo's hand as he tries to take his own life. Once he has been disarmed, he calms him down, reassuring him that Euridice will rise yet again: “Assai / per gloria mia soffristi, Orfeo (You have suffered enough for my glory, Orpheus). / Ti rendo / Euridice, il tuo ben (I give you back your beloved Euridice). / Di tua costanza / maggior prova non chiedo (I seek no greater proof of your fidelity.) / Ecco: risorge / a riunirsi con te. (Here she is: she rises again to be with you). The woman wakes up “come svegliandosi da un profondo sonno (as if waking from a deep sleep). Finally reunited, the two lovers embrace and leave together.

SCENE THREE

In a “magnificent temple dedicated to Love”, Orfeo, Euridice, Amore (Cupid) and the choir sing a hymn: “Trionfi Amore, / e il mondo intiero / serva all'impero / della beltà” (Let Amor triumph, / and all the world/ Serve the empire / of beauty).

Argument

PREMIER ACTE

PREMIER TABLEAU

La scène se déroule dans un bois de lauriers et de cyprès, à l'endroit où est enterrée Eurydice. Le chœur de nymphes et de bergers, portant des «couronnes de fleurs et de myrte», entonnent un chant triste en honneur de la jeune femme qui a disparu, pour évoquer la douleur d'Orphée, inconsolable depuis sa mort. Ce dernier les prie de le laisser seul, car il veut méditer sur ses malheurs. Après avoir appelé sa bien-aimée à voix haute, il défie les divinités infernales en affirmant qu'il a l'intention, tout comme d'autres héros, de se rendre dans l'Averne pour reprendre celle qui lui a été arrachée.

DEUXIÈME TABLEAU

L'Amour fait son entrée et annonce à Orphée que Jupiter a eu pitié de sa douleur: il lui permettra de franchir les seuils des enfers et de reporter Eurydice à la vie. Mais il avertit Orphée qu'il ne pourra accomplir cette prouesse qu'à condition de ne jamais se retourner au retour pour regarder sa bien-aimée ; sinon, il la perdra à l'instant et pour toujours. Orphée est partagé entre la joie de pouvoir revoir sa femme et les incertitudes qui s'interposent à ce bonheur. Il craint qu'Eurydice ne comprenne pas son silence et son obstination sur le fait de ne pas la regarder. Puis il se résout à faire cette tentative: «J'ai décidé. Le plus grand, / le plus insupportable des maux est celui d'être privé / de la seule âme de la personne aimée : / que les dieux me viennent en aide, j'accepte la loi».

DEUXIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

Orphée arrive dans des lieux «effroyables et cavernes, au-delà du Coccyte», il regarde les furies et les spectres des enfers qui dansent «au son d'une horrible symphonie», puis il se met à chanter en s'accompagnant de sa lyre. Les créatures infernales essayent de l'effrayer et lui demandent pour quelle raison un simple mortel serait assez téméraire pour venir fouler ces berges. Le poète explique la raison de son voyage, ce qui adoucit peu à peu cet auditoire

ténébreux : «Vous ne seriez pas aussi tyranniques ah ! / à la vue de mes larmes, à l'écoute de ma plainte, / si vous éprouviez pour un seul moment / ce que signifie se languir d'amour». Finalement conquis, les êtres infernaux le laissent passer («Que les portes grincent / sur leurs gonds noirs, / et qu'elles fassent place / à ce vainqueur / sûr et libre»), si bien qu'Orphée franchit les seuils de l'enfer.

DEUXIÈME TABLEAU

Le lieu où se retrouve le poète est enchanteur «avec ses bosquets pleins de verdure, des fleurs tapissant les prés, des retraits ombragés se laissant entrevoir, des fleuves et des ruisseaux baignant le tout». Des héros et des héroïnes s'y prélassent en paix, mais Orphée, impatient de rencontrer Eurydice leur demande avec insistance où elle se trouve. Les ombres élyséennes le rassurent en lui promettant que sa femme arrivera bientôt, puis se lancent dans une danse



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, aprile-maggio 2023.

joyeuse. Enfin, un chœur d'héroïnes conduit Eurydice vers Orphée, qui la prend par la main, sans la regarder en face, pour la prendre avec soi.

TROISIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

Arrivés dans une caverne en forme de labyrinthe, les deux époux marchent vers la vie. Orphée, bien conscient de l'interdiction qui lui a été faite par Jupiter marche sans jamais se retourner. Eurydice, après un premier moment de bonheur et d'incrédulité, commence à s'interroger sur la raison pour laquelle l'homme qu'elle aime, après avoir accompli une entreprise aussi héroïque et l'avoir libérée de la mort ne s'arrête même pas un instant pour contempler son visage. Orphée, anxieux de la mener de nouveau avec soi dans le monde des vivants, lui répond brièvement, avec réticence. Au fur et à mesure qu'ils continuent le long de leur parcours, Eurydice s'afflige de plus en plus et s'impatiente («Ah le perfide ! Voici / quel est ton accueil ! / Tu me refuses un regard, / quand de la part de mon cher amant / et de mon tendre époux / je devais m'attendre à des étreintes et des baisers !»). Orphée se tait, tandis que la colère de sa femme augmente au point de la faire s'exclamer : «Non : la mort m'est plus chère / que de vivre avec toi». Orphée est tenté plusieurs fois de se retourner et de rassurer sa bien-aimée, mais il résiste vaillamment et continue à marcher. Et puis, il arrive un moment où les plaintes et les larmes d'Eurydice lui deviennent insupportables, si bien qu'il cède et se retourne pour la regarder. Eurydice meurt alors pour la deuxième fois et Orphée décide de se tuer pour l'accompagner aux Champs Élyséens.

DEUXIÈME TABLEAU

L'Amour survient pour bloquer la main avec laquelle Orphée veut s'infliger la mort. L'ayant désarmé, il le calme et le rassérène en lui disant qu'Eurydice renaîtra encore une fois : «Pour ma très grande gloire / tu as dû souffrir, Orphée. Je te rends / Eurydice, qui est à toi. De ta constance / je ne demande pas de plus grande preuve. Voilà : elle renaît / elle s'unit à toi». La femme se lève «comme se réveillant d'un profond sommeil». Les deux amants, enfin réunis, s'étreignent et partent ensemble.

TROISIÈME TABLEAU

Près d'un «temple magnifique dédié à l'Amour», Orphée, Eurydice, Amour et le chœur élèvent un hymne : «Tu triomphes, toi l'Amour, / et que le monde entier / se mette au service de l'empire / de la beauté».

Handlung

ERSTER AKT

ERSTE SZENE

Die Szene spielt in einem Lorbeer- und Zypressenhain: an diesem Ort liegt Eurydike begraben. Der Chor der Nymphen und Hirten, bekleidet mit „Blumenkränzen und Myrtengirlanden“, stimmt ein trauriges Lied an. Es erinnert an die junge Verstorbene und beklagt den untröstlichen Schmerz von Orpheus, der sie betrauert. Da er über sein Unglück sinnieren möchte, bittet er seine Freunde, ihn alleine zu lassen. Der Sänger ruft lautstark nach seiner Angetrauten und beschließt, sich den Göttern der Unterwelt zu widersetzen und dem Beispiel anderer Helden zu folgen. Er wird in den Averner See gehen, um seine Geliebte, die ihm entrissen wurde, zurückzuholen.

ZWEITE SZENE

Amor tritt auf und verkündet Orpheus, dass Jupiter sich seiner erbarmt und ihm gestattet, die Schwelle zur Unterwelt zu überschreiten, um Eurydike wieder zum Leben zu erwecken. Er warnt Orpheus jedoch, dass ihm dieses Vorhaben nur dann gelingen wird, wenn er sich während des gesamten Rückwegs nicht nach seiner Geliebten umdreht, sonst wird er sie augenblicklich und für immer verlieren. Orpheus ist hin- und hergerissen zwischen der Freude über das Wiedersehen mit seiner Angetrauten und den Ungewissheiten, die einem neuen Glück im Weg stehen. Er fürchtet, dass Eurydike sein Schweigen und seine hartnäckige Weigerung, sie anzusehen, nicht verstehen wird. Dann beschließt er, es zu versuchen: „Ich habe mich entschlossen. Das große, / das unerträgliche Übel ist es, beraubt zu werden / des Einzigen Gegenstands, den die Seele liebt / helft mir, ihr Götter, ich nehme die Vorschriften an.“

ZWEITER AKT

ERSTE SZENE

Orpheus ist an einem Ort „jenseits des Flusses Kokytos“ angekommen. Er sieht die Furien und Geister der Unterwelt „zum Klang einer schrecklichen Symphonie“ tanzen und

beginnt mit seiner Leier zu singen. Die Wächter der Unterwelt wollen ihn einschüchtern und fragen ihn, warum ein einfacher Sterblicher die Kühnheit besaß, diese Ufer zu betreten. Der Dichter erläutert den Grund für sein Umherirren und kann nach und nach seine düsteren Zuhörer erweichen: „Weniger tyrannisch ach! Würdet ihr / meinem Weinen, meinem Klagen begegnen / wenn ihr einen einzigen Augenblick fühltet, / was Liebessehnsucht bedeutet.“ Schließlich lassen ihn die Wesen der Hölle ergriffen passieren („Die Pforten knarren / in schwarzen Scharnieren, / und sollen vorbeilassen / sicher und frei / den Sieger“). Orpheus überschreitet die Schwelle zum Hades.

ZWEITE SZENE

Der Dichter läuft durch eine reizvolle Gegend „mit Hainen, die dort grünen, Blumen, die die Wiesen bedecken, mit schattigen Zufluchtsorten, die es zu entdecken gibt, mit Flüs-



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, aprile-maggio 2023.

sen und Bächen, die sie umspülen“. Hier ruhen in Frieden Heldinnen und Helden, doch Orpheus ist ungeduldig und möchte Eurydike wiedersehen, daher fragt er sie eindringlich, wo er sie finden kann. Die elysischen Geister beruhigen ihn und versprechen, dass seine Angetraute bald eintreffen wird. Dann beginnen sie einen festlichen Tanz, bis ein Chor von Heldinnen Eurydike zu Orpheus führt, der sie, ohne ihr ins Gesicht zu sehen, bei der Hand nimmt und mit ihr fortgeht.

DRITTER AKT

ERSTE SZENE

Das Paar geht durch eine labyrinthartige Höhle dem Leben entgegen und Orpheus befolgt das Verbot Jupiters. Er schreitet voran, ohne sich zu Eurydike umzudrehen. Diese war zunächst freudig überrascht, Orpheus wiederzusehen, fragt aber nun, warum der Mann, den sie liebt, sie nicht ansieht. Obwohl er eine so heldenhafte Tat vollbracht hat und sie mutig aus den Fängen des Todes befreit hat, hält er nicht einen Augenblick inne, um ihr Gesicht zu betrachten. Orpheus, der sie unbedingt mit in das Land der Lebenden nehmen will, antwortet ihr hastig und zurückhaltend. Je weiter sie gehen, desto verzweifelter und ungeduldiger wird Eurydike („Ach Treuloser! Und das / sind deine Begrüßungen! / Du verweigerst mir einen Blick, / wo ich doch vom lieben Geliebten / und vom zärtlichen Angetrauten / Umarmungen und Küsse zu erwarten hatte!“). Als Orpheus schweigt, steigert sich der Zorn seiner Angetrauten bis sie ausruft: „Nein: lieber ist mir der Tod, / als mit Dir zu leben“. Orpheus ist immer wieder versucht, sich umzudrehen und seine Geliebte zu beruhigen, aber er wehrt sich mit aller Kraft dagegen. So geht er tapfer weiter, bis ihre Klagen und Schreie so verzweifelt sind, dass er sich zu Eurydike umdreht, um sie anzusehen. In diesem Moment stirbt Eurydike zum zweiten Mal, und Orpheus beschließt, sich das Leben zu nehmen, um sie auf die elysischen Felder zu begleiten.

ZWEITE SZENE

Amor erscheint und hält Orpheus davon ab, sich selbst zu töten. Er entwaffnet ihn und erklärt ihm beruhigend, daß Eurydike vom Tod auferstehen wird: „So sehr / hast Du meinerwegen gelitten, Orpheus. Ich gebe sie Dir zurück / Eurydike, Dein Ein und Alles. Einen größeren Beweis für Deine Treue / kann ich nicht verlangen. Sieh: sie erhebt sich / um sich mit Dir zu vereinen“. Die Frau erhebt sich „wie aus einem tiefen Schlaf erwacht“ und die beiden Liebenden, die endlich wieder vereint sind, umarmen sich und gehen gemeinsam fort.

DRITTE SZENE

In einem „prächtigen, Amor geweihten Tempel“ stimmen Orpheus, Eurydike, Amor und der Chor eine Hymne an: „Lass die Liebe triumphieren, / und die ganze Welt / soll dem Reich / der Schönheit dienen“.

Orfeo ed Euridice

azione teatrale in tre atti

libretto di Ranieri de' Calzabigi
musica di Christoph Willibald Gluck

Personaggi

Orfeo mezzosoprano
Euridice soprano
Amore soprano

Pastori e ninfe. Furie e spettri nell'inferno. Eroi ed eroine negli Elisi. Seguaci d'Orfeo.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Ameno, ma solitario boschetto di allori e cipressi, che ad arte diradato racchiude in un piccolo piano la tomba di Euridice.

All'alzarsi della tenda al suono di mesta sinfonia si vede occupata la scena da un stuolo di pastori e ninfe seguaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlande di mirto; e mentre una parte di loro arder fa dei profumi, incorona il marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intuona l'altra il seguente coro; interrotto da' lamenti d'Orfeo che disteso sul davanti sopra d'un sasso, va di tempo in tempo, replicando appassionatamente il nome di Euridice.

CORO

Ah! se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
odi i pianti, i lamenti, i sospiri,
che dolenti si spargon per te.

Ed ascolta il tuo sposo infelice,
che piangendo ti chiama, e si lagna,
come quando la dolce compagna
tortorella amorosa perdé.

ORFEO

Basta, basta, o compagni: il vostro lutto
aggrava il mio: spargete
purpurei fiori, inghirlandate il marmo,
partitevi da me: restar vogl'io
Solo fra queste ombre funebri e oscure
coll'empia compagnia di mie sventure.

CORO

Ah! se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
odi i pianti, i lamenti, i sospiri,
che dolenti si spargon per te.

Seguita il ballo, terminato il quale tutti partono.

ORFEO

Chiamo il mio ben così
quando si mostra il dì,
quando s'asconde.
Ma, oh vano mio dolor!

L'idol del mio cor
non mi risponde.

Euridice! Euridice!
Ombra cara, ove sei? Piange il tuo sposo,
ti domanda agli dei,
a' mortali ti chiede; e sparse a' venti
son le lagrime sue, i suoi lamenti.

Cerco il mio ben così,
in queste, ove mori.
Funeste sponde.
Ma sol al mio dolor,
perché conobbe amor
l'Eco risponde.

Euridice! Euridice! Ah! questo nome
san le spiagge, e le selve
l'appresero da me. Per ogni valle
Euridice risuona. In ogni tronco
scrisse il misero Orfeo, Orfeo infelice:
Euridice, idol mio, cara Euridice.

Piango il mio ben così
se il Sole indora il dì,
se va nell'onde.

Pietoso al pianto mio
va mormorando il rio
e mi risponde.

Numi! barbari numi!
D'Acheronte, e d'Averno
pallidi abitator, la di cui mano
avida delle morti
mai disarmò, mai trattener non seppe
beltà né gioventù; voi mi rapiste
la mia bella Euridice
(oh memoria crudel!) sul fior degli anni:
la rivoglio da voi, numi tiranni.
Ho core anch'io, per ricercar sull'orme
dei più intrepidi eroi, nel vostro orrore
la mia sposa, il mio ben...

SCENA SECONDA

Amore, e detto.

AMORE

Orfeo, della tua pena
Giove sente pietà. Ti si concede
le pigre onde di Lete

T'assiste Amore.

vivo varcar. Del tenebroso abisso
sei sulla via: se placar puoi col canto
le furie, i mostri, e l'empia morte, al giorno
la diletta Euridice
farà teco ritorno...

ORFEO

Ah! come... Ah! quando...
E possibil sarà?... spiegati.

AMORE

Avrai
valor che basti a questa prova estrema?

ORFEO

Mi prometti Euridice, e vuoi ch'io tema!

AMORE

Sai però con qual patto
l'impresa hai da compir?

ORFEO

Parla.

AMORE

Euridice
ti si vieta il mirar, finché non sei
fuor degli antri di Stige, e il gran divieto
rivelarle non dei; se no, la perdi,
e di novo, e per sempre; e in abbandono
al tuo fiero desio
sventurato vivrai. Pensaci; addio.
Gli sguardi trattieni,
affrena gli accenti:
rammenta se peni,
che pochi momenti
hai più da penar.
Sai pur che talora
confusi, tremanti
con chi gl'innamora,
son ciechi gli amanti,
non sanno parlar.

Parte.

ORFEO

Che disse! Che ascoltai! Dunque Euridice
vivrà, l'avrò presente, e dopo i tanti

affanni miei, in quel momento, in quella
guerra d'affetti, io non dovrò mirarla,
non stringerla al mio sen! Sposa infelice!
Che dirà mai? Che penserà? Preveggo
le smanie sue, comprendo
le angustie mie. Nel figurarlo solo
sento gelarmi il sangue,
tremarmi il cor... Ma... lo potrò: lo voglio.
Ho risoluto. Il grande,
l'insoffribil de' mali è l'esser privo
dell'unico dell'alma amato oggetto:
assistetemi, o dei, la legge accetto.

Si vede un lampo, si sente un tuono, e parte Orfeo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Orrida e cavernosa di là dal fiume Cocito, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo illuminato da fiamme, che ingombra tutta quella orribile abitazione. Appena aperta la scena al suono di orribile sinfonia comincia il ballo di furie e spettri che viene interrotto dalle armonie della lira d'Orfeo, il quale comparendo poi sulla scena, tutta quella turba infernale intuona il seguente

CORO

Chi mai dell'Erebo
fra le caligini
sull'orme d'Ercole
edi Piritoo
Conduce il piè?
D'orror l'ingombrino
le fiere Eumenidi,
e lo spaventino
gli urlì di Cerbero
se un dio non è.

Ripigliano le furie il ballo girando intorno a Orfeo per spaventarlo.

ORFEO

Deh! placatevi con me
furie, larve, ombre sdegnose.

CORO
No.

ORFEO
Vi renda almen pietose
il mio barbaro dolor.

CORO
(raddolcito, e con espressione di qualche compatimento)
Misero giovine!

Che vuoi, che mediti?
Altro non abita
che lutto e gemito
in queste orribili
soglie funeste.

ORFEO
Mille pene, ombre moleste,
come voi sopporto anch'io:
ho con me l'inferno mio,
me lo sento in mezzo al cor.

CORO
(con maggior dolcezza)
Ah! quale incognito
affetto flebile
dolce a sospendere
vien l'implacabile
nostro furor.

ORFEO
Men tiranne ah! voi sareste
al mio pianto, al mio lamento,
se provaste un sol momento
cosa sia languir d'amor.

CORO
(sempre più raddolcito)
Ah! quale incognito
affetto flebile
dolce a sospendere
vien l'implacabile
nostro furor.

Le porte stridano
su' neri cardini,
e il passo lascino
sicuro e libero
al vincitor.

Cominciano a ritirarsi le furie e i mostri, e dileguandosi per entro le scene, ripetono l'ultima strofa di coro, che continuando sempre frattanto che si allontanano, finisce finalmente in un confuso mormorio. Sparite le furie, sgombrati i mostri, Orfeo s'avvanza nell'inferno.

SCENA SECONDA

Deliziosa per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, i ritiri ombrosi che vi si scuoprano, i fiumi e i ruscelli che la bagnano.
Orfeo, e indi coro di eroi, ed eroine, poi Euridice.

ORFEO
Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova
serena luce è questa mai! Che dolce
lusinghiera armonia formano insieme
il cantar degli augelli,
il correr de' ruscelli,
dell'aure il sussurrar! Questo è il soggiorno
de' fortunati eroi: qui tutto spira
un tranquillo contento,
ma non per me. Se l'idol mio non trovo
sperar nol posso: i suoi soavi accenti,
gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso
sono il mio solo, il mio diletto Eliso.
Ma in qual parte sarà?
(Guardando per la scena)

Chiedasi a questo
che mi viene a incontrar stuolo felice.
(Inoltrandosi verso il coro)
Euridice dov'è?

CORO
Giunge Euridice.

Vieni a' regni del riposo
grande eroe, tenero sposo,
raro esempio in ogni età.
Euridice amor ti rende:
già risorge, già riprende
la primiera sua beltà.

Segue ballo degli eroi.

ORFEO
Anime avventurose,
ah! tollerate in pace

le impazienze mie: se foste amanti,
conoscerete a prova
quel focoso desio, che mi tormenta,
che per tutto è con me. Nemmeno in questo
placido albergo esser poss'io felice
se non trovo il mio ben.

CORO
Viene Euridice.

Torna, o bella, al tuo consorte,
che non vuol, che più diviso
sia da te pietoso il ciel.

Non lagnarti di tua sorte,
che può dirsi un altro Eliso
uno sposo sì fedel.

Da un coro di eroine vien condotta Euridice vicino a Orfeo il quale senza guardarla, e con atto di somma premura la prende per mano, e la conduce subito via. Seguita poi il ballo degli eroi ed eroine, e si ripiglia il canto del coro, supposto continuarsi fino a tanto che Orfeo ed Euridice non sono affatto fuori degli Elisi.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Oscura spelonca, che forma un tortuoso laberinto, ingombrato di massi staccati dalle rupi, che sono tutte coperte di sterpi, e di piante selvagge.
Orfeo, ed Euridice.

ORFEO
(a Euridice, che conduce per mano sempre senza guardarla)
Vieni, segui i miei passi,
unico amato oggetto
del fedele amor mio.

EURIDICE
(con sorpresa)
Sei tu! M'inganno?
Sogno? Veglio? Deliro?

ORFEO
(con fretta)
Amata sposa,
Orfeo son io, e vivo ancor: ti venni
fin negli Elisi a ricercar; fra poco
il nostro cielo, il nostro sole, il mondo
di bel nuovo vedrai.

EURIDICE
(sospesa)
Come! ma con qual arte?
Ma per qual via?...

ORFEO
Saprai
tutto da me; per ora
(con premura)
non chieder più; meco t'affretta: e il vano
importuno timor dall'alma sgombra:
ombra tu più non sei, io non son ombra.

EURIDICE
Che ascolto! e sarà ver? pietosi numi,
qual contento è mai questo! io dunque in braccio
all'idol mio, fra' più soavi lacci
d'amore e d'imeneo,
nuova vita vivrò!

ORFEO
Sì, mia speranza;
ma tronchiam le dimore,
ma seguiamo il cammin. Tanto è crudele
la fortuna con me, che appena io credo
di possederti; appena
so dar fede a me stesso.

EURIDICE
(mesta e risentita, ritirando la mano da Orfeo)
E un dolce sfogo
del tenero amor mio, nel primo istante
che tu ritrovi me, ch'io te riveggo,
t'annoia, Orfeo!

ORFEO
Ah! non è ver. Ma... sappi...
senti... (oh legge crudel!) bella Euridice,
inoltre i passi tuoi.

EURIDICE
 Che mai t'affanna
 in sì lieto momento?

ORFEO
 (Che dirò? lo preveddi; ecco il cimento.)

EURIDICE
 Non mi abbracci! Non parli!
 Guardami almen.
(Tirandolo, perché la guardi)
 Dimmi: son bella ancora
 qual era un dì? vedi; che forse è spento
 il roseo del mio volto? Odi; che forse
 s'oscurò quel che amasti
 e soave chiamasti
 splendor de' sguardi miei?

ORFEO
 (Più che l'ascolto,
 meno resisto: Orfeo, coraggio.) Andiamo,
 mia diletta Euridice: or non è tempo
 di queste tenerezze: ogni dimora
 è fatale per noi.

EURIDICE
 Ma... un sguardo solo...

ORFEO
 È sventura il mirarti.

EURIDICE
 Ah infido! E queste
 son l'accoglienze tue! Mi nieghi un sguardo,
 quando dal caro amante
 e dal tenero sposo
 aspettar mi io doveva gli amplessi e i baci!

ORFEO
 (Che barbaro martir!) Ma vieni, e taci.
Sentendola vicina, prende la sua mano, e vuol condurla.

EURIDICE
(ritira la mano con sdegno)
 Ch'io taccia! e questo ancora
 mi restava a soffrir! dunque hai perduta
 la memoria, l'amore,
 la costanza, la fede!... E a che svegliarmi

dal mio dolce riposo, or che hai pur spente
 quelle a entrambi sì care
 d'amore e d'imeneo pudiche faci!...
 Rispondi, traditor.

ORFEO
 Ma vieni, e taci.
 Vieni: appaga il tuo consorte.

EURIDICE
 No: più cara è a me la morte
 che di vivere con te.

ORFEO
 Ah crudel!

EURIDICE
 Lasciami in pace.

ORFEO
 No: mia vita, ombra seguace
 verrò sempre intorno a te.

EURIDICE
 Ma perché sei sì tiranno?

ORFEO
 Ben potrò morir d'affanno,
 ma giammai dirò perché.

EURIDICE
 Grande, o numi, è il dono vostro
 lo conosco, e grata io sono:
 ma il dolor, che unite al dono
 è insoffribile per me.

ORFEO
 Grande, o numi, è il dono vostro
 lo conosco, e grato io sono:
 ma il dolor, che unite al dono
 è insoffribile per me.

*Nel terminare il duetto ambedue, ciascuno dalla sua
 parte, si appoggiano ad un albero.*

EURIDICE
 Qual vita è questa mai,
 che a vivere incomincio!... E qual funesto

terribile segreto Orfeo m'asconde!...
 Perché piange e s'affligge?... Ah non ancora
 troppo avvezza agli affanni
 che soffrono i viventi, a sì gran colpo
 manca la mia costanza... agli occhi miei
 si smarrisce la luce... oppresso in seno
 mi diventa affannoso
 il respirar. Tremo... vacillo... e sento
 fra l'angoscia e il terrore
 da un palpito crudel vibrarmi il core.
 Che fiero momento!
 Che barbara sorte!
 Passar dalla morte
 a tanto dolor.

Avvezza al contento
 d'un placido oblio,
 fra queste tempeste
 si perde il mio cor.

ORFEO
 (Ecco un nuovo tormento.)

EURIDICE
 Amato sposo,
 m'abbandoni così? Mi struggo in pianto,
 non mi consoli! Il duol m'opprime i sensi,
 non mi soccorri!... Un'altra volta, oh stelle!
 Dunque morir degg'io,
 Senza un amplesso tuo... senza un addio!

ORFEO
 (Più frenarmi non posso: a poco a poco
 la ragion m'abbandona, oblio la legge,
 Euridice, e me stesso.) E...
In atto di voltarsi, e poi pentito.

EURIDICE
 Orfeo... consorte...
 ah... mi sento... languir...
Si getta a sedere sopra un sasso.

ORFEO
 No, sposa... ascolta...
(In atto di voltarsi a guardarla, e con impeto)
 Se sapessi... (Ah! che fo?... ma fino a quando
 In questo orrido inferno
 dovrò penar!)

EURIDICE
 Ben... mio...
 ricordati... di... me...

ORFEO
 Che affanno!... Oh! come
 mi si lacera il cor. Più non resisto;
 smanio; fremo; deliro... ah! mio tesoro...
Si volta con impeto, e la guarda.

EURIDICE
(alzandosi con forza e tornando a cadere)
 Giusti dei, che m'avvenne! Io... manco... Io... mo...ro...
Muore.

ORFEO
 Ahimè! dove trascorsi! ove mi spinse
 un delirio d'amor!
(Le s'accosta con fretta)
 Sposa!... Euridice!...
(La scuote)
 Euridice!... Consorte! ah più non vive,
 la chiamo in van, misero me, la perdo,
 e di nuovo, e per sempre! oh legge! oh morte!
 Oh ricordo crudel! Non ho soccorso,
 non m'avanza consiglio. Io veggo solo
 (oh fiera vista!) il luttuoso aspetto
 dell'orrido mio stato:
 sàziati, sorte rea, son disperato.
 Che farò senza Euridice!
 Dove andrò senza il mio ben!
 Euridice!... Oh Dio! Rispondi.
 Io son pure il tuo fedel.
 Euridice! Ah! non m'avanza
 più soccorso, più speranza,
 né dal mondo, né dal ciel.
 Che farò senza Euridice!
 Dove andrò senza il mio ben!
 Ma! Finisca e per sempre
 colla vita il dolor. Del nero Averno
 sono ancor sulla via: lungo cammino
 non è quel, che divide
 il mio bene da me. Sì: aspetta, o cara
 ombra dell'idol mio. Ah! Questa volta
 senza lo sposo tuo non varcherai
 l'onde lente di Stige.
Vuol ferirsi.

SCENA SECONDA

Amore, e detti.

AMORE

Orfeo! che fai?

Lo disarmo.

ORFEO

(con impeto e fuori di sé)

E chi sei tu, che trattenere ardisci
le dovute a' miei casi
ultime furie mie?

AMORE

Questo furore

Calma, deponi, e riconosci Amore.

ORFEO

(come tornando in se stesso)

Ah! sei tu... Ti ravviso: il duol finora
tutti i sensi m'opresse. A che venisti?
In sì fiero momento,
che vuoi da me?

AMORE

Farti felice. Assai

per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo
Euridice, il tuo ben. Di tua costanza
maggior prova non chiedo. Ecco: risorge
a riunirsi con te.

Si alza Euridice, come svegliandosi da un profondo sonno.

ORFEO

Che veggo! oh numi!

Sposa...

Con sorpresa, e corre ad abbracciare Euridice.

EURIDICE

Consorte!

ORFEO

E pur t'abbraccio!

EURIDICE

E pure

al sen ti stringo!

ORFEO

(ad Amore)

Ah! quale

riconoscenza mia...

AMORE

Basta: venite,

avventurosi amanti, usciamo al mondo,
ritornate a godere.

ORFEO

Oh! fausto giorno!

Oh! Amor pietoso!

EURIDICE

Oh lieto,

fortunato momento!

AMORE

Compensa mille pene un mio contento.

Partono.

SCENA TERZA

*Magnifico tempio dedicato ad Amore.**Amore, Orfeo, ed Euridice.**Preceduti da numeroso drappello di pastori e pastorelle, che vengono a festeggiare il ritorno di Euridice, e cominciando un allegro ballo, s'interrompe da Orfeo, che intuona il seguente coro.*

ORFEO

Trionfi Amore,

e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà.

Di sua catena

talvolta amara
mai fu più cara
la libertà.

CORO

Trionfi Amore,
e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà.

AMORE

Talor dispera,
talvolta affanna
d'una tiranna
la crudeltà.
Ma poi la pena
oblia l'amante
nel dolce istante
della pietà.

CORO

Trionfi Amore,
e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà.

EURIDICE

La gelosia
strugge e divora,
ma poi ristora
la fedeltà.

E quel sospetto
che il cor tormenta,
alfin diventa
Felicità.

CORO

Trionfi Amore,
e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà.



Il castrato Giuseppe Millico, interprete di Orfeo in Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck a Parma, 1769.

Il miracolo di Orfeo

di Paolo Fabbri

Tra i centri più importanti per il teatro musicale italiano, dal Sei all'Ottocento, va annoverata sicuramente Vienna: per il suo rango di capitale europea, e per il contesto o la tutela d'eccezione – la corte imperiale – al cui interno quel tipo di spettacolo fu coltivato. È lunga e ininterrotta la compagine di personale italiano che lì operò: compositori, poeti (insigniti della qualifica ufficiale di «cesarei», imperiali), scenografi, cantanti. In pieno Settecento vi faceva spicco Pietro Metastasio (1698-1782), nella capitale asburgica dal 1730 alla morte, i cui drammi seri per musica, azioni e feste teatrali, e oratori sacri, ebbero veste musicale principalmente di Caldara, Hasse, Predieri.

Entro questo quadro, un sensibile orientamento francofilo si ebbe però durante il regno di Maria Teresa (1740-1780), dal 1736 sposata a un Lorena (il granduca di Toscana, poi imperatore Francesco I: 1745-1765), dovuto al nuovo corso che il conte Wenzel von Kaunitz aveva impresso alla politica estera degli Asburgo. Cancelliere dal 1753 al 1792, Kaunitz era fautore di un avvicinamento dell'Austria alla Francia per spezzare quell'alleanza franco-prussiana che minacciava da vicino i territori dell'Impero (appena salita al trono, Maria Teresa aveva ad esempio dovuto capitolare di fronte a un'invasione prussiana in Slesia). In quella stagione illuminista di riforme, nel 1752 si pose mano anche alla riorganizzazione dei teatri imperiali viennesi (quelli interni alle residenze della corte, ma anche quelli aperti al pubblico: Burgtheater e Teatro di Porta Carinzia), affidati alla responsabilità di un direttore generale di nomina governativa: prima il conte Franz Esterházy, e dal 1754 al 1764 il suo collaboratore conte Giacomo Durazzo, un genovese che si trovava a Vienna in quanto lì ammogliato con una nobile locale, e ambasciatore della Repubblica di Genova (1750).

Come riflesso culturale dei nuovi orientamenti politici, fin dal 1752 i palcoscenici imperiali presero a ingaggiare compagnie francesi, importandone a Vienna il repertorio parlato e musicale (*opéra-comique* e *vaudeville*), o a sollecitare produzioni simili da parte di maestranze locali. Tra i compositori coinvolti ci fu anche Christoph Willibald Gluck (1714-1787), che si era stabilito in città proprio nel 1752. Operista affermato e di vasta rinomanza europea, pur non rinunciando a un'attività libero-professionale che lo porterà di nuovo in Italia (a Roma nel 1756; a Bologna nel maggio 1763, per la stagione inaugurale del nuovo teatro), Gluck in quel periodo operò a Vienna con stabilità: come direttore dei concerti e maestro di cappella del principe di Sassonia-Hildburghausen fino

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

2 OBOI
CORNO INGLESE
OBOE D'AMORE

FAGOTTO

2 CORNI NATURALI

2 TROMBE NATURALI

3 TROMBONI BAROCCHI

TIMPANO BAROCCO

CEMBALO

Tiorba

ARCHI

allo scioglimento della sua orchestra nel 1761, in qualità di direttore musicale al Burgtheater all'incirca dal 1754.

Anche Gluck partecipò della nuova voga francese, tra il 1758 e il 1761 scrivendo per la corte e i teatri viennesi ben sette *opéra-comique* (un ottavo, e ultimo, si aggiungerà nel 1764), più il balletto *Le festin de Pierre ou Don Juan* (ottobre 1761). Per quest'ultimo, il ballerino e coreografo Gasparo Angiolini (1731-1803) aveva immaginato soluzioni drammaturgiche proprie del ballo pantomimo e del *ballet en action*, praticate e teorizzate dal suo maestro Franz Hilverding (1710-1768) e parallelamente da Jean-Georges Noverre (1727-1810), che nel 1760 aveva pubblicato le *Lettres sur la danse et sur les ballets*: le pratiche coreutiche ambivano a farsi veicolo di narrazioni, senza limitarsi a stilizzare astrattamente evoluzioni e parate.

Al programma di *Don Juan* aveva posto mano anche un recente acquisto della pattuglia francesizzante di Durazzo, il letterato livornese Ranieri de' Calzabigi (1714-1795). Residente a Parigi dal 1750 al 1759, questi aveva dovuto abbandonarla

a causa d'iniziativa finanziarie non limpide. Riparato a Bruxelles (nei Paesi Bassi meridionali, allora dominio austriaco), era passato poi a Vienna al principio del 1761, impiegato al Ministero delle Finanze come «consigliere alla Camera dei Conti per i Paesi Bassi». Con la cooptazione di Calzabigi, Durazzo si procurava un intellettuale e poeta che poteva fungere da catalizzatore di un progetto ambizioso: un'opera italiana riformata, ripulita da abitudini ormai teatralmente inefficaci e anzi controproducenti, e corretta alla luce del gusto francese. Passando per Vienna nell'agosto 1773, nel corso delle sue ricerche per quella *General History of Music* che pubblicherà pochi anni dopo (1776-1789), il compositore inglese Charles Burney (1726-1814) così descriveva la «cricca» raccolta attorno a Durazzo:

Anche qui a Vienna, come dovunque, i poeti, i musicisti e i loro sostenitori sono divisi in opposti partiti. Si dice che Metastasio e Hasse siano a capo di una delle principali fazioni. Calzabigi e Gluck di un'altra. I primi, che considerano ciarlataneria ogni innovazione,

aderiscono all'antica forma del dramma musicale, in cui poeta e musicista esigono dagli spettatori eguale attenzione: il poeta nei recitativi e nelle parti narrative, il compositore nelle arie, nei duetti e nei cori. Gli altri danno maggiore importanza agli effetti teatrali, all'aderenza del personaggio, alla semplicità della dizione e dell'esecuzione musicale, piuttosto che a ciò che essi definiscono descrizioni fiorite, similitudini superflue, moralità sentenziosa e fredda per quanto riguarda la poesia, e noiose sinfonie e lunghe fioriture per quel che riguarda la musica.

Ancor più che *Don Juan*, sarà *Orfeo ed Euridice* a incarnare quegli ideali: libretto di Calzabigi, musica di Gluck, coreografie di Angiolini, scene di Giovanni Maria Quaglio (1700c.-1765c.), protagonisti il castrato Gaetano Guadagni (1729-1792) nella parte di Orfeo, e due donne (Marianna Bianchi e Lucia Clavarau) rispettivamente in quelle di Euridice e Amore. Fosse la somma di consapevolezze individuali felicemente incontratesi o radunate non per caso, oppure l'adesione a un progetto superiore fortemente determinato, sta di fatto che il prodotto teatrale scaturitone costituisce un raro esempio di molteplicità straordinariamente coesa, di unità perseguita e raggiunta nonostante la pluralità delle sue componenti.

Allestita al Burgtheater il 5 ottobre 1762, quell'«azione teatrale» servì anzitutto a coronare i festeggiamenti (ragionevole motivo per inventarsi un lieto fine) in onore dell'imperatore Francesco I, il cui onomastico cadeva il 4. Replicato l'anno seguente, *Orfeo ed Euridice* conobbe via via successive modifiche – più o meno sensibili – nel corso di riprese avvenute con la partecipazione di almeno uno dei suoi autori principali. Se nella recita diretta a Parma, nel 1769, Gluck provvide ad adattare per castrato soprano una parte (Orfeo) a suo tempo scritta per un castrato contralto, ben più intensi furono i cambiamenti per la rappresentazione del 1774 all'Académie Royale di Parigi: libretto tradotto in francese, inserzioni di nuovi pezzi cantati e danzati, trasferimento di tessitura per il ruolo di Orfeo (ora tenore *haute-contre*), sostanziosi ritocchi nell'orchestrazione.

Il testo sceneggia una storia immortalata tra gli altri da Virgilio (*Georgiche*, libro IV; *Eneide*, libro VI) e già sfruttata dal teatro musicale: anzi, legata indissolubilmente ai suoi mitici albori, grazie all'*Euridice* di Rinuccini e Peri (1600), e alla *Favola d'Orfeo* di Striggio e Monteverdi (1607), proprio per la natura di poeta-cantore del protagonista. La vicenda si prestava a più interpretazioni: la potenza fascinatrice dell'arte (Orfeo che ammalia le fiere e i custodi dell'oltretomba), il contrasto fra passione e controllo dei sentimenti (Orfeo che non resiste al divieto di voltarsi verso Euridice), l'amore che sovverte le leggi di natura. Così come trattata da Calzabigi, la notissima vicenda prende le mosse *in mediis rebus*, da Euridice già morta e sepolta. Tenendo conto delle affiliazioni massoniche

LE VOCI

ORFEO
MEZZOSOPRANOEURIDICE
SOPRANOAMORE
SOPRANO



Nicoletto da Modena (fine XV secolo-1569), Orfeo che incanta gli animali, incisione (Vienna Albertina).

forse di Gluck, ma sicuramente di Durazzo e ancor più dell'imperatore, per non dire dello stesso Orfeo (iniziato ai misteri egizi, e messia che diffonde Ordine e Leggi del Grande Architetto cosmico), non è improbabile neppure una sua lettura in chiave muratoria con: funerale massonico, preparazione e comparsa di Amore come padrino (atto I); cerimonia d'iniziazione che prevede interrogatorio, ostacoli da superare e infine ammissione alla loggia elisia (atto II); prova del silenzio e ricompensa da parte dell'Ente Supremo (atto III), che giustificerebbe – anzi, richiederebbe già di suo – il lieto fine.

Sia come sia, per Calzabigi non si trattava di un esordio come poeta teatrale. Già a Napoli, al servizio dell'ambasciatore francese, negli anni Quaranta aveva dovuto talora ricorrere alle proprie capacità letterarie per confezionare testi scenici di circostanza da rappresentarsi a corte in occasione di feste e celebrazioni varie. In fondo, l'«azione teatrale» *Orfeo ed Euridice* costituì l'ultimo di questi suoi lavori. In seguito, a partire da *Alceste* ancora per Gluck (1767) fino ad *Elvira* per Paisiello (1794), Calzabigi scriverà esclusivamente veri e propri drammi seri e giocosi per le normali stagioni teatrali (con un'unica marginale eccezione).

L'impresa di *Orfeo ed Euridice* si fonda su queste conoscenze ed esperienze, che dunque anche Calzabigi padroneggiava. Al suo periodo parigino risaliva l'avvio di un'edizione dei drammi di Metastasio accompagnata da una *Dissertazione* (1755) in cui illustrava i pregi di quel tipo di teatro. Contestualmente, Calzabigi vi discuteva (e deplorava) le diverse soluzioni praticate soprattutto da Quinault nella *tragédie-lyrique*, auspicando una loro revisione alla luce della poetica del Verosimile.

Innestare sul modello metastasiano aspetti del teatro musicale francese (della *tragédie-lyrique*, e del *ballet d'action*) mirando all'ideale della tragedia greca: semplificata un po', potrebbe essere questa, in sintesi, la strategia operativa di Calzabigi in *Orfeo ed Euridice*. La tensione classicista si manifesta fin dall'«Argomento» premesso al libretto, che dichiara le proprie fonti virgiliane ed esibisce erudizione antiquaria per motivarne le scelte pantomimiche. Particolarmente dettagliate (e la relativa didascalia le riecheggia) sono quelle per il quadro d'apertura dell'opera, col compianto e le azioni funebri corali attorno alla tomba di Euridice: situazione, e collocazione in esordio, rimandano all'inizio di *Castor et Pollux* di Bernard e Rameau (1737), con gli spartani in gramaglie per le esequie di Pollux. E pure l'uso del coro, anche in funzione largamente interlocutoria quando non antagonista (nell'atto II), fa pensare più alla scena francese che a quella italiana.

Non fosse per altro, dovizia e loquacità delle didascalie diversificano *Orfeo ed Euridice* da un qualsiasi libretto metastasiano, dove la teatralità era tutta evocata letterariamente, risolta e diluita nei versi pronunciati e scambiati dai personaggi. Nel testo di Calzabigi lo strapotere della parola veniva invece mitigato dal ricorso ai linguaggi non verbali, e alle risorse della visione: gestualità, movimenti scenici, decorazioni (il rapporto parola-musica richiederebbe un discorso a sé).

Quanto agli intrecci, si prenda ad esempio quello di *Nitteti* di Metastasio (1756), che bene illustra la catena di relazioni e divieti incrociati messi abitualmente in opera dal poeta cesareo: Aprio, che ha abdicato al trono d'Egitto in favore di Amasi, vuole che sua figlia Nitteti sposi Sammete, figlio di Amasi; ma Sammete si oppone in quanto ama

riamato Beroe, che però è riluttante non volendo far torto all'amica Nitteti. Lontanissimo da congegni simili è invece il soggetto scelto da Calzabigi, di semplice linearità: Orfeo piange la scomparsa di Euridice, ma Amore lo esorta a tentarne il recupero; dopo essere riuscito a strapparla alle potenze inferi, Orfeo infrange il divieto impostogli e la perde; sta per commettere suicidio, ma Amore lo ferma e resuscita la sua amata. È vero che in questo caso si trattava non di un dramma per musica a tutti gli effetti, ma soltanto di un'«azione teatrale»: pure, la percezione di una vicenda monolineare compattamente unitaria, invece di una trama a più fili, è inequivocabile.

In Metastasio il soggetto si dipanava in sapienti ed equilibrate sceneggiature fondate su di un modulo-base che constava di: recitativi monologici o in dialogo, più o meno estesi; un'aria, rigorosamente a monologo, che ne portava a compimento il senso fissandolo in una comparazione, o in un precetto a validità generale, oppure in un'effusione lirica, al termine della quale il personaggio in questione si allontanava di scena. Nulla di tutto ciò in Calzabigi, dove Orfeo è sempre presente, in azione da solo o con vari interlocutori: i cori, Amore, Euridice. Ne sortisce una serie di situazioni molto articolate, con interventi a più livelli combinati: il canto, l'orchestra, la danza, il movimento pantomimico, con frequenti cori e balli non esornativi, ma al contrario perfettamente integrati nella vicenda e a essa indispensabili. Al massimo grado, tutto questo viene sfruttato al principio dell'atto primo, nel *tombeau* di Euridice, e poi al riaprirsi del sipario per l'atto secondo, con Orfeo alle prese con le Furie.

Rarissime le occasioni di canto simultaneo di due personaggi. In pratica, si limitano al momento in cui Orfeo ed Euridice, duettano, di nuovo insieme, nell'atto terzo.

Più che altro, anche nella partitura di Gluck troviamo arie, solistiche o con coro. Esse però esibiscono una notevole varietà metrica e morfologica (e conseguentemente musicale), ben diversa dall'omogeneità di quelle metastasiane che si presentavano in quasi costante assetto a due strofette bilanciate, e pensate per un'intonazione col 'da capo'. Caso mai, traspare un evidente interesse per la struttura a *rondeau* (ancora la Francia!), utile come novità ma anche per ribattere all'interno di un'aria un tratto emotivo qualificante senza dover ricorrere al 'da capo', una delle più viete abitudini dell'opera italiana. Scansate, invece, le arie di comparazione, che facevano segnare il passo al ritmo drammatico intercalandolo con improvvise stasi contemplative che proiettavano temporaneamente il personaggio quasi a lato della vicenda. Ed evitata la formalità di far introdurre quasi ogni aria da un preambolo orchestrale che l'interprete utilizzava per mettersi in posa al proscenio.

Perdipiù, Gluck trattò i recitativi sempre nella variante strumentata a piena orchestra (alla francese, di nuovo...), attenuando il divario che li distanziava dalle arie. E non sfugga, nell'attesa del celeberrimo *rondeau* dell'atto terzo «Che farò senza Euridice!», il recitativo che lo precede, con uno strumentale vivacissimo nel registrare sismograficamente emozioni e azioni di Orfeo. Per non dire del suo sbalorditivo approdo agli Elisi, nell'atto precedente («Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova / serena luce»), in cui alla regolare continuità di un flusso orchestrale timbricamente coloratissimo è affidato il compito di evocare quella natura paradisiaca, allo stesso tempo trascinando con sé l'intermittente canto arioso del protagonista.



Agostino Carracci (1557-1602), Orfeo ed Euridice, incisione.

Insomma, una sperimentazione drammaturgica a tutto campo che sarebbe stata già di grandissimo interesse di per sé, ma che riuscì a tradursi anche in un capolavoro: il vero miracolo di Orfeo.

Guida all'ascolto

di Paolo Fabbri

Una *Overtura* in do maggiore annuncia l'imminente azione teatrale, un 'gesto' orchestrale di natura squillante si ripropone con farciture varie, a diversi livelli armonici: è una pagina 'astratta', un avviso musicale, privo del compito di anticipare vicende o clima di quanto seguirà.

«All'alzarsi della tenda al suono di mesta sinfonia» in do minore ci troviamo *ex abrupto* catapultati nel pieno di un rito funebre. Si dà per scontato che lo spettatore conosca l'antefatto del mito: del resto, prendeva avvio un'«azione teatrale», non un consueto «dramma per musica» pensato per dipanare passo passo storie intrecciate a più fili.

Un coro sillabico e omoritmico (cioè a più voci, ma dal ritmo identico per far ben percepire le parole), tutto sincopi e 'appoggiature' patetiche, sta tributando fiori e profumi alla tomba di Euridice. Orfeo ne «va di tempo in tempo replicando il nome»: una prescrizione aggiuntiva suggerita dalla didascalia, non contemplata dall'assetto metrico di quel passo del libretto. Poi, a recitativo accompagnato, chiede di restare solo e il coro completa l'ufficio funebre dapprima muto (un breve ballo pantomimico), e poi ricantando la sua invocazione. Solo in scena, a quel punto Orfeo dà compiuto sfogo al suo dolore in un *rondeau* («Chiamo il mio ben così») di tre strofette che incorniciano due sezioni a recitativo (sempre accompagnato), di varie dimensioni ma dal medesimo *incipit*, il disperato appello «Euridice! Euridice!». Un recitativo ulteriore esplicita il suo eroico proposito di scendere agli Inferi, come suoi illustri predecessori: Eracle, Enea.

Questo blocco di azioni dà un saggio immediato e paradigmatico dei propositi innovativi del trio Calzabigi-Gluck-Angiolini: essenzialità della vicenda, cori che cantano e agiscono pantomimicamente, assoli unicamente lirici (non sentenziosi o di similitudine), arie estranee allo schema del 'da capo', vocalità individuale o collettiva prevalentemente sillabica, rifiuto del canto fiorito, recitativi esclusivamente nella modalità accompagnata.

L'atto primo si chiude su di un'altra situazione (scena 2), l'apparizione di Amore che comunica a Orfeo la condizione stabilita dagli dei, cioè il divieto di guardare Euridice. Dopo il recitativo, l'arietta (bipartita, con replica e coda) funge da motto e ammonimento, quasi fosse un cartiglio di commento a ciò che gli viene imposto: la relazione con il recitativo precedente non è lontana da quanto praticava Metastasio, ma la situazione la giustifica, e la struttura musicale dell'aria è tutt'altra. Chiude l'atto un tormentato recitativo di Orfeo che si rassegna all'ingiunzione, sigillato da una manifestazione di Giove tonante. Un fulmineo

effetto teatrale mentre l'orchestra accenna a sonorità tempestose, e nessuna aria conclusiva: un'assenza che di sicuro colpiva lo spettatore dell'epoca.

Anche l'atto secondo consta di due soli nuclei rappresentativi. Si comincia seguendo Orfeo nella sua discesa agli Inferi, cui si oppongono «Furie e Spettri», con azioni e parole. Ancora una volta la danza non è semplice movimento collettivo aggraziato e stilizzato, ma pantomima che 'racconta' e si lega alle fasi della vicenda in scena. E il coro – esso pure danzato – martella con forza omoritmica le sue parole aggressive (in versi sdruciolati: una caratterizzazione infernale risalente al secolo prima).

Rispetto al *tombeau* dell'atto primo, ora la situazione è rovesciata. Al 'cantabile' di Orfeo sulla sua «lira» (resa dall'arpa e dagli archi) si oppongono brutalmente i «No!» del coro rinforzati da cornetto e tromboni, ma alla lunga questi avversari sono vinti dalla forza ammaliatrice del mitico cantore, le cui strofette ora si alternano a quelle del coro. Musicalmente, però, la sequenza non è affatto strofica, ma evolutiva: le quartine di Orfeo ricevono veste sonora sempre diversa, gli interventi del coro – salvo intenzionali riprese – mantengono al massimo la caratteristica rima sdruciolata.

Il graduale ritiro di Furie e Mostri consente a Orfeo l'accesso al mondo sotterraneo, e il successivo transito agli Elisi. Il suo ingresso in quel paesaggio paradisiaco è salutato da un 'arioso' («Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova») di straordinaria fattura orchestrale. Sulla banda sonora continua fornita dal corno, viole e bassi scandiscono il ritmo con regolarità, e i violini primi dipanano ininterrottamente festoni di terzine ondulanti. È un tappeto sonoro su cui spicca una melodia dell'oboe, punteggiato da una miriade di figurazioni minimaliste sparse di violini secondi, flauto e violoncello solo. Le parole di Orfeo si adagiano con naturalezza su questa *texture*, dando luogo a una 'pittura' sonora sorprendente e davvero unica, nelle abitudini dell'epoca. Cori e danze elisie salutano poi l'arrivo di Euridice e la partenza della coppia.

Il percorso a ritroso nell'Oltretomba vede crescere strada facendo i dubbi di Euridice sul comportamento di Orfeo, e scemare la determinazione di questi a tener fede al voto impostogli. Estesi recitativi accompagnati sono il terreno ideale per rendere il continuo e vario ribollire dei sentimenti. Due nuclei vengono messi a fuoco con più regolato profilo: un duetto a diverbio («Vieni: appaga il tuo consorte») e l'aria agitata di Euridice («Che fiero tormento!»). Sottratta al «placido oblio» della vita ultraterrena e richiamata alle «tempeste» del mondo, quest'ultimo 'numero' si concretizza di conseguenza in un simulacro di aria col 'da capo': uno sguardo all'indietro, l'unico in tutta la partitura, che la situazione può ben giustificare.

Di nuovo il recitativo si anima e arricchisce d'interventi orchestrali per il passo cruciale della 'seconda morte' di Euridice. Orfeo la compiangere poi in un'aria che Calzabigi disegna sul vecchio modello 'con intercalare' (una sorta di *refrain* iniziale e finale: «Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben!»), e che Gluck risagoma invece a *rondeau* tripartito, riecheggiando struttura (e qualche minuto tratto: le invocazioni «Euridice! Euridice!») di quello che il protagonista aveva intonato nell'atto primo sulla tomba dell'amata.

Il recitativo che segue s'intensifica fino all'arioso («Sì: aspetta, o cara / ombra») in cui Orfeo si accinge al suicidio. Lo blocca l'intervento provvidenziale di Amore, che poi resuscita Euridice. Pastori e pastorelle festeggiano con cori e danze il ritorno della coppia.



Federico Cervelli (1625-1700), Orfeo ed Euridice (Venezia, Galleria Querini Stampalia).

Pier Luigi Pizzi: «Euridice incarnazione della musica»

a cura di Leonardo Mello

Maestro, prima di parlare di questo Orfeo ed Euridice da lei creato per la Fenice, vorrei chiederle qualcosa a proposito del mito di Orfeo. Scorrendo la sua carriera lo si incontra infatti moltissime volte, e spesso in opere e autori di cui si ha poca conoscenza, come L'Orfeo del seicentesco Antonio Sartorio, o l'Orfeo ed Euridice musicato da Ferdinando Bertoni sullo stesso libretto di Ranieri de' Calzabigi utilizzato da Gluck, o ancora La nascita di Orfeo del compositore torinese contemporaneo Lorenzo Ferrero, senza parlare delle molte volte in cui porta in scena L'Orfeo monteverdiano. Sembra quasi esista un rapporto privilegiato tra lei il mitico cantore trace...

È vero, questo mito si trova spesso lungo il mio percorso nel mestiere del teatro. A cominciare proprio da Gluck, quando ancora mi dedicavo solo alla scenografia. *Orfeo ed Euridice* è andato in scena nel 1976 al Maggio Musicale Fiorentino con la regia di Luca Ronconi e la direzione di Riccardo Muti. Uno spettacolo che ha fatto epoca. Muti stesso, con il quale negli anni ho diviso l'emozione di tante collaborazioni, lo considera forse il nostro più amato. Dopo la *Tetralogia* wagneriana allestita con Ronconi alla Scala e poi a Firenze alla fine degli anni Settanta ho intrapreso la mia carriera di regista disegnando le scene solo per i miei spettacoli. Però Muti, nel 2004 per la riapertura della Scala dopo i lavori di restauro con *Europa riconosciuta* di Antonio Salieri, ha voluto ricostituire il *team* di Orfeo, ed è stato bellissimo ritrovarci tutti e tre insieme ancora una volta, in perfetta comunione di spirito.

Ma parlavamo di Orfeo e dei miei frequenti incontri con il personaggio. Si è trattato di un puro caso, un caso fortunato. Nelle mie vicende, sono accaduti dei ricorsi imprevedibili. *Don Giovanni* è uno di questi. A ventun anni ho debuttato come scenografo proprio con quest'opera. Avevo un grande cast, ma io mi sentivo inadeguato ad affrontare Mozart e un personaggio così complesso e poliedrico. Il caso ha voluto che anche il mio debutto di regista avvenisse con la stessa opera, e ci sono state in seguito altre occasioni di approfondimento. Ho incontrato Orfeo in età più matura e non ci siamo più lasciati, forse scoprendovi una certa affinità. Dopo Gluck, *L'Orfeo* di Monteverdi l'ho affrontato da regista in molte occasioni, a Madrid per la *Trilogia* con William Christie, e più recentemente a Spoleto e Ravenna con Ottavio Dantone. Tanti confronti con vari autori in modi diversi, pur partendo dallo stesso mito, il che significa che ogni volta ho dovuto considerare le diverse proposte. Circostanza stimolante, che mi ha permesso di interrogare questo eroe

e di scoprirne tante facce differenti. Quello di Ferdinando Bertoni, messo in scena con la direzione di Claudio Scimone, è lontanissimo da Gluck pur essendo composto sullo stesso libretto di Ranieri de' Calzabigi. È proprio con *Orfeo ed Euridice* che il musicista tedesco inizia il suo percorso di ripensamento dell'opera con la celebre riforma. La rinuncia a ciò che poteva rappresentare il teatro barocco in tutta la sua fantasia ridondante, la volontà di asciugare, di trasformare certe esuberanze entrate ormai nella consuetudine, attraverso il virtuosismo dei cantanti, il criterio di limitare l'eccesso di spettacolarità per arrivare a un'armonica equilibrata semplicità, corrisponde esattamente alla mia ricerca di una



Pier Luigi Pizzi.

rinnovata espressione stilistica. Per queste ragioni ho affrontato quest'opera con particolare impegno, perché è in linea coerente con la mia attuale maniera di far teatro, un tipo di teatro etico, che tende all'essenziale, evitando lo spreco di qualsiasi forma di narcisistico esibizionismo. Ripensando *Orfeo ed Euridice* oggi, per la prima volta in veste di regista, rivolgo un'attenzione particolare a quello che l'opera mi suggerisce. Percepisco in essa il senso della giovinezza crudelmente ferita, dell'amore dilaniato, dell'aspirazione a riavere l'amato bene rubato ingiustamente. Seguo Orfeo nel suo viaggio iniziatico, creo attorno a lui spazi ideali, cipressi boekliniani nel cimitero dove si piange Euridice, fiamme ostili nell'Ade pagano, e quel «puro ciel» degli spiriti beati.

Entriamo un po' più nello specifico del suo spettacolo.

L'ho detto. Ho inteso creare uno spettacolo rigoroso, come tendo a fare ormai sempre. Ho per mia fortuna avuto tutto il tempo per togliermi qualsiasi capriccio, ho approfittato delle infinite occasioni per sperimentare, perché ho vissuto in un'epoca felice dove tutto sembrava possibile. Oggi mi interessa, senza rinunciare all'estetica, fare un discorso che tenda all'essenziale a vantaggio della musica. In questo caso mi rassicura la presenza sul podio di Ottavio Dantone, con cui ho una perfetta intesa.

Uno specialista della musica antica...

Non solo. Il termine 'specialista' è riduttivo, fa pensare in qualche modo a un virtuosismo raggelato, e non è questo il caso. Ottavio è un artista vero, dotato di una grande sensibilità, capace di emozionare. Conto anche su di lui per dare spessore al mito dei due giovani amanti dolorosamente separati, alla disperata solitudine di Orfeo. Per nostra consolazione Ranieri de' Calzabigi ci regala un sublime lieto fine. Con Ottavio, a Spoleto, abbiamo messo in scena *L'Orfeo* di Monteverdi lasciando il finale aperto. Non ci convinceva che Orfeo fosse elevato alla gloria divina dal *deus ex machina* Apollo. Così, la vicenda umana di Orfeo si è conclusa con la sua disperata maledizione alle donne. Non ci piaceva l'idea di un finale accomodante, meglio lasciarlo sospeso nella terribile solitudine del mitico eroe sconfitto. Nel nostro caso mi piace che sia la musica a premiare Orfeo, come se fosse Euridice a incarnarla. Sono partito dall'idea che per Orfeo, proprio in quanto ragione di vita, Euridice rappresenti la musica, ne sia l'espressione, l'essenza prima. Questo punto di partenza ha portato a diverse soluzioni non secondarie. Se torniamo alla riforma gluckiana, lo stesso compositore ha riconosciuto che in buona misura è stato determinante il testo poetico di Ranieri de' Calzabigi. Ma alla riforma corrisponde anche un nuovo tipo di rappresentazione. La forma coreutica, affidata a un coreografo del calibro di Gasparo Angiolini, ha modificato l'immagine del teatro in musica: il senso barocco del balletto, che si ritrovava per esempio nella *tragédie lyrique* di Rameau, viene superato. Questo ci ha convinti a ridimensionare i balli, sopprimendo alcuni ritornelli, e a considerarli come semplici momenti strumentali eseguiti sulla scena da parte di un piccolo complesso di giovani musicisti. Sono loro gli amici di Orfeo, gli stanno attorno e, secondo gli affetti,

lo confortano, lo proteggono e alla fine lo festeggiano. La loro presenza sulla scena è un modo per ‘visualizzare’ la musica, evidenziarne la necessità. Non mi sento di rimpiangere la prestazione di volenterosi atletici ballerini impegnati in un’improbabile, inutile, noiosa esibizione ginnica. Sia la musica il vero motore dell’azione drammatica.

Come ha utilizzato il coro?

Gli è destinato grande spazio, è sempre presente, in proscenio, in primissimo piano, a esprimere tutti gli affetti: il cordoglio degli amici, la furia degli spettri, il distacco sublime delle anime, la felicità per il trionfo dell’amore. Le severe tuniche di un profondo grigio plumbeo li fa apparire come un’umanità fossile, che ha visto nascere il mito di Orfeo. Assistono alla sopravvivenza di un mito eterno, che si rinnova nei secoli. I nostri giovani amanti sono ragazzi dei nostri giorni.

Cosa ci può anticipare dell’ambientazione che ha scelto?

Seguo le indicazioni del poeta e mi lascio trasportare dalla musica in uno spazio culturale, in cui le immagini nascono naturalmente. All’inizio ci troviamo nell’evocazione poetica di un cimitero, con i sepolcri all’ombra dei cipressi foscoliani. Giorni fa, alla prova generale dell’*Ernani* alla Fenice, mi ha colpito quel verso sublime: «Viene il mirto a cangiarmi col cipresso!». Ho naturalmente pensato a Orfeo.

Qualche parola infine sulla scena di gioia che conclude l’opera.

È la festa della musica ed è naturale che si svolga in un teatro. Non in un teatro qualsiasi. Nel nostro Teatro.

Pier Luigi Pizzi: “Euridice: the incarnation of music”

Maestro, before speaking about this Orfeo ed Euridice which you created for La Fenice, I’d like to ask you something about the myth of Orpheus. In fact, going back over your career, it comes up numerous times, and often in operas and authors who are little known, for example L’Orfeo by the seventeenth-century Antonio Sartorio, or L’Orfeo ed Euridice put to music by Ferdinand Bertoni with a libretto by Ranieri de’ Calzabigi which Gluck also used, or La nascita di Orfeo by the contemporary Turinese composer Lorenzo Ferrero, not to mention the countless times you staged Monteverdi’s Orfeo. There seems to be an almost privileged relationship between you and the mythical Thracian poet...

It is true, this myth is a recurring theme in my theatre career, starting with Gluck when I was still only working on scenography. *Orfeo ed Euridice* was staged in 1976 at the Maggio Musicale Fiorentino with Luca Ronconi as director and Riccardo Muti as conductor. It was a production that marked an epoch. For Muti, with whom I have shared the emotion of working together many times over the years, it is perhaps our favourite. After working on the Wagner *Tetralogy* with Ronconi staged at La Scala and then going on to Florence to the end of the seventies, I embarked on my career as a director, designing the scenes only for my own productions. But then in 2004 for the reopening of La Scala after the restoration work with *Europa riconosciuta* by Antonio Salieri, Muti wanted to recreate the Orfeo team and it was wonderful all three of us being together once again, working together in total harmony.

But we were talking about Orpheus and my frequent encounters with the character. It was pure chance, a matter of luck. In my career the most unexpected things have happened. *Don Giovanni* is one of them. At the age of twenty-one it was with this opera that I made my debut as a set designer. I had a great cast, but I did not feel I was capable of facing Mozart and such a complex and versatile character. As chance would have it, my directorial debut took place with the same opera, and there were other opportunities for further study. I met Orpheus at a more mature age, and we never parted, perhaps having discovered a certain affinity. After Gluck, I worked on Monteverdi’s *Orfeo* as a director on numerous occasions, in Madrid for *the Trilogy* with William Christie, and more recently in Spoleto and Ravenna with Ottavio Dantone. This resulted in countless comparisons with various authors from different perspectives, even if we were working with the



Pier Luigi Pizzi.

same myth, which means that each time I had to consider the different proposals. This was extremely stimulating and enabled me to question this hero and to discover his multifaceted aspects. The one by Ferdinand Bertoni, staged with the direction of Claudius Scimone, is completely different from Gluck's, despite being based on the same libretto by Ranieri de' Calzabigi. It was with *Orfeo ed Euridice* that the German musician began his journey of rethinking the work with the famous reform. The renunciation of anything that might represent the Baroque theatre in all its redundant imagination, the desire to be succinct, to transform certain exuberances that had become customary through the virtuosity of the singers, the criterion of limiting the excess of extravaganza and instead creating a harmonic, well-balanced simplicity: these are all things that corresponded perfectly to my search for a renewed, stylistic expression. This is why I was particularly committed to this work, because it is in line with my current way of making theatre, a sort of ethical theatre which tends towards the essential, avoiding the waste of any form of narcissistic exhibitionism. Rethinking *Orfeo ed Euridice* today, for the first time as a director, I have paid particular attention to what the work suggests to me. In it I perceive a sense of cruelly wounded youth, heart-breaking love, the hope to retrieve something you love that has been

unjustly stolen. I follow Orfeo on his initiatory journey, creating around him ideal spaces: the Boeklinian cypresses where he mourns Euridice, hostile flames in the pagan Hades, and the "pure skies" of the beatific spirits.

Let's discuss your production in a little more detail.

As I said, I wanted to create a rigorous show, as I always tend to do. I have had the good fortune to have had all the time I wanted for whichever fancy came to mine, and I have taken advantage of countless opportunities to experiment, because I have lived in a happy age where everything seemed possible and I made the most of it. Today what interests me is, without sacrificing aesthetics, creating a discourse that tends to the essential for the benefit of music. And in this I am reassured by the presence of Ottavio Dantone holding the baton, as we understand one another perfectly.

A specialist in ancient music...

And not only. The term 'specialist' is reductive as it somehow suggests an ice-cold virtuosity. and this is not the case. Ottavio is a true artist, endowed with a great sensitivity, capable of emotion. I am also counting on him to give greater depth to the myth of the two young lovers who have been so painfully separated, and to the desperate loneliness of Orfeo. For our consolation Ranieri de' Calzabigi gave us a sublime happy ending. We staged Monteverdi's *L'Orfeo* with Ottavio in Spoleto, leaving the finale open. It did not convince us that Orfeo was elevated to divine Gloria by the *deus ex machina* Apollo. Thus, the human story of Orfeo ended with his desperate curse on women. We did not like the idea of ending with a compromise and decided it was better to leave it suspended in the terrible solitude of the mythical defeated hero. In our case what I like is that it is the music that rewards Orpheus, as if it incarnated Euridice. I started from the idea that for Orfeo, precisely as a reason for living, Euridice incarnates music, that it is its very expression and primary essence. This starting point led to several solutions that are anything but secondary. If we go back to Gluck's reform, the composer himself acknowledged that Ranieri de' Calzabigi's poetic text played a significant role. But the reform also corresponded to a new kind of staging. Entrusted to a choreographer of the calibre of Gasparo Angiolini, the choreutical form changed the image of the theatre into music: the baroque sense of ballet, which was found for example in *tragédie lirique* by Rameau, was overcome. This convinced us to reduce the dances, suppress some refrains, and to consider them as simple instrumental moments performed on the stage by a small group of young musicians. They are Orfeo's friends, they are around him and, depending on their feelings, they comfort him, protect him and finally celebrate him. Their presence on the scene is a way to 'visualise' the music, highlighting the need for it. I do not miss the performance of willing athletic dancers engaged in a questionable, unnecessary, and boring display of gymnastics. It is the music that is the driving force behind the dramatic action.

How did you use the choir?

It is given a great amount of space; it is always present, on the forestage, in the foreground, expressing all the emotions: the friends' grief, the phantoms' fury, the sublime separation of the spirits, and happiness when love triumphs. The austere, dark-lead grey tunics make them appear like fossil humanity, which witnessed the birth of the myth of Orfeo. They witness the survival of an eternal myth, which is renewed over the centuries. Our young lovers are kids of our times.

What can you reveal about the setting you have chosen?

I followed the poet's instructions and let myself be carried away by the music in a cultural space, where images are born naturally. At first, we find ourselves in the poetic evocation of a cemetery, with the sepulchres in the shadow of the Foscolian cypresses. A couple of days ago, at the dress rehearsal of *Ernani* at La Fenice, I was struck by the sublime line: "Viene il mirto a cangiarmi col cipresso!" (That the cypress may frown where myrtle bloom). Naturally I thought of Orpheus.

Finally, a few words about the scene of joy that concludes the work.

It is the celebration of music, and it is only natural that it takes place in an opera house. And not just in any opera house. Ours.

Ottavio Dantone: «La ricerca sull'opera, per emozionare il pubblico di oggi»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Quest'opera è considerata il punto chiave della cosiddetta 'riforma del melodramma': i due autori, Gluck e Calzabigi, trovando l'uno nell'altro l'interlocutore adatto a sviluppare le idee innovatrici in evoluzione rispetto alla routine teatrale dell'epoca, realizzano un passo decisivo di trasformazione verso un ideale di 'dramma musicale' più attento alla verità dei sentimenti e meno ai virtuosismi. Può spiegarci in cosa possiamo riconoscere questa evoluzione, soprattutto dal punto di vista della partitura musicale?

Per mezzo secolo quello che consideriamo il cosiddetto modello metastasiano caratterizzato da un rigoroso schema di alternanza recitativo-aria, rispettivamente il momento del racconto e quello degli affetti e delle emozioni, fu la forma di teatro musicale più apprezzata dal pubblico. L'ascoltatore dell'epoca era molto concentrato sull'espressione e i virtuosismi dei cantanti, e amava essere sorpreso da messinscene e aspetti sinestetici propri di un'epoca e di un modo di vivere e abitare il teatro.

A tutti i cambiamenti e le rivoluzioni della storia e dell'arte siamo soliti associare un particolare evento. Nel caso della riforma del melodramma l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e Calzabigi rappresenta certamente un momento di svolta, anche se al contempo la conseguenza e il riflesso di una graduale istanza e necessità estetica e artistica.

Questa riforma tendeva rendere lo svolgersi dell'azione nel modo più naturale e vicino possibile alla natura e verità, ponendo le basi di quel passaggio tra mozione dei codici espressivi e espressione dei sentimenti che sarà alla base della trasformazione intellettuale e culturale tra barocco e romanticismo.

La principale innovazione consiste nella totale soppressione dei recitativi secchi, normalmente accompagnati solamente dal clavicembalo o dal violoncello, in favore dei recitativi accompagnati dando origine a una continuità strutturale e drammaturgica che mette sullo stesso piano emotivo canto e concatenazione degli eventi.

Un aspetto interessante, che fa riflettere sui corsi e i ricorsi storici, è che l'esperimento gluckiano ha diverse analogie con la 'seconda pratica' monteverdiana, dove l'idealizzazione del teatro greco e della musica quale serve della parola aveva originato quel 'recitar cantando' che cercava la massima verosimiglianza tra canto e recitazione.

Non ultima considerazione è quella che riguarda il ruolo dell'orchestra, quale elemento attivo e in continua interazione ritmica, musicale ed espressiva con le voci per tutto lo svolgimento dell'opera.

La partitura è imperniata di elementi che appartengono al gusto del teatro musicale francese, riflesso anche delle scelte politiche della corte viennese della seconda metà del Settecento che vide nascere questo capolavoro. In che cosa ritroveremo questa influenza nella partitura?

Certamente nell'uso frequente dei balli, tipico elemento degli allestimenti scenici e delle coreografie d'oltralpe. Questi movimenti non avevano necessariamente un rapporto diretto con lo svolgersi dell'azione, quanto più riflettevano un gusto tipico della corte di Versailles che in quel periodo aveva notevole influsso politico a Vienna.

Un altro elemento caratterizzante è il coro, molto presente come fosse un personaggio vero e proprio, aspetto che richiama ad altre opere francesi precedenti, oltre ad avere ancora un'ideale allusione e attinenza col già citato teatro greco.

Bisogna però considerare che l'influsso francese lo si riscontra maggiormente nella terza versione dell'*Orfeo*, ovvero quella di Parigi del 1774 dove Gluck ricorse a notevoli cambiamenti musicali nonché nell'orchestrazione, oltre che alla vocalità del protagonista. Gli elementi vocali, musicali e timbrici della prima versione sono da un punto di vista estetico più prossimi e attinenti a uno stile decisamente italiano.



Ottavio Dantone (foto di Giulia Papetti).

Lei ha accennato alla strumentazione, quali strumenti contraddistinguono l'organico di quest'opera?

Soprattutto la prima versione dell'opera (Vienna, 1762) presenta un organico italiano, classico, perché prevede l'uso oltre che degli archi anche di corni, trombe e timpani. Ma l'aspetto più interessante è che ci sono anche strumenti antichi come il cornetto e lo *chalumeau*, entrambi già considerati antichi: il primo è uno strumento ricurvo ricoperto di cuoio e munito di bocchino, il secondo è l'antenato del clarinetto: entrambi erano ritenuti nel secolo precedente come gli strumenti dal timbro più vicino alla voce umana. I cornetti sono presenti nel coro iniziale associati ai tromboni. È interessante constatare tra l'altro che cornetti e tromboni sono un colore adottato anche nell'*Orfeo* di Monteverdi, ben centocinquanta anni prima. Abbiamo dunque da una parte un'evoluzione del linguaggio e al contempo un ritorno all'antico in determinate scelte di strumentazione.

Aggiungo che dirigerò l'opera al cembalo per due motivi: da una parte perché il suono del cembalo è un timbro essenziale e caratteristico nel colore dell'orchestra del Settecento e poi perché suonando e dirigendo i recitativi potrò respirare insieme ai cantanti e all'orchestra vivendo le stesse emozioni.

La storia del ruolo vocale di Orfeo è piuttosto articolata: alla prima viennese (1762) la parte fu interpretata da un contralto castrato; a Parma (1769) da un soprano; alla prima parigina da un tenore. A Milano (1813) il ruolo fu affidato a una donna, mentre dalla seconda metà del Novecento è diventata consuetudine assegnarla a un controtenore. Ci dà qualche riferimento per comprendere le differenze e ci spiega il significato musicale della scelta di assegnare il ruolo di Orfeo in questa produzione a un mezzosoprano?

La storia insegna che scelta delle voci era ovviamente legata al gusto corrente ma spesso anche alle contingenze pratiche, economiche e altro. Nel Settecento vi erano donne specializzate in ruoli maschili, così come castrati che interpretavano ruoli femminili. Un esempio eclatante è il *Marcantonio e Cleopatra* di Hasse dato a Napoli nella prima metà del Settecento: Marcantonio fu interpretato da una donna, Vittoria Tesi, mentre Cleopatra dal celebre castrato Farinelli. Gluck individuò nel registro di un castrato contralto l'ideale vocale per Orfeo. A Vienna infatti l'interprete di riferimento fu l'evirato Gaetano Guadagni, nella seconda versione di Parma evidentemente fu una donna dal registro di mezzosoprano, viste alcune varianti più acute apportate ad esempio nell'aria più famosa «Che farò senza Euridice». Anche in Francia per il protagonista maschile si scelse una vocalità, quella di tenore, più consona al gusto locale. Oggi viene generalmente preferita la prima versione perché ritenuta più 'genuina' e vicina alla volontà originaria dell'autore. E la voce che si avvicina di più a quella pensata da Gluck è, a conti fatti, quella di una donna. È sbagliato pensare che il controtenore sia la voce più filologicamente corretta, seppur esistano senz'altro controtenori dalla voce molto acuta e naturale.

Cosa può dirci invece dei registri vocali degli altri due personaggi del dramma, Euridice e Amore?

In rapporto alle altre voci, se Orfeo fosse interpretato da un soprano, come nella versione di Parma, avremmo una certa uniformità timbrica dal momento che Euridice e Amore sono anch'essi due ruoli di soprano. Questi due personaggi a mio parere non devono avere caratteristiche troppo liriche bensì una voce il più possibile pura, che faccia da contrasto al timbro più scuro e dalle tante sfaccettature emotive di Orfeo, protagonista assoluto dell'opera.

Qual è la visione alla base della sua interpretazione della partitura? In che modo una partitura come questa potrà ancora emozionare e parlare al pubblico di oggi?

Cos'è oggi moderno? La civiltà di oggi è l'unica della storia a consumare con regolarità l'arte del passato. Nel Settecento nessuno avrebbe mai ascoltato Monteverdi, nell'Ottocento nessuno ascoltava Vivaldi. Oggi amiamo e apprezziamo opere di Händel, Gluck, Rossini, Verdi. Il problema di proporre queste partiture è piuttosto riuscire a tradurre il significato e l'emozione che l'autore aveva in mente. Questa capacità è strettamente legata alla conoscenza e consapevolezza estetica dell'interprete. Se si riesce attraverso lo studio e la ricerca a comprendere il linguaggio di duecento, trecento, quattrocento anni fa, se ci si avvicina il più possibile al cuore e alla mente di chi ha creato questa musica, si scoprirà che le emozioni e la loro portata non sono cambiate nel tempo. E con questa cognizione indispensabile, il messaggio non può che arrivare, inalterato, efficace e potente.

Ottavio Dantone: “Researching an opera to arouse the audience of today”

This opera is regarded as a turning point in the so-called 'operatic reform': the two authors, Gluck and Calzabigi formed a perfect partnership that was able to develop innovative ideas that changed the traditional theatre of the time. The result was a decisive step in the transformation towards an ideal of 'musical drama' that paid closer attention to the truth of feelings and less to virtuosity. Could you explain how we can recognise this development, in particular as regards the score?

For five hundred years what we consider to be the so-called Metastasio model, which is characterised by a rigorous pattern of alternating recitatives-arias, in other words, the moment of the narrative and that of feelings and emotions, was the most popular form of opera with the public. At that time the listener concentrated closely on the singers' expressions and virtuosity, and loved being surprised by staging and synesthetic aspects that were characteristic of an age and theatre life at that time.

We usually associate a particular event with all the changes and revolutions in history and art. In the case of opera reform, Gluck and Calzabigi's *Orfeo ed Euridice* is certainly a key moment, even if it is also the consequence and result of a gradual aesthetic and artistic instance and need.

This reform wanted to make the action more natural and as close as possible to nature and truth, laying the basis for the transition from the motion of expressive codices and expression of feelings that was to be at the basis of the intellectual and cultural transformation between the Baroque and Romanticism.

The main innovation consisted in the complete suppression of dry recitatives, which were usually accompanied by the harpsichord or violincello; instead, they were replaced by accompanied recitatives, resulting in a structural and dramatic continuity that placed the singing and the concatenation of events on the same emotional level.

An interesting aspect, which makes one think about the historic courses and recurrences, is that Gluck's experiment has certain things in common with Monteverdi's 'seconda pratica', in which the idealisation of Greek theatre and music at the service of the word led to the 'recitar cantando' (reciting while singing) that strived to achieve the greatest similarity between song and recitation. No less important is the role of the orchestra as an active element that is in constant rhythmic, musical, and expressive interaction with the voices throughout the opera.

The score is based on elements that belong to French opera, which is also reflected in the political choices of the Viennese court in the second half of the eighteenth century when this masterpiece was written. How does this influence make itself felt in the score?

Certainly in the frequent use of dances, which was a typical element of the staging and choreography in countries to the north of the Alps. These movements did not necessarily have a direct relationship with the unfolding of action since they mainly reflected the taste



of the Versailles court at that time, which exerted a particular political influence in Vienna.

Another characteristic element is the chorus which makes its presence felt, almost as if it were an actual character; this is an aspect that not only evokes earlier French operas but is also an ideal allusion and relevant to the Greek theatre mentioned earlier.

However, one must also bear in mind that the French influence is most visible in the third version of *Orfeo*, that is, the 1774 Paris version in which Gluck made significant changes to both the music and orchestration, as well as to the use of the protagonist's voice. From an aesthetic point of view, the vocal, music and timbre elements of the first version are more similar to a decidedly Italian style.

You mentioned orchestration: which instruments stand out in this opera?

The first version of the opera (Vienna, 1762) has a decidedly classical Italian arrangement because it not only foresees the use of the strings,

Ottavio Dantone (foto di Giulia Papetti).

but also horns, trumpets, and kettledrums. But the most interesting thing is that it also includes old instruments such as the cornett and the *chalumeau*, both of which were already considered ancient: the first is a curved instrument covered with leather and with a mouthpiece, while the second is the forerunner of the clarinet. In the previous century both instruments were considered to be the most similar to the human voice as regards timbre. Cornetts are present in the initial chorus together with the trombones. Furthermore, it is interesting to observe that the cornetts and trombones are a colour that Monteverdi also adopted in his *Orfeo*, no less than fifty years earlier. So, on the one hand we can see how the language develops, while on the other there is a return to the ancient as regards the choice of instruments.

I must add that I'll be conducting while playing the harpsichord for two reasons: firstly, because the sound of the harpsichord is an essential, characteristic colour of an eighteenth-century orchestra, and secondly, because by playing and conducting the recitatives I can breathe together with the singers and orchestra, experiencing the same emotions.

The history of the vocal role Orfeo is rather fascinating: in the Viennese première (1762) the role was sung by a castrato contralto; in Parma (1769) by a soprano; in the Parisian première by a tenor. In Milan (1813) the role was played by a woman, while in the second half of the twentieth century it was then usually given to a counter-tenor. Can you help us understand the differences and explain the musical significance of the decision to give the role of Orfeo to a mezzosoprano in this production?

History has taught us that the choice of voices obviously depended not only on the taste of the time, but also on practical, economic or other matters. In the eighteenth century, women were specialised in male roles while castrati sang female roles. The most striking example is Hasse's *Marcantonio e Cleopatra*, which was staged in Naples in the first half of the eighteenth century. Marcantonio was played by a woman, Vittoria Tesi, while Cleopatra was played by the famous castrato Farinelli. Gluck thought that the ideal voice for Orfeo was a contralto castrato. So, in Vienna, the role went to the castrato Gaetano Guadagni, while in the second version in Parma, owing to some of the higher changes that were made, for example in the most famous aria "Che farò senza Euridice", it was played by a female mezzosoprano. In France he also chose a voice that was more in line with the local taste for the male protagonist, a tenor. Today the first version is generally the most popular because it is regarded as the most 'authentic' and the closest to the composer's original wishes. And when everything is said and done, the voice that is closest to the one Gluck originally thought of is a woman's. It is a mistake to think that the counter-tenor is the most philologically correct voice even though there are some very high, natural counter-tenors.

What can you tell us about the vocal registers of the other two characters in the opera, Euridice and Amore?

In relation to the other voices, if Orfeo were sung by a soprano, as is the case in the Parma version, the timbre would be more uniform since Euridice and Amore are also soprano roles. I don't think these two figures should have excessively operatic characteristics, but rather a voice that is as pure as possible so that it contrasts with the darker, multifaceted emotive timbre of Orfeo, who is the absolute protagonist of the opera.

What is the underlying vision of your interpretation of the score? How can a score like this arouse and speak to the audience today?

What is modern today? The civilisation of today is the only one in history that regularly enjoys art of the past. In the eighteenth century nobody would ever have listened to Monteverdi, and in the nineteenth century nobody would have listened to Vivaldi. Today we love and appreciate the works of Handel, Gluck, Rossini and Verdi. But the problem with staging these scores is translating the meaning and the emotion that the composer had in mind. This ability is closely related to the aesthetic knowledge and awareness of the interpreter. If, by means of study and research, one is able to understand the language of two-, three-, or four hundred years ago, if one gets as close as possible to the heart and mind of the person who created this music, one will discover the motions and their effect have not changed over the years. And thanks to this indispensable knowledge, the message will be transmitted unchanged, effectively and powerfully.

Orfeo ed Euridice alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Quante furono le rivisitazioni del mito di Orfeo nel mondo operistico? È una domanda che, per la vastità dei titoli reperiti, rende pressoché impossibile una risposta ragionevole. La figura del cantore trace, più e più volte riportata nelle fonti classiche e con una ricchezza di varianti che solo Kerényi¹ poteva affrontare, affascina il mondo dell'opera per tanti motivi. Da una parte gli esordi stessi della storia operistica attingono generosamente a questo mito, tanto da crearne a loro volta uno, e cioè che fosse proprio Euridice, sposa di Orfeo, a incarnare le origini stesse dell'opera, laddove è oggi acclarato che il primo lavoro di questo genere non fu in realtà il racconto delle vicende dei due sposi² bensì la *Dafne*, altro mito sempre dovuto alla penna di Jacopo Peri e sempre a Firenze ma che precede di un paio d'anni la storia del cantore trace³.

Come che sia, l'ipotesi di mettere in scena, e su una scena operistica, un personaggio che proprio con il canto commuove l'intero mondo dell'oltretomba è certamente un'idea vincente come poche. La preferenza tradizionalmente accordata alla musica vocale lungo tutta la storia della musica, almeno sino al Rinascimento, sottolinea per di più la possibilità di fondere alla abilità musicale e compositiva il significato di testi letterari di straordinario valore. Il 'cantore' cinquecentesco infatti si identificava con il mestiere stesso di compositore all'interno di una Rinascenza che riuscì come in pochi altri periodi a fondere in un unico connubio testi sublimi ad altrettanto ricche letture musicali.

Potrebbe quindi non essere un caso se, a soli tre anni di distanza dall'inaugurazione della Fenice, la sera del 13 maggio 1795, andò in scena per la prima volta in quello che si apprestava a diventare il primo teatro cittadino *Orfeo ed Euridice*, opera in sette scene di Ranieri de' Calzabigi, per la musica del compositore salodiano Ferdinando Bertoni, all'epoca maestro della cappella ducale di San Marco,⁴ non ancora sminuita a chiesa subalterna a Vienna come accadrà invece di là a un paio d'anni.

Quasi un secolo dopo, al ritorno della delicata storia di Orfeo, di fronte al quale non solo uomini, divinità e fiere si intenerivano, ma persino gli oggetti inanimati e i sassi, la «Gazzetta di Venezia» introduce qualche giorno prima della recita il valore e l'importanza di questa delicata e struggente storia d'amore anche per indirizzare al meglio l'attenzione del pubblico veneziano:



Foto di scena di Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, 1961; direttore d'orchestra Franco Caracciolo, regia e coreografia di Luciana Novaro, scene di Hein Heckroth. Interpreti: Giulietta Simonato (Orfeo), Cecilia Fusco (Amore), Nicoletta Panni (Euridice). Archivio storico del Teatro La Fenice.

[a Vienna, nel 1762] lo stesso Gluck dirigeva l'orchestra, e sorvegliava la scena quel Calzabigi livornese che aveva composto il libretto con tanta semplicità di mezzi. Non vi furono applausi, allora, perché l'*Orfeo* segnava un passo avanti nell'arte musicale; era come una innovazione, una audacia e al pubblico occorre prima di assuefarvisi. [...] Di *Orfei* in musica ve n'è una legione: da quello di Poliziano, musicato solo in parte, a quello di Caccini, di Monteverdi, di Draghi, di Ferrari, di Lulli, di Graun, di Fux, di Guglielmo, di Bach [Johann Christian], di Bertoni, di Tozzi, di Haydn ecc.⁵

L'organizzazione della stagione di carnevale e quaresima 1888-1889 confermò tutte le difficoltà economiche del momento, d'altra parte in linea con il difficile periodo storico: la precedente stagione carnevalizia infatti non aveva avuto luogo e per alcuni mesi sembrò che le difficoltà già manifestatesi l'anno prima avrebbero avuto un lungo strascico; le cose andarono invece via via migliorando soprattutto grazie alla dedizione della direzione artistica, affidata alle mani di Leonardo Labia, e all'attività di Zoppetti, segretario e vero e proprio *factotum* del teatro. La confezione della stagione puntò subito su quarantacinque recite, senza cavalchina, leggermente inferiori alle tradizionali cinquantuno. Il primo marzo l'impresa formata dai fratelli Corti prova a formalizzare una ipotesi di accordo con il teatro:

Come da verbali intelligenze avute con codesta Onorevole Direzione comuniciamo il seguente progetto, come lo abbiamo espresso in massima all'egregio sig.r Conte Labia recatosi appositamente in Milano.



Foto di scena di Orfeo ed Euridice di Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice, 1982. Direttore d'orchestra Ulrich Weder, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Jorma Uotinen. Interpreti: Florence Quivar (Orfeo), Carmen Balthrop (Euridice), Gladys Mayo (Amore); ballerini del Teatrodanza La Fenice di Carolyn Carlson. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sono appunto quarantacinque recite, nelle quali si alternerebbero quattro opere,

due delle quali desiderate dalla cittadinanza, *Carmen* e *Pescatori di perle* opere-ballo,

ad altre due,

una grandiosa di repertorio e l'altra nuova per le scene di Venezia, da destinarsi di comune accordo con questa Onorevole Direzione, come potrebbe essere la *Salammbò* di N. Massa, la *Regina di Saba* di Goldmark, o il *Tristano e Isotta* di Wagner recenti novità. Oltre le quattro opere ci sarà un ballo grande del coreografo cav. Manzotti ridotto appositamente per le scene di Venezia.⁶

Non c'è molta differenza con quanto emerge da un altro appunto privo di data ma sostanzialmente coevo, dove alcuni titoli vengono ripetuti:

4 opere da scegliersi fra le seguenti: *Roberto il Diavolo* – *Lohengrin* – *Asrael* – *Fosca* – *Otello* – *Ugonotti* – *Regina di Saba* ed occorrendo una quinta di ripiego per darsi col Ballo. 2 Balli da scegliersi fra i seguenti *Due gemelle*, *Brahma*, *Sorgente*, *Narenska*, *Saltimbanco*. In quaresima l'*Excelsior*.⁷

A vincere l'appalto sarà però l'impresario Sonzogno, ricco della facilità garantita anche dal suo essere casa editrice e dalla conseguente propria forza contrattuale nei confronti dei compositori ma anche di tanti interpreti. Il contratto di appalto, stilato su modulo prestampato ma ricorrendo ampiamente a varianti e ad integrazioni manoscritte mantiene l'obbligo di offrire al pubblico veneziano le quarantacinque rappresentazioni stabilite con una media di quattro recite a settimana

colle seguenti Opere. *Roberto il Diavolo* di M. Mayerbeer, *Giulietta e Romeo* del m° Gounod, *Lohengrin* del m° Wagner, *Asrael* di A. Franchetti e i balli grandi *La sorgente*, *Excelsior* [...]. Il numero dei professori d'orchestra non potrà essere minore di 68, così i coristi non meno di 54 d'ambo i sessi [...] Pel ballo l'impresa dovrà fornire [...] non meno di 48 ballerine, ballerini [...]. Punto 14: La Società proprietaria ed il Municipio concorreranno nella spesa dello spettacolo disponendo una dote di L. 70 mila la prima e 50 mila il secondo, in complesso di lire cento ventimila.⁸

Alla dote teatrale vennero aggiunti i proventi dell'affitto di trentaquattro palchi di terz'ordine. In realtà però le cose vennero ulteriormente modificate in corso d'opera, riducendo la dote teatrale a novantamila lire e scegliendo una formulazione della stagione sensibilmente diversa che portò all'eliminazione completa dei balli autonomi, sostituendoli con le cosiddette opere-ballo. Complessivamente la stagione si articolò in sette titoli, che si alternarono sulle quarantacinque recite complessive, e furono la *Carmen* di Bizet, opera di apertura tanto fortemente voluta 'dalla cittadinanza', seguita dagli *Ugonotti* di Meyerbeer, dalla *Sonnambula* di Bellini, *Amleto* di Thomas, *I pescatori di perle* ancora di Bizet, *Orfeo ed Euridice* di Gluck e da *Mignon* ancora di Thomas. Il numero di recite realmente sostenute mostra una evidente spaccatura tra *Gli ugonotti* (14 recite), *Carmen* (10) e *Amleto* (9), mentre assai meno rappresentati furono *I pescatori di perle* (6 recite) e soprattutto *Mignon* (3), *La Sonnambula* (2 sole) ed *Orfeo ed Euridice*, con una sola recita.

In realtà credo si possa affermare che la stagione fu abbastanza stabile e di successo, dal momento che il totale degli spettatori fu di 25.554 per quarantacinque serate (568 ingressi in media), il tutto per un incasso globale di lire 90.877,5 per quarantacinque serate (quindi 2.019,5 in media). Ad onta di questi numeri però – e per meglio interpretarli – vale la pena tracciare un breve elenco dei massimi incassi realizzati, quelli superiori a tremila lire⁹:

4.704 lire – *Amleto*, 28° recita (sabato)
 4.473 lire – *Amleto*, 29° recita (domenica)
 3.941 lire – *Amleto*, 30° recita (martedì)
 3.517 lire – *Amleto*, 27° recita (giovedì)
 3.397,50 lire – *Gli ugonotti*, 11° recita (domenica)
 3.395 lire – *Amleto*, 25° recita (martedì)
 3.265 lire – *Orfeo ed Euridice*, 42° recita (domenica)
 3.080,50 lire – *Carmen*, 1° recita (mercoledì)
 3.047 lire – *Amleto*, 41° recita (giovedì)

Sono interessanti le osservazioni che si possono fare: prima di tutto emerge con ogni evidenza l'importanza del principe di Danimarca, che davvero salvò l'intera stagione:

vedere che sui nove incassi maggiori figura per ben sei volte *Amleto* lascia ben pochi dubbi sul suo schietto successo; stupiscono invece le vicende relative a *Carmen*: da una parte dieci recite non sono certamente poche, dall'altra però la modestia del suo allestimento (scadente, come vedremo) doveva essere trapelata in città, se la serata di apertura della stagione portò a un incasso di poco più di tremila lire contro le quasi cinquemila di *Amleto*... E una conferma di questo disagio traspare evidente in una annotazione che Zoppetti pone in calce all'ultimo borderò della stagione:

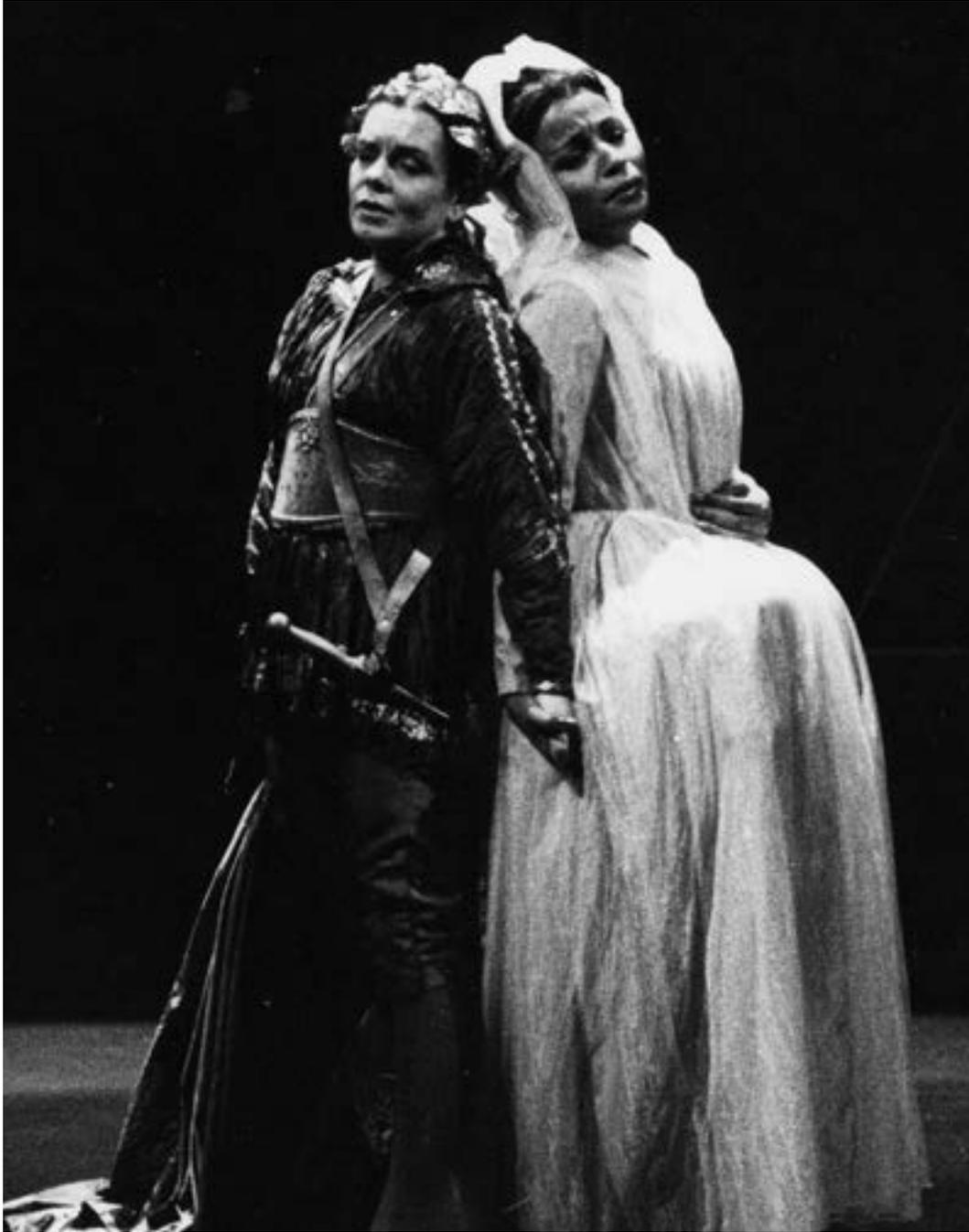
N. B. Se lo Spettacolo d'apertura, *Carmen*, fosse stato messo in scena come si doveva, se l'*Orfeo* fosse andato e se la *Mignon* avesse anche corrisposto alle esigenze del teatro, la somma degli incassi avrebbe sorpassato quella dote di preventivo dalla stagione che fu di L. 90.000.¹⁰

L'attenzione della dirigenza del teatro è davvero grande: tra i numerosi documenti che tratteggiano la storia della stagione, spicca anche il conteggio sui costi del gas e della luce elettrica: in una missiva del 17 giugno 1888, dove la carta intestata pubblicizza al Grand Hotel Britannia (forse l'attuale Bauer) la presenza di 'Hydraulic lift' e di 'Electric Light', si formalizza un preventivo di 150 lire per recita per la fornitura di gas e luce, e il solito diligente Zoppetti elenca le spese sostenute in tempi allora recenti;

1884/85 162 a recita per gas, 1885-86 161 idem, 1886-87 150 per gas e 86,50 per luce elettrica.¹¹

Ma come andranno poi le cose con il povero *Orfeo*? Puntuale, il giorno successivo alla recita, il recensore – anonimo – della «Gazzetta» offre della serata una valutazione largamente positiva:

Occorre proprio l'opera magistrale di Cristoforo Gluck per indurre al silenzio, almeno, una volta, il pubblico, il gran pubblico accorso iersera alla Fenice. Di solito le ciarlette dei palchi rompono i timpani agli ascoltatori seri, ma quando il maestro Bimboni salì nella tribuna direttoriale, tutte le lingue ammutolirono. Fu certo un sacrificio, che le signore nostre fecero in omaggio alla memoria del maestro di Weidenwang.¹² Del resto la curiosità la si leggeva in ogni volto, però che tutti si sentivano invitati ad una vera festa artistica e volevano mostrarsene degni. Quindi una gravità d'ascoltazione fin eccessiva. [...] Quando il coro s'allontana, Orfeo sèguita le evocazioni nell'aria «Ti domanda agli dei» e «Piango il mio ben così», rimarchevoli per la soavità dei motivi melodici, per la passione che è nel canto e nell'accompagnamento. Meno rimarchevoli sono invece le due arie susseguenti di Amore, e quella con la quale l'atto primo finisce, che non è del Gluck, ma del Bertoni,¹³ sì che sarebbe forse bene di sopprimerla tornando al recitativo e alla perorazione originale per archi. Sopprimerla però quando non dovesse eseguirlo un'artista come l'Haspreiter, perché il diletto che essa dà col canto suo compensa la fattura dell'aria stessa e della cadenza a fioriture aggiuntavi più tardi dalla Viardot. Del resto, la cronaca dal secondo all'ultimo atto dell'*Orfeo* è presto fatta: un continuo crescendo di bellezze musicali; un succedersi di pagine molto melodiche; un alternarsi di note ora energiche, ora dolcissime, ma sempre ispirate da una fresca fantasia. [...] Adesso ci par facile spiegarsi l'ammirazione dei musicisti in generale per Cristoforo Gluck operista, trasportandosi però con la fantasia a 130 anni addietro; adesso si comprende facilmente come e perché egli venisse esaltato e abbattuto a vicenda. L'*Orfeo* valeva a' suoi tempi una vera battaglia. [...] Ai veneziani, intanto, non facili agli entusiasmi di riverbero, il terzo atto parve il migliore, tant'è vero



Margarita Zimmermann e Carmen Balthorp interpreti rispettivamente di Orfeo ed Euridice nell'opera di Christoph Willibald Gluck rappresentata al Teatro La Fenice nel 1984. Direttore d'orchestra Judith Somog, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

che della Pantomima si volle iersera la replica. Ed ora il lettore non ci chieda se l'*Orfeo* abbia trionfato, [...] piacque certo ma non entusiasmo... bene la Hastreiter, ma senza moririci. [...] Nel secondo e terzo atto spettacolosa la messa in scena; come effetto ottico non si poteva anzi desiderare di più. Nell'ultimo però il Tempio d'Amore, con quella luce elettrica che accecava, parve poco seria... e molto noiosa, tant'è vero che il pubblico scappò via in massa. Il teatro era quasi affollato e infiniti, com'è facile prevedere, i commenti nell'atrio.¹⁴

Capita spesso che esiti largamente positivi per numero di spettatori siano penalizzati da una critica esageratamente severa; qui la situazione è opposta: gran musica quella di Gluck (e di Bertoni, non dimentichiamolo), ma perché una sera solamente? L'incasso fu generoso, decisamente tra i migliori della stagione, la critica pure, e allora forse la chiave di lettura sta proprio nella citata annotazione di Zoppetti: «se l'*Orfeo* fosse andato»... Qualche volta la lettura di un successo deve andare oltre i freddi dati contabili; e per ascoltare alla Fenice nuovamente un'opera di Gluck (ancora l'*Orfeo*) dovremo aspettare più di sessanta anni!

¹ Károly Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1976, *passim*.

² Firenze, Palazzo Pitti, 6 ottobre 1600, ricorrenza da allora ritenuta anche di valore simbolico per l'essere coincisa con il cambio di secolo.

³ Firenze, Palazzo Tornabuoni, 1598, su testo di Ottavio Rinuccini.

⁴ Costumi di Abramin Greco, scene di Antonio Mauro (Orfeo: Giovanni Rubinelli; Euridice: Giuseppa Grassini; Imene: Lodovico Brizzi).

⁵ «La Gazzetta di Venezia», *L'Orfeo di C. Gluck*, venerdì 15 marzo 1889, a firma Bici.

⁶ Archivio storico, Buste Spettacoli n. 477, Stagione 1888-1889, fasc. 6 «Flli Corti progetti anteriori alla deliberazione della giunta municipale».

⁷ Archivio storico, Buste Spettacoli n. 477, Stagione 1888-1889, busta 477, fasc. 5 «Apertura del Teatro Progetti e note per la seduta».

⁸ Archivio storico, Buste Spettacoli n. 477, Stagione 1888-1889, busta 477, fasc. 4 «Sonzogno contratto e documentazione varia».

⁹ Oltre al numero progressivo della recita viene indicato anche il giorno della settimana nel quale la recita ha luogo, elemento significativo perché, com'è facilmente intuibile, i giorni di sabato e domenica erano maggiormente frequentati.

¹⁰ Zoppetti, Listino introiti recita n. 45 30/3; Archivio storico, Buste Spettacoli n. 477, Stagione 1888-1889, fasc. 8 «Listini introiti».

¹¹ Archivio storico, Buste Spettacoli n. 477, Stagione 1888-1889, fasc. 5 «Apertura del Teatro Progetti e note per la seduta».

¹² Erasbach, città nativa di Gluck, è oggi nota come Berching Weidenweg.

¹³ L'*Orfeo* di Bertoni, con il quale come abbiamo visto si apre la ricca storia di questo personaggio alla Fenice aveva conosciuto un successo memorabile al San Benedetto nella straordinaria interpretazione del castrato Gaetano Guadagni, celebre per la sua abilità anche come attore, ampiamente mutuata dal suo mentore, l'attore inglese David Garrick.

¹⁴ «Gazzetta di Venezia», La prima dell'Orfeo alla Fenice, lunedì 18 marzo.

CRONOLOGIA

1888-1889 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Orfeo ed Euridice, opera-ballo in quattro atti di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 17 marzo 1889 (1 recita).

1. Orfeo: Elena Hastreiter 2. Euridice: Maria Van Cauteren 3. Amore: Adelina Sthele Mangiarotti – M° conc. e dir. orch. Oreste Bimboni; M° del coro: Raffaele Carcano; Scen.: Maule e Sormani.

1951-1952 – Stagione Lirica di Carnevale

Orfeo ed Euridice, opera in tre atti di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 3 gennaio 1952 (3 recite).

1. Orfeo: Ebe Stignani 2. Euridice: Elena Rizzieri 3. Amore: Lina Pesenti – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Giuseppe Marchioro.

1960-1961 – Stagione Lirica di Primavera

Orfeo ed Euridice, opera [ballo] in tre atti di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 7 maggio 1961 (3 recite).

1. Orfeo: Giulietta Simionato 2. Euridice: Nicoletta Panni 3. Amore: Cecilia Fusco – M° conc.: Franco Caracciolo; M° del coro: Sante Zanon; Reg. Cor.: Luciana Novaro.

1981-1982 – Opere, balletti, concerti

Orfeo ed Euridice, azione teatrale in tre atti (versione di Vienna 1762) di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 15 ottobre 1982 (6 recite).

1. Orfeo: Florence Quivar 2. Euridice: Carmen Balthrop 3. Amore: Gladys Mayo – M° conc.: Ulrich Weder; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Alberto Fassini; Cor.: Jorma Uotinen; Scen. Cost.: Pasquale Grossi; compl.: Teatrodanza La Fenice di Carolyn Carlson.

1984 – Opere liriche, balletto e teatro musicale

Orfeo ed Euridice, azione teatrale in tre atti (vers. viennese del 1762) di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 21 ottobre 1984 (5 recite).

1. Orfeo: Margarita Zimmermann 2. Euridice: Carmen Balthrop 3. Amore: Monique Badouin – M° conc.: Judith Somogi; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Alberto Fassini; Cor.: Jorma Uotinen; Scen. Cost.: Pasquale Grossi; All.: Teatro La Fenice.

1984 – Concerti Sinfonici e Sinfonico-Corali

Orfeo ed Euridice, azione teatrale in tre atti di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck – 7 ottobre 1985 (1 recita).

Soprani: Sophie Poulenard e Isabelle Poulenard; Contralto: René Jacobs – Dir.: Sigiswald Kuijken; La petite bande e Het Vokal ensemble Currende.

- In forma di concerto

1994-1995 – Stagione di Lirica e Balletto

Orfeo ed Euridice, azione teatrale di Ranieri de' Calzabigi, musica di Christoph Willibald Gluck, coreografia di Joseph Russillo – 17 gennaio 1995 (6 recite)

1. Orfeo: Bernadette Manca di Nissa 2. Euridice: Paula Almerares 3. Amore: Maria Rosa Moon – M° conc. e dir. orch.: Yoram David; Direttore del coro: Giovanni Andreoli; Reg.: Alberto Fassini; Scen. Cost.: Pasquale Grossi.



Foto di scena di Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice, 1995. Direttore Yoram David, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Joseph Russillo. Interpreti Bernadette Manca di Nissa (Orfeo), Paula Almerares (Euridice), Maria Rosa Moon (Amore). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Ritorni di Orfeo

di Leonardo Mello

Già scordi, o caro,
disse, che di beltà son fatta ignuda?
E tu d'amore, o sfortunato, indarno
ti scaldi e fremi. Or finalmente addio.
Nostre misere menti e nostre salme
son disgiunte in eterno. A me non vivi
e mai più non vivrai: già ruppe il fato
la fè che mi giurasti. Allor d'angoscia
gridar volendo, e spasimando, e pregne
di sconcolato pianto le pupille,
dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi
pur mi restava, e nell'incerto raggio
del sol vederla io mi credeva ancora.

Questi versi del *Sogno* di Giacomo Leopardi si potrebbero considerare degli 'intrusi' in un parziale, necessariamente lacunoso *excursus* sulla figura di Orfeo: non hanno alcuna attinenza diretta con le vicende del cantore trace, né, in questo caso, si può parlare a nessun titolo di *catabasi*, cioè di discesa agli inferi, perché l'atteggiamento del poeta di fronte alla morte è di pura rassegnazione. Ma questo 'piccolo idillio' raggiunge uno dei massimi vertici del canto in morte dell'amata, un *topos* della letteratura d'ogni tempo, che fiorisce straordinariamente con Francesco Petrarca, cui il recanatese si riferisce in modo evidente. E questo, invece, è un sicuro punto di consonanza con il mito di Orfeo, o almeno con uno dei molti rivoli in cui esso ancora oggi resta centrale e fondamentale.

Ma il personaggio del leggendario cittaedo racchiude in sé molte possibili letture. Sin dalla sua nascita – c'è chi dice sia figlio di Eagro, leggendario re di Tracia e stirpe divina, chi dello stesso dio Apollo – diviene più di tutto simbolo immortale del canto, cioè del magico risultato che nasce dalla fusione armonica di parola e strumenti musicali: nell'iconografia antica è sempre accostato alla sua lira, secondo alcuni dono di Apollo. Suonandola, e accostandovi la propria voce e la propria poesia, riesce a piegare qualsiasi elemento, piante e fiori, animali e persino il mondo minerale, com'è raccontato da innumerevoli fonti del passato. È proprio grazie a questo suo potere che Giasone lo vuole con sé nel viaggio che gli Argonauti compiono alla conquista del vello d'oro. Vittoriosi, gli eroi ripartono dalla Colchide per tornare a casa, ed è nel viaggio di ritorno che Orfeo svolge la sua impresa più importante: impedisce che

i naviganti siano preda delle sirene, come racconta Apollonio Rodio nel quarto libro delle *Argonautiche* (vv. 890-910):

Un vento propizio spingeva la nave, e ben presto
furono in vista di Antemoessa, l'isola bella
dove le melodiose Sirene, figlie dell'Acheloo,
incantano e uccidono col loro canto soave
chiunque vi approdi. [...]

E stando sempre in agguato al di sopra del porto,
tolsero a molti, consumandoli nel languore,
il dolce ritorno. E anche per loro, senza esitare
mandavano l'incantevole voce, e quelli già stavano
per gettare a terra le gomene, se il figlio di Eagro,
il tracio Orfeo, non avesse teso nelle sue mani
la cetra bistonica, e intonato un canto vivace,
con rapido ritmo, in modo che le loro orecchie
rimbombassero di quel rumore, e la cetra
ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle.

L'autore ellenistico ci fornisce una descrizione molto puntuale, in cui il «canto soave», l'«incantevole voce» delle sirene vengono attenuati e vinti dal «canto vivace, con rapido ritmo» di Orfeo, che così sottrae alla morte i suoi compagni di viaggio. La sua partecipazione all'impresa di Giasone, e il ruolo fondamentale in essa ricoperto, sono anticamente attestati, come dimostra ad esempio Pindaro nella quarta *Pitica* (vv. 176-177), dove, parlando dell'equipaggio degli Argonauti, lo definisce

il citaredo, il padre dei canti, l'illustre Orfeo.

A questo poeta mitico è poi fatto risalire un movimento religioso di tipo iniziatico e a carattere escatologico, l'orfismo per l'appunto, che fiorisce soprattutto nella Grecia del sesto e quinto secolo a. C. A questo fa riferimento Károly Kerényi nel suo *Gli dei e gli eroi della Grecia*:

Il suo culto fu tenuto vivo per opera di una comunità, la quale si credeva in possesso di libri che contenevano rivelazioni di Orfeo: racconti del suo viaggio agli Inferi e soprattutto di quello che vi aveva appreso, dei suoi successivi insegnamenti e delle sue istituzioni.

Un ulteriore capitolo della saga riguarda la morte violenta per mano di donne. Molte sono le interpretazioni e le letture dell'efferato omicidio di Orfeo, commesso dalle menadi tracie. Ovidio, nelle *Metamorfosi* (xi, 20-43), rinviene la causa nel disprezzo che esse provavano per il cantore, che – dopo la perdita di Euridice – non aveva più volto lo sguardo su donna alcuna, dedicando al contrario la sua attenzione ai ragazzi e ai giovanetti. Per questo le menadi

con le mani insanguinate si gettarono in massa su Orfeo. [...] Alcune raccolsero delle zolle per aggredirlo, altre strapparono rami dagli alberi, altre ancora lanciarono sassi. [Con altri strumenti di morte, poi] finirono il poeta che tendeva supplicevolmente le mani e per la prima volta pronunciava parole che non suscitavano l'attenzione di chi ascoltava e col loro suono non commuovevano nessuno. Il vate esalò l'ultimo respiro nel vento.

Eva Cantarella, nel saggio *La dolcezza delle lacrime*, tira le somme sull'ultimo atto della vita del poeta, che presenta numerose varianti d'autore:

Accontentiamoci del punto comune a tutte le versioni e interpretazioni: Orfeo morì, per mano delle donne, di una morte terribile, al termine di un vero e proprio rituale bacchico, dopo il quale le sue membra giacevano sparse in varie località.

Ma il motivo che rende davvero immortale Orfeo, al di là delle ascendenze mortali o divine, dello smembramento del suo corpo a opera delle donne di Tracia o ancora della proficua partecipazione all'impervio viaggio di Giasone e compagni, sta certamente nella 'catabasi sentimentale' che lo vede discendere agli inferi per riprendersi il suo unico, infinito amore: Euridice. Oltre ai molti riferimenti sparsi nella letteratura greca ed ellenistica, questa discesa disperata nel mondo dei morti è raccontata con la solita maestria da Virgilio nel libro quarto delle *Georgiche* (vv. 464-477). Disperato per la morte della giovane sposa, lo incontriamo nel momento più acuto del suo dolore, che lo spinge a un'impresa mai tentata prima. Scendere agli inferi è usuale per molti eroi dell'*epos* omerico e latino, ma mai nessuno – a eccezione di Eracle, che riporta in vita Alceste – aveva osato ricondurre alla vita l'essere amato:

Egli, Orfeo,
cercando di consolare con la cava testuggine il suo amore disperato,
cantava a se stesso di te, dolce sposa, di te
sul lido deserto, di te all'alba, di te al tramonto.
Entrò persino nelle gole tenarie, profonda porta
di Dite, e nel bosco caliginoso di tetra paura,
e discese ai Mani, e al tremendo re ed ai cuori
incapaci di essere addolciti da preghiere umane.
Colpite dal canto, dalle profonde sedi dell'Erebo,
venivano tenui ombre e parvenze private della luce.
[...]
Madri e uomini, e corpi privi di vita
di magnanimi eroi, fanciulli e giovinette ignare di connubio,
giovani posti sul rogo davanti agli occhi dei genitori.

Per il poeta che riesce a incantare piante, fiori, animali e persino le rocce non deve essere stato troppo difficile impietosire anche le creature del mondo infero. E infatti (vv. 481-484)

s'incantarono persino le dimore e i tartarei recessi della Morte,
e le Eumenidi con i capelli intrecciati di livide serpi,
e Cerbero tenne le tre bocche spalancate, e la ruota
su cui gira Issione si fermò con il vento.

Grazie al potere del suo canto, accompagnato dalla fedele lira, Orfeo riesce vincitore anche nel regno di Ade/Plutone. Gli è accordato un privilegio inedito ed eccezionale, ma, come tutti sanno, quest'indulgenza è sottomessa a un vincolo irreversibile (vv. 485-491):



Publio Virgilio Marone (70 a.C. – 19 a. C.).



Publio Ovidio Nasone (43 a.C. – 17 d.C.).

E già ritraendo i passi era sfuggito a tutti i pericoli,
e la resa Euridice giungeva alle aure superne, seguendolo
alle spalle (Proserpina aveva posto una tale condizione),
quando l'improvvisa follia colse l'incauto amante,
perdonabile, invero, se i Mani sapessero perdonare: si fermò,
e proprio sulla soglia della luce, ahì immemore, vinto
nell'animo, si volse a guardare la sua diletta Euridice.

È un'improvvisa follia, quella che coglie Orfeo. E la domanda, dopo i versi di Virgilio, se la sono posta tutti i poeti che hanno incontrato il mitologico cantore dell'amore: perché si è girato, quando già stava per vincere la morte e riportare la moglie diletta con sé? Le risposte sono state tantissime, e l'interrogativo non è stato ancora sciolto. Euridice non comprende, e a causa di quello sguardo proibito muore per la seconda volta (vv. 494-500):

Ed ella: «Chi ha perduto me, sventurata, e te, Orfeo?
Quale grande follia? Ecco, i crudeli fati
mi richiamano indietro e il sonno mi chiude gli occhi vacillanti.
Ora addio. Vado circondata da un'immensa notte,
tendendo a te, ahì non più tua, le deboli mani».
Disse e subito sparve via dagli occhi,
come tenue fumo misto ai venti.

Il racconto di questo errore, dell'insana follia che impedisce il ricongiungimento tra i due innamorati ci è tramandato, in modo altrettanto emozionante e dettagliato, da un altro grande poeta romano, Ovidio, nel canto decimo delle sue *Metamorfosi* (x, vv. 47-63):

La regina e il re degli inferi non ebbero il coraggio di opporre un rifiuto alla preghiera di Orfeo e mandarono a chiamare Euridice. Ella si trovava in mezzo a un gruppo di ombre arrivate da poco e si avanzò con passo reso lento dalla ferita. Fu consegnata al cantore del Rodope cui insieme fu imposto il divieto di voltarsi a guardarla fintanto che non avesse oltrepassato le soglie d'Averno. Se avesse violato questa condizione, il dono si sarebbe vanificato. Si avviarono veloci i due, in mezzo a un impressionante silenzio, per un sentiero erto, faticoso, coperto dalle tenebre opache di una fitta nebbia. Ormai erano vicini al limitare, già sul margine della superficie terrestre; qui Orfeo, che l'amore rendeva timoroso di perderla e smanioso di vederla, volse indietro gli occhi: ed ella subito fu risucchiata indietro. Teneva l'infelice le braccia nello sforzo di farsi afferrare e di afferrare a sua volta, ma non riuscì a stringere altro che l'aria inconsistente. Moriva così per la seconda volta, ma non emise un rimprovero nei confronti del suo sposo (e di che cosa avrebbe potuto lamentarsi se non di essere amata?). Pronunciò solo un ultimo addio, un addio flebile che a stento poteva ormai giungere alle orecchie di lui, e ripiombò donde era venuta.

In queste parole si ravvisa un tentativo di 'correggere' in un passaggio il suo predecessore. Euridice non proferisce una sola parola, a eccezione di un «addio flebile», e l'atto di voltarsi, da parte di Orfeo, non è più attribuito a una follia subitanea ma all'ansia irrefrenabile di sapere se fosse ancora dietro di lui, mosso dal desiderio irresistibile di vederla in volto. Ovidio insomma cerca di darsi e darci una spiegazione dell'insano gesto. Ma tutto sommato il risultato non cambia, Euridice muore risucchiata dalle terre infernali.

Si narra però che qualcuno, in un altro spazio e in un altro tempo, sia riuscito a vincere la morte: era Alceste, la moglie di Admeto, un re tessalo che non trova nessuno disposto a morire in suo luogo, nemmeno l'anziano padre, che non intende rinunciare ai pochi anni che gli restano. Solo lei, la sposa, decide di immolarsi al posto del marito, che non fa proprio un'eccelsa figura, per dire la verità. La tragedia più controversa di Euripide infatti finisce con un inaspettato *happy end* grazie a Eracle, l'eroe che si prende la briga di riportare in vita la regina. Proprio comparando la generosità di Alceste all'impresa temeraria di Orfeo, Platone spiega a modo suo, nel *Simposio* (178/d), perché l'avventura non è coronata dalla vittoria. Ma è noto che il filosofo non provasse particolare amicizia né simpatia per i poeti. Fedro, uno dei protagonisti della celebre conversazione sull'amore, ripercorre e confronta le due vicende:

Per questo suo atto, non solo gli uomini ma anche gli dei compresero che Alceste si era comportata così nobilmente che le accordarono il privilegio di ricondurre la propria anima su dall'Ade: a tal segno gli dei onorano lo slancio e la virtù d'amore! Orfeo, invece, il figlio di Eagro, lo rimandarono a mani vuote dall'Ade, dopo avergli mostrato un fantasma della donna per la quale era venuto, ma senza restituirgli lei in persona, dal momento che si era dimostrato imbelite, citaredo qual era, e non aveva osato morire per amore al pari di Alceste, quanto piuttosto aveva cercato di escogitare il modo per scendere vivo all'Ade.

Non sembra proprio nelle corde di Platone, il nostro Orfeo... Che però ritroviamo vivo e vegeto molti secoli dopo, quando ci pensa per esempio Dante a farlo resuscitare nel *Convivio*, anche se lo utilizza semplicemente per parlare di uno dei vari e possibili sensi del discorso, quello allegorico (II, cap. I, 3):

L'altro [senso] si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: come quando dice Ovidio che Orfeo

facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

Va detto che Dante cita Orfeo anche nella *Divina commedia* (*Inferno*, IV, 140), inserendolo nella schiera degli «spiriti magni» che popolano il Limbo. Da più parti si è immaginato un rapporto tra la vicenda ultraterrena dell'Alighieri e quella della nostra sfortunata coppia. Però Dante non fa cenno diretto a questa filiazione, e in realtà la *catabasi* della *Commedia* non vede protagonista Beatrice ma Virgilio, quindi non è forse il caso di esagerare le consonanze tra due storie che hanno prima di tutto un senso e un fine diversi.

Chi invece allude scopertamente a una comparazione con il poeta trace è Francesco Petrarca, l'autore che con più vividezza ha interpretato il canto per l'amata morta. Proprio in una lirica del suo *Canzoniere* (la CCCXXXII, una sestina lirica, vv. 48-54) si schermisce e fa professione di umiltà, affermando di valere assai meno del magico aedo:

Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'ì vivrei anchor più che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.

Il contesto è quello doloroso della morte di Laura, e Petrarca si lamenta di non poterla trarre in vita come – ci dice – era riuscito invece a fare Orfeo con Euridice. Un'informazione molto precisa, che offre una variante del mito tradizionalmente conosciuto, nella quale la poesia vince la morte. Ma anche l'aretino ritorna, in un altro luogo, alla versione virgiliano-ovidiana. Si tratta del *Trionfo d'amore* (IV, 13-15), dove afferma:

Vidi colui che sola Euridice ama,
lei segue a l'inferno e, per lei morto,
con la lingua già fredda anco la chiama.

Sembra dunque che questa paradigmatica impresa interessi e impietosisca gli animi dei poeti di ogni epoca. Un secolo e mezzo più tardi, nel 1480, è Angelo Poliziano che vi dedica l'opera teatrale *La favola di Orfeo*, la cui seconda parte si incentra però sulla sua atroce morte. Anche l'umanista di Montepulciano sottolinea la capacità di rendere benigne le divinità del regno dei morti. Nel suo poema (vv. 229-236) è Proserpina a muovere a pietà lo sposo Plutone, che governa le leggi dell'Ade:

Io non credetti, o dolce mio consorte,
che Pietà mai venisse in questo regno:
or la veggio regnare in nostra corte
et io sento di lei tutto 'l cor pregno;
né solo i tormentati, ma la Morte
veggio che piange del suo caso indegno:



Tintoretto (attribuito), Orfeo che implora Plutone (1541). Gallerie Estensi, Modena.

dunque tua dura legge a lui pieghi,
per canto, pell'amor, pe' giusti prieghi.

La 'favola' di Poliziano diviene uno dei modelli cui attingono a piene mani poeti e librettisti successivi. Perché grande e rinnovato impulso al mito di Orfeo proviene proprio dalla musica. Il 6 ottobre del 1600 è convenzionalmente considerata la data di nascita del melodramma: in quel giorno andava in scena a Firenze, con l'occasione delle nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, *L'Euridice* composta da Iacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini. Potrebbe non essere del tutto casuale che il dramma per musica prenda tradizionalmente avvio con la storia forse più emblematica del potere della poesia. Significativo è poi il fatto che non a Orfeo ma alla sua sventurata consorte l'opera sia intitolata. Più avanti incontreremo ancora esempi della sua accresciuta importanza



Bernardo Strozzi, ritratto di Claudio Monteverdi (1630 circa). Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

all'interno della narrazione. Fatto sta che da qui in poi il teatro musicale incrocerà moltissime volte questo mito. Tra i tanti titoli, si ricordano almeno *l'Euridice* di Giulio Caccini sul medesimo libretto di Rinuccini (il compositore aveva collaborato anche con Peri, ma una sua versione personale vede la luce sempre a Firenze due anni dopo); la tragicommedia pastorale *Orfeo* di Stefano Landi (Roma 1619); l'opera-ballo *Orpheus und Eurydike* di Heinrich Schütz (Dresda 1638); *l'Orfeo* di Luigi Rossi su testo di Francesco Buti (Parigi 1647). Ma naturalmente due sono le opere immortali che hanno tra i protagonisti la famosa coppia di sposi: *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi su libretto di Alessandro Striggio, rappresentata nel 1607 a Mantova, e *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck su libretto di Ranieri de' Calzabigi, andata in scena a Vienna nel 1762. Anche in seguito, però, musicisti illustri hanno voluto occuparsi di questa vicenda, a partire da Franz Joseph Haydn con il suo *L'anima del filosofo (Orfeo ed Euridice)*, composto nel 1791 circa ma allestito solo nel 1951 a Firenze. Si aggiungono, dandone letture diverse, anche Franz Liszt con il poema sinfonico *Orpheus* (1854), Jacques Offenbach con l'opera comica *Orpée aux Enfers* (1858) e – più tardi – anche l'austriaco-statunitense Ernst Heinrich Krěnek con il suo *Orpheus und Eurydike* (1926). Ma questo elenco è assolutamente frammentario e incompleto, e serve soltanto a dare una panoramica dell'interesse che Orfeo suscita tra gli artisti nel corso dei secoli (capitoli a parte andrebbero dedicati all'iconografia e soprattutto al teatro, dove – nel solo Siglo de Oro – se ne sono occupati, per esempio, Lope de Vega con la commedia *El marido más firme*, 1625, e Pedro Calderón de la Barca nell'*auto sacramental El divino Orfeo*, 1663).

Torniamo però per un istante all'*Euridice* di Peri-Rinuccini: dato il contesto festoso delle nozze, il finale non poteva che essere lieto. E infatti il librettista riassume la discesa agli inferi con una vittoria di Orfeo e della poesia (vi, 8-27):

CORO

Tu sei, tu sei pur quella
ch'in queste braccia accolta
lasciasti il tuo bel velo alma disciolta.

EURIDICE

Quella, quella son io, per cui piangeste,
sgombrate ogni timor donzelle amate,
a che più dubbie, a che pensose state?

[...]

CORO

Ma come spiri e vivi?
Forse il gran regno inferno
spoglian dei pregi suoi gl'eterei divi?

EURIDICE

Tolsemi Orfeo dal tenebroso regno.

Se pur con uno stratagemma drammaturgico diverso, anche Ranieri de' Calzabigi, nell'opera di Gluck, salva Euridice, riportandola in vita una seconda volta per volontà di Amore, che così risponde alle domande dell'esterrefatto poeta:

Assai

per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo
Euridice, il tuo ben. Di tua costanza
maggior prova non chiedo. Ecco: risorge
a riunirsi con te.

A questa seconda versione del mito, e alla sua conclusione felice, aveva come si è visto già accennato Petrarca nella sua canzone. Ma ne esiste un'altra testimonianza, molto più antica, che presenta diverse analogie con le rime del *Canzoniere*. La ritroviamo nella citata *Alceste* di Euripide (vv. 357-368), con le parole di Admeto:

Se avessi il canto e la voce d'Orfeo, per ammaliare la figlia di Demetra o suo marito con gl'inni e riportarti su dall'Ade, scenderei giù, né il cane di Plutone mi tratterrebbe, né il traghettatore delle ombre, Caronte, prima che riportassi alla luce la tua vita.

Sembra dunque che già il mondo greco conosca, come spesso accade, varianti diverse dello stesso ceppo mitico. Del resto anche Egisto, alla fine dell'*Agamennone* di Eschilo, per rispondere adirato all'invettiva che gli rivolge il corifeo utilizza parole ambigue per descrivere il potere di Orfeo (vv.1732-1737):

Anche da queste parole sgorgherà pianto.
Hai una lingua contraria a quella di Orfeo:
egli tutto trascinava col fascino della sua voce,
e tu, irritandomi con sciocchi latrati,
sarai trascinato via.

Al di là, comunque, di queste differenze, il dato certo e inconfutabile è l'entusiasmo che questo mito conserva in tutte le metamorfosi che il tempo gli ha riservato. Nella modernità Euridice sembra assumere – come si accennava – un ruolo più centrale nella storia, come se avesse acquisito, in un certo senso, maggiore consapevolezza di se stessa. E anche l'atto del volgere lo sguardo indietro, del *respicere*, prende nuove strade e si apre a interpretazioni inedite.

Già Robert Browning, nella lirica *Eurydice to Orpheus*, fa parlare lei e non lui. Invoca uno sguardo dello sposo, come se bastasse quel gesto a preservarla dall'oscurità in cui è immersa:

Dammeli! Dammi la bocca, gli occhi, la fronte!

Lascia che mi assorbano una volta ancora.

Un solo sguardo

ora mi avvolgerà per sempre

per non uscire mai dalla sua luce,

anche se fuori è tenebra:

tienimi sicura, avvolgimi nel legame

di uno sguardo immortale!

Le pene d'un tempo, dimenticate,

e il terrore futuro, sfidato.

Non è mio il passato né il futuro: guardami!

Rainer Maria Rilke, in *Orfeo. Euridice. Hermes* (1904), descrive un'Euridice ormai inserita in un mondo 'altro', infero, avvolta e raccolta nella sua dimensione di morte. Il poeta austriaco di origine boema (una delle raccolte più famose del quale si intitola quasi programmaticamente proprio *Sonetti ad Orfeo*) dipinge con straordinaria forza questo mutamento della sua condizione esistenziale, che la rende quasi estranea al percorso a ritroso verso la vita, che questa volta sta compiendo accompagnata da Ermes, il dio dei viaggi:

Era in se stessa come un alto augurio

e non pensava all'uomo che era innanzi,

non al cammino che saliva ai vivi.

Era in se stessa, e il suo dono di morte

le dava una pienezza.

Come un frutto di dolce oscurità

ella era piena della grande morte

e così nuova da non più comprendere.

[...]

Ormai non era più la donna bionda

che altre volte nei canti del poeta

era apparsa, non più profumo e isola

dell'ampio letto e proprietà dell'uomo.

Ora era sciolta come un'alta chioma,

diffusa come pioggia sulla terra,

divisa come un'ultima ricchezza.

Era radice ormai.



Rainer Maria Rilke (1875-1926).



Cesare Pavese (1908-1950).

L'americana Hilda Doolittle, nel suo poemetto *Euridice* (1917), ci presenta invece una donna amareggiata e adirata, che accusa Orfeo di averla perduta per sempre solo per l'arroganza di volerla vedere in volto:

Perché ti sei voltato
 sì che l'inferno dovesse essere abitato di nuovo
 dalla mia persona,
 spezzata nel nulla?
 Perché ti sei voltato?
 Perché hai guardato indietro?
 Perché hai esitato in quel momento?
 Perché hai chinato il tuo viso,
 preso dalla fiamma della terra più in alto,
 sul mio viso?
 [...]
 Cos'era che hai visto nel mio viso?
 La luce del tuo stesso viso?
 Il fuoco della tua stessa presenza?
 [...]
 Così per la tua arroganza
 e la tua spietatezza
 ho perduto la terra
 e i fiori della terra
 e te che sei passato attraverso la luce
 e mi hai raggiunto
 spietato.

Una riflessione malinconica sul passato e sull'irreversibilità dell'esistenza è poi quella che compie Cesare Pavese nell'*Inconsolabile*, uno dei più cupi e struggenti *Dialoghi con Leucò*, pubblicati nel 1947. Qui ritroviamo ancora una volta Orfeo, in dialogo, appunto, con Bacca, una creatura «che non sa cos'è il nulla»:

ORFEO

L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. Ho visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto, i lamenti cessare, Persefone nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare. Ho capito che i morti non sono più nulla.

BACCA

Il dolore ti ha stravolto, Orfeo. Chi non rivorrebbe il passato? Euridice era quasi rinata.

ORFEO

Per poi morire un'altra volta, Bacca. Per portarsi nel sangue l'orrore dell'Ade e tremare con me giorno e notte. Tu non sai cos'è il nulla.

BACCA

Come hai potuto rassegnarti, Orfeo? Chi ti ha visto al ritorno facevi paura. Euridice era stata per te un'esistenza.

ORFEO

Sciocchezze. Euridice morendo divenne altra cosa. Quell'Orfeo che discese nell'Ade, non era più sposo né vedovo. Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso.

La constatazione finale, raggelante, chiude i conti con ciò che sta dietro a Orfeo. È ancora la condizione di Euridice, la sua ormai impossibile appartenenza alla vita, che conduce lo scrittore piemontese a concludere nel modo più sconsolato e solitario: la ricerca di Euridice altro non è che la ricerca di un se stesso che non esiste più.

Prima di avviarci alla conclusione di questo viaggio intorno a Orfeo ed Euridice, che si sarebbe potuto arricchire di tante altre tessere nel momento stesso in cui veniva compilato, vale la pena considerare, almeno di striscio, l'omaggio offerto al mitico cantore da parte della settima arte. Intorno al poeta tracce si interroga più volte Jean Cocteau, sin da uno dei lungometraggi giovanili, *Il sangue di un poeta* (1930). Tornerà poi sull'argomento nel film *Orfeo* (1949, protagonista Jean Marais e adattamento di una *pièce* teatrale molto precedente), in cui il mito antico assume nuove fisionomie e simbologie, e nell'autobiografico *Le testament d'Orphée*, in cui è lui stesso a vestire i panni del poeta). Su tutt'altro fronte si colloca più o meno negli stessi anni *Orfeo negro* (Oscar al miglior film straniero nel 1959 e Palma d'Oro a Cannes l'anno seguente): il regista Albert Camus, ispirandosi al dramma musicale *Orfeu da Conceição* di Vinícius de Moraes, ci propone una storia sincretica in cui un'Euridice contadina, perseguitata dalla morte mascherata, si innamora di un Orfeo tramviere e poeta. La suggestione più forte, forse, sta nell'idea espressa alla fine, secondo la quale per un cantore dell'amore che muore ce n'è sempre uno nuovo in arrivo.

Uscendo dalla parentesi cinematografica, e chiudendo davvero questo percorso accidentato tra i versi e il tempo, non può mancare un piccolo, magnifico libro di Claudio

Magris, che ci introduce al Ventunesimo secolo. *Lei dunque capirà*, uscito nel 2006, vede ancora una volta Euridice al centro della scena. Vinte ormai tutte le illusioni di poter tornare alla luce, la voce narrante femminile ci porta all'interno di un mondo oscuro e fatto d'ombre, che assume i connotati di una specie di casa di riposo per anziani (una metafora contemporanea del regno di Ade), diretta da un intransigente quanto invisibile presidente. La protagonista racconta una storia d'amore fallita, i rimpianti ma anche le bellezze di quella vita condivisa, i tradimenti e i momenti felici, per chiudere con queste parole:

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui – sapevo che non avrebbe resistito – si è voltato, mentre io mi sentivo un'ombra che si allunga, si ritira e si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità.

FONTI DELLE CITAZIONI

- Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Piero Cudini, Garzanti, Milano 2005.
 Robert Browning, *Poems/Poesie*, edizione bilingue a cura di Angelo Righetti, Mursia, Milano 2013.
 Eva Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
 Hilda Doolittle, *Eurydice*, in Bianca Sorrentino (a cura di), *Mito classico e poeti del '900*, Stilo Editore, Bari 2016.
 Eschilo, *Le tragedie*, traduzione e cura di Carlo Carena, Einaudi, Torino 1982.
 Euripide, *Le tragedie*, a cura di Anna Beltrametti, traduzione di Filippo Maria Pontani, Einaudi, Torino 2002.
 Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, Mondadori, Milano 2018.
 Claudio Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.
 Ovidio, *Le metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, Rizzoli, Milano 1999.
 Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999.
 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vacchi Galli, Garzanti, Milano 2012.
 Francesco Petrarca, *Trionfi. Rime stravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996.
 Pindaro, *Canti*, a cura di Guido Bonelli, Bompiani, Milano 1991.
 Platone, *Simposio*, traduzione di Luca Canali, Rizzoli, Milano 1989.
 Angelo Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano 1992.
 Rainer Maria Rilke, *Poesie*, traduzione di Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1983.
 Virgilio, *Georgiche*, traduzione di Luca Canali, Garzanti, Milano 1988.

Ranieri de' Calzabigi secondo Giacomo Casanova



Ranieri de' Calzabigi, l'autore del libretto di *Orfeo ed Euridice*, ebbe una vita piuttosto avventurosa. Dopo aver studiato legge con ogni probabilità nella nativa Livorno, si trasferì a Napoli, dove cominciò a interessarsi al teatro e al melodramma. Implicato in un processo per avvelenamento, dovette riparare a Parigi, dove insieme nientemeno che a Giacomo Casanova impiantò una lotteria all'italiana, che gli fruttava una pensione mensile. Conclusa senza troppo successo quest'esperienza, lasciò la capitale francese per Vienna, dove ebbe la fortuna di incontrare, tra gli altri, proprio Christoph Willibald Gluck. Ma anche in Austria le cose per lui alla fine si misero male: un *affaire* sentimentale troppo clamoroso con un'attrice indusse l'imperatrice Maria Teresa a cacciarlo dal regno asburgico. Concluso i suoi giorni a Napoli, sempre alla ricerca di nuove imprese finanziarie e dedicandosi prevalentemente alla critica letteraria. Nella *Storia della mia vita*, è lo stesso Casanova a ricordare la loro conoscenza parigina fornendo di lui un ritratto brillante e benevolo che mette in mostra le consonanze caratteriali con il celeberrimo seduttore veneziano: «Fu sufficiente un'ora di colloquio per scoprire che era una persona intelligente. Era il più vecchio dei due fratelli Calzabigi ed era scapolo. Un buon matematico, molto versato nella teoria e nella pratica della finanza, esperto del commercio e delle usanze di ogni nazione, studioso di storia, uomo di spirito, adoratore del bel sesso, e poeta».

Biografie

OTTAVIO DANTONE

Direttore. Dopo essersi diplomato al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in organo e clavicembalo, ha intrapreso giovanissimo la carriera concertistica diventando uno dei clavicembalisti più apprezzati della sua generazione. Nel 1985 riceve il premio di basso continuo al concorso internazionale di Parigi e nel 1986 è premiato al concorso internazionale di Bruges. È il primo italiano a ottenere questi riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalístico. Profondo conoscitore della prassi esecutiva del periodo barocco, dal 1996 è direttore artistico e musicale dell'Accademia Bizantina di Ravenna con la quale collabora dal 1989. Dal 2021 è direttore principale della Orchestra Haydn di Bolzano e Trento ed è stato nominato direttore musicale dell'Innsbruck Early Music Festival a partire dal 2024. Sotto la sua direzione l'Accademia Bizantina si è affermata come uno degli *ensemble* di musica barocca con strumenti antichi più noti e richiesti nel panorama internazionale. La sua carriera lo ha portato ad accostare al repertorio più conosciuto la riscoperta di titoli meno eseguiti o in prima esecuzione moderna nei festival e nei teatri più importanti del mondo tra cui Teatro alla Scala di Milano, Berlin Staatsoper, Salzburg Festival, Glyndebourne Festival, Teatro Real di Madrid, Opéra de Paris, Opernhaus Zürich, Bayerische Staatsoper, Maggio Musicale Fiorentino, London Proms, Hamburg Elbphilharmonie, Lincoln Center, Wigmore Hall, Barbican Centre, Amsterdam Concertgebouw, Pierre Boulez Saal, Kölner Philharmonie, Walt Disney Hall e molti altri. È regolarmente invitato a dirigere le più prestigiose orchestre sinfoniche internazionali, tra le quali Filarmonica della Scala, Orchestre National de France, Orchestre National du Capitole di Tolosa, Staatskapelle Berlin, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestra Sinfonica della RAI di Torino e altre. Nel 2020 è stato nominato commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana dal presidente Sergio Mattarella. Dal 2022 è accademico di Santa Cecilia. Alla Fenice ha diretto, oltre a molti concerti, *La clemenza di Tito* di Mozart (2014).

PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. Ha iniziato l'attività di scenografo e costumista nel 1951 e sarebbe troppo lungo descrivere la sua carriera, costruita su centinaia di titoli, accanto a tanti registi, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno Giorgio De Lullo per il ventennale

sodalizio con la Compagnia dei Giovani, e Luca Ronconi, con cui ha diviso dieci anni di memorabili collaborazioni, dall'*Orlando furioso* cinematografico al rivoluzionario *Ring wagneriano* iniziato nel 1974 alla Scala e successivamente completato a Firenze al Maggio Musicale con la direzione di Zubin Mehta. Nel 1977 debutta come regista con *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino e inaugura l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa regolarmente al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è considerato un protagonista della Rossini *Renaissance*, facendo rivivere sulla scena il repertorio rossiniano meno conosciuto. Nel 2000 riceve il suo settimo Premio Abbiati, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Britten, al Teatro Carlo Felice di Genova, ripreso anche a Firenze. Porta in giro per il mondo *Rinaldo* di Händel e viene considerato uno dei principali artefici del rilancio dell'opera barocca negli anni Settanta e Ottanta, da *Orlando furioso* di Vivaldi con Claudio Scimone, ad *Ariodante* di Händel alla Scala fino alla *Armide* di Gluck con Riccardo Muti. È inventore e direttore artistico dal 2006 al 2011 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Nel 2004 Con *Europa riconosciuta* di Salieri riapre la Scala, dove cura anche il progetto di ristrutturazione del Museo teatrale. Particolarmente intensa la sua attività nei teatri fiorentini: alla Pergola in prosa con la Compagnia dei Giovani e in lirica fino all'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Al Comunale, tra i tanti spettacoli, *Alceste* di Gluck, con la direzione di Vittorio Gui, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Attila*, *Guglielmo Tell* e *Orfeo ed Euridice* con Riccardo Muti. Presente, da settant'anni, nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Legion d'Honneur e il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica italiana, di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Gli è conferita una laurea *honoris causa* all'Università di Macerata. Si è molto dedicato al teatro di prosa: è dell'ultima stagione un suo ritorno con *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Da sempre appassionato d'arte, colleziona opere del XVII secolo e ha messo in scena e in varie occasioni curato mostre memorabili. A Firenze, *La magnificenza dei Medici* a Palazzo Pitti e per anni La biennale degli antiquari a Palazzo Corsini. Per la Fenice, restando solo all'attività registica, mette in scena *Rinaldo* (2021 e 1989), *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *Powder her Face* di Adès (2012), *The Turn of the Screw* (2010), *Die tote Stadt* (2009), *Death in Venice* (2008), *Thaïs* (2007 e 2002), *Il principe della gioventù* di Ortolani (2007), *Il crociato in Egitto* (2007), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach (2005), *I pescatori di perle* (2005), *Le Domino Noir* di Auber (2003), *L'italiana in Algeri* (2000), *La traviata* (1996, 1992 e 1990), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1995), *Pelléas et Mélisande* (1995), *Mosè in Egitto* (1993), *Buovo D'antona* di Traetta (1993), *Semiramide* (1992), *I Capuleti e i Montecchi* (1991), *Lohengrin* (1990 e 1987), *Stiffelio* (1988 e 1985), *Le Comte Ory* (1988), *Salome* (1988), *La clemenza di Tito* (1986), *Aroldo* (1985), *Les Indes Galantes*, *Europa a Venezia* di Rameau (1983) e *Parsifal* (1983).

MASSIMO GASPARON

Light Designer. Nato a Venezia nel 1969, ha completato la sua carriera di architetto a Londra e a Venezia. Nel 1989 ha iniziato una lunga collaborazione con Pier Luigi Pizzi come assi-

stente alla regia e scenografo. In veste di architetto, ha creato il progetto del teatro barocco Dovizi di Bibbiena e nel 1997 ha lavorato come architetto principale per la Biennale e per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Ha lavorato inoltre con Pier Luigi Pizzi come architetto e scenografo al progetto di molte mostre d'arte. È stato regista, scenografo e costumista per più di cento spettacoli in tutto il mondo. Limitandoci al suo lavoro degli ultimi anni, dopo *Tancredi* al Teatro Verdi e in *tournee* per tutto il Giappone, ha messo in scena presso lo Sferisterio di Macerata *Aida*, *Tosca*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Juditha Triumphans*; nel 2013 ha curato insieme a Pizzi la regia della *Sonnambula* al Bolšoj di Mosca, ha allestito *Guglielmo Tell* a Lima con Juan Diego Florez al suo debutto mondiale nel ruolo di Arnold, *Madama Butterfly* a Minorca, *Norma* a Tolone e ha ideato le scene del *Trovatore* al Mariinsky Theatre di San Pietroburgo. Nel 2014 ha portato in scena *Elegy for Young Lovers* di Henze alla Fenice, *La traviata* ancora a Minorca, *Tosca* a Jesi e Ascoli Piceno. L'anno successivo *La gran Duquesa de Gérolstein* di Offenbach al Teatro la Zarzuela di Madrid e al Teatro Calderón di Valladolid, *Un ballo in maschera* al Teatro Massimo di Palermo; nel 2016 *La sonnambula* a Bilbao, *Nabucco* a Minorca, *La traviata* al Teatro Greco di Taormina, *Turandot* al Bellini di Catania, *La leggenda di Sakuntala* di Alfano al Bellini di Catania. Tra il 2017 e il 2018 si ricordano *La traviata* al Teatro Nacional di Lima, *Salome* di Strauss al Bellini di Catania, *Il barbiere di Siviglia* al Teatro Sociale di Rovigo, *Un ballo in maschera* alla Great Opera of Tian Jing e nella *tournee* in Cina, *Nabucco* alla Shanghai Opera House e poi a Hong Kong, *Rigoletto* al Teatro Municipal di Minorca, *Tancredi* al Teatro Petruzzelli di Bari, *Un giorno di regno* al Festival Verdi di Parma, *Le nozze di Figaro* al Sociale di Rovigo, *Madama Butterfly* in Cina. Più recentemente ha messo in scena *Turandot* a Rovigo e Ferrara, *La Gioconda* di Ponchielli al Liceu di Barcellona, *Idomeneo* a Palermo, *Les Pecheurs des perles* a Bilbao, *Orfeo* di Porpora a Martina Franca, *Un ballo in maschera* a Bari, *il barbiere di Siviglia* e *Il trovatore* a Minorca, *Il barbiere di Siviglia* e *Stabat Mater* di Rossini a Pesaro, *La traviata* e *Rigoletto* a Salerno, *Le nozze di Figaro* a Lucca e Pisa, *Un ballo in maschera* a Modena e Reggio Emilia.

CECILIA MOLINARI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Orfeo. Dopo il diploma in flauto traverso a diciassette anni, si diploma in canto lirico con il massimo dei voti, lode e menzione. Nel 2015 è scelta da Alberto Zedda per frequentare l'Accademia Rossiniana. Negli anni successivi si esibisce nei teatri più prestigiosi del mondo. Tra i suoi impegni si segnalano *L'italiana in Algeri* alla Scala con la direzione di Ottavio Dantone, *La Cenerentola* alla Dutch National Opera, regia di Laurent Pelly e direzione di Daniele Rustioni, Rosina nel *Barbiere di Siviglia* alla Wiener Staatsoper e al Teatro dell'Opera di Roma, Dorabella in *Così fan tutte* alla Semperoper di Dresden con Omer Meir Wellber, *Giulio Cesare* (Sesto) alla Dutch National Opera, regia di Calixto Bieito e direzione di Emmanuelle Haïm, Annio nella *Clemenza di Tito* all'Opéra Royal de Wallonie, regia di Milo Rau e direzione di Maxim Emelyanichev, Cherubino nelle *Nozze di Figaro* al Palau de les Arts di Valencia, la marchesa Melibea nel *Viaggio a Reims* al Bolšoj, direzione di Tugan Sokhiev, *Ariodante* (ruolo del titolo) di Händel at São Carlos di Lisbona, *La morte di Orfeo* di Stefano Landi alla Dutch National Opera, regia di Pierre Audi e direzione di Christophe Rousset.

MARY BEVAN

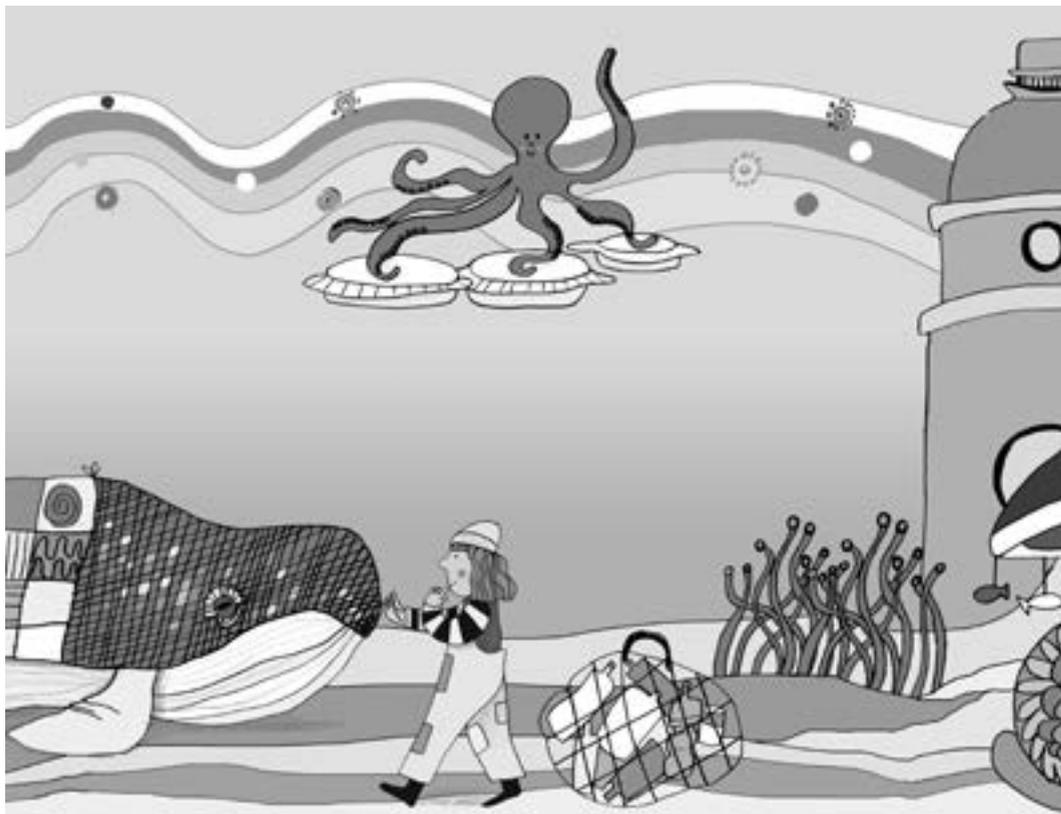
Soprano, interprete del ruolo di Euridice. Nella stagione presente i suoi impegni prevedono il ritorno alla Royal Opera House come Morgana in *Alcina* con la regia di Richard Jones, *LIGHT: Bach Dances* con la Hofesh Shechter Company alla Philharmonie de Paris e il suo debutto alla Bayerische Staatsoper in *La Calisto*. Recenti successi sono poi il suo debutto alla Royal Danish Opera, Dalinda in *Ariodante* al Bolšoj e *Street Scene* di Kurt Weill per l'Opéra de Monte Carlo. Per l'English National Opera (ENO) ha interpretato Zerlina in *Don Giovanni* ed Euridice nell'*Orphée aux Enfers* di Offenbach. Precedentemente, ha cantato per la Royal Opera House *The Firework-Maker's Daughter* di David Bruce, *Coraline* di Mark-Anthony Turnage, *Orfeo* di Luigi Rossi e Barbarina nelle *Nozze di Figaro*. Sul versante concertistico, ha svolto *tour* con l'English Concert (Harry Bicket) che includono il suo debutto alla Carnegie Hall. Si è esibita con la Louisiana Philharmonic Orchestra, con l'Orchestra of the Age of Enlightenment e con la Kammerorchester Basel, e nel 2022 ha fatto ritorno ai BBC Proms. È vincitrice del Royal Philharmonic Society's Young Artist Award e dell'UK Critics' Circle Award «per l'eccezionale giovane talento nella musica», ed è stata nominata MBE ai Queen's birthday honors del 2019.

SILVIA FRIGATO

Soprano, interprete del ruolo di Amore. 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, Marcon, Montanari e Sardelli. Dopo aver preso parte a tutte le edizioni dell'Accademia Monteverdiana, nel 2017 è tra i protagonisti del progetto Monteverdi 450 del Monteverdi Choir e Sir John Eliot Gardiner. Tra gli ultimi impegni, *Pelléas et Mélisande* a Modena, Piacenza, Parma e Cagliari, *L'incoronazione di Poppea* (Budapest e Ginevra), *Il trespolo tutore* di Stradella (Genova), *El retablo de Maese Pedro* di de Falla (Parma), *Maddalena ai piedi di Cristo* di Caldara (Praga e Dresda), *L'isola disabitata* di Jommelli (Siviglia), *Dafne* di Marco da Gagliano e *La clemenza di Tito* (Firenze). Ospite regolare della Fenice, vi ha cantato *Le baruffe* (2022), lo *Stabat Mater* di Pergolesi (2021, 2018), *Pinocchio* (2019), *Il re pastore* (2019), *Cefalo e Procri*, *La sonnambula* e la trilogia monteverdiana (2017), *Mirandolina* (2016), *Vivaldi Millennium* (2014), concerti in Basilica (2013 e 2012) e *Processo Monteverdi* (2013).

Acquaprofonda di Giovanni Sollima, opera 'civica' contemporanea per ragazzi

Tra le tantissime iniziative della Fondazione Teatro La Fenice dedicate al pubblico dei giovani e dei giovanissimi, spicca un evento che rappresenta un'assoluta novità per il pubblico della laguna: debutta infatti in prima veneziana a fine aprile 2023 *Acquaprofonda* di Giovanni Sollima, opera 'civica' contemporanea per ragazzi, adatta al pubblico di tutte le età, vincitrice del Filippo Siebancek al Premio Abbiati 2022. Composta su libretto di Giancarlo De Cataldo, l'opera ritrae con grande originalità uno dei temi più stringenti del nostro tempo, quello dell'inquinamento delle acque. Sarà proposta nell'allestimento ASLICO – che è anche



committente dello spettacolo – realizzato in coproduzione con il Teatro dell'Opera di Roma e di Civic Opera domani XXV: la regia è di Luis Ernesto Doñas, le scene di Chiara La Ferlita, i costumi di Elisa Cobello e il *light design* di Camilla Piccioni. In buca, l'Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como sarà diretta da Massimo Focchi Malaspina. Lo spettacolo sarà 'partecipativo': sono infatti previsti diversi momenti in cui i ragazzi potranno cantare e ballare con attori e cantanti e sul sito www.teatrolafenice.it è già possibile scaricare il *kit* dello spettatore, una vera e propria cassetta degli attrezzi che servirà al giovane pubblico per prepararsi alla visione e all'interazione con l'opera. Dopo poco più di un anno dal debutto romano del dicembre 2021, *Acquaprofonda* sarà in scena al Teatro Malibran.

Acquaprofonda è un'opera contemporanea per ragazzi, adatta al pubblico di tutte l'età, che ritrae in modo unico uno dei temi più rilevanti del nostro tempo: l'inquinamento delle acque. La trama trasmette in maniera immediata riflessioni di grande attualità. Una spiaggia, un'umile casetta, un'imponente fabbrica: la quotidianità della vita della protagonista della nostra storia, Serena, di suo padre, il guardiano, e di padron Bu, il proprietario della fabbrica, viene sconvolta dall'arrivo di una gigantesca creatura marina. Grazie all'aiuto del vecchio marinaio, Serena saprà convincere il padre ad agire correttamente, e aiuterà la balena a liberarsi dalla tanta plastica nella pancia, rimettendo a padron Bu i rifiuti inquinanti della sua attività.

Nel cast dell'allestimento veneziano figurano Federica Livi nel ruolo di Serena, Benedetta Mazzetto nel doppio ruolo della balena e della madre; Vincenzo Spinelli in quello del guardiano; Andrea Gervasoni in quello del vecchio marinaio; Marco Tomasoni in quello di padron Bu; Luisa Bertoli, Davide Capitano, Claudio Giovani, Antonella Petillo interpreteranno i pesciolini e i seguaci di padron Bu.

Quattro le repliche in programma: le recite di giovedì 27 aprile ore 11.00, venerdì 28 aprile ore 11.00 e sabato 29 aprile ore 11.00 sono riservate alle scuole; la recita di sabato 29 aprile ore 16.00 è aperta al pubblico. Per informazioni www.teatrolafenice.it

McArthurGlen *partner* della Fenice nelle iniziative under35

Si rinnova anche per il 2023 la collaborazione della Fenice con McArthurGlen Noventa di Piave Designer Outlet, per sostenere concretamente le numerose attività del Teatro dedicate agli under35. La cittadella della moda poco distante da Venezia dimostra dunque ancora una volta il suo sincero e concreto affiatamento con la Fenice per questo cruciale settore della sua programmazione, nella convinzione che l'intreccio tra impresa e cultura sia la chiave determinante per lo sviluppo di un territorio e della sua comunità.

In particolare, McArthurGlen Noventa di Piave Designer Outlet è *partner* della Fenice per le recite riservate agli under35 – al costo super-agevolato di € 10,00 – dei concerti dell'Orchestra del Teatro La Fenice diretti da Robert Trevino e Dennis Russell Davies, in programma al Teatro La Fenice rispettivamente sabato 27 maggio e sabato 28 ottobre 2023 alle ore 20.00; e per il concerto con Louis Lortie, impegnato nella doppia veste di direttore



La sala del Teatro La Fenice in occasione di uno dei tanti spettacoli riservati agli under35.



I palchetti del Teatro La Fenice in occasione di uno dei tanti spettacoli riservati agli under35.

e solista al pianoforte, in programma sabato 4 novembre 2023 ore 20.00 al Teatro Malibrán: durante questa serata, per il pubblico dei giovani sarà promossa anche un'estrazione con in palio due biglietti per la prima della prossima Stagione Lirica 2023/2024 e a una *gift card* del valore di € 500,00 per fare acquisti al McArthurGlen Noventa di Piave Designer Outlet. Durante tutte le serate riservate agli under35 inoltre sarà presente un fotografo che accoglierà i giovani spettatori offrendo loro una foto ricordo.

La Fenice è giovane – questo il titolo della programmazione Fenice dedicata agli under35 – sta riscuotendo in questi anni un notevole successo: «Siamo molto soddisfatti del riscontro sempre estremamente positivo registrato dalle queste speciali iniziative dedicate agli under35 – ha dichiarato Fortunato Ortombina, sovrintendente della Fondazione Teatro La Fenice –; e una delle nostre più grandi soddisfazioni è vedere come questo tipo di pubblico non si lasci 'intimorire' nemmeno dalle proposte musicali apparentemente più complesse, a riprova del fatto che la grande musica è capace di raggiungere tutti, appassionati e profani, giovani e meno giovani. Questo sempre eccellente riscontro ci convince inoltre a continuare su questa strada proponendo sempre più iniziative di tale natura».

«C'è sempre molta sintonia nelle iniziative che McArthurGlen Noventa di Piave Designer Outlet condivide con il Teatro La Fenice – racconta la *general manager* dell'outlet Daniela Bricola. – L'attenzione nei confronti dei giovani significa rimanere vigili sul domani, coltivare il futuro. Questo vale per entrambi allo stesso modo e siamo davvero lieti di poter essere ancora insieme su un progetto così fresco e di valore».

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦♦, Margherita Miramonti, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Margherita Busetto ♦

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Frascini, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Eugenio Sacchetti

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Elena Battistella, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Giuseppe Barutti •♦, Marco Trentin, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Walter Garosi

Flauti Gregorio Tuninetti •♦, Fabrizio Mazzacua

Oboe e corno inglese Rossana Calvi •

Oboe, corno inglese e oboe d'amore Angela Cavallo

Fagotto Angela Gravina •♦

Corni naturali Andrea Corsini •, Vincenzo Musone

Trombe naturali Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra

Tromboni barocchi Domenico Zicari •, Federico Garato, Claudio Magnanini

Timpano barocco Dimitri Fiorin •

Tiorba Francesco Tomasi ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Serena Bozzo, Lucia Braga, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Carlotta Gomiero, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Ester Salaro, Elena Bazzo ♦, Giulia Maria Spanò ♦, Mi Jung Won ♦

Alti Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Gabriella Pellos, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Ariel Bicchierai ♦

Tenori Salvatore De Benedetto, Victor Hernan Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Ciro Passilongo, Massimo Squizzato, Bernardino Zanetti, Alessandro Vannucci ♦

Bassi Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Franco Zanette

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro, Andrea Moro ◇

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri,

Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Elena Cellini ◇

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi,

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Dario Benzo,

Giovanni Bevilacqua, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile*

della programmazione, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Sara Polato ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*,

Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Andrea Muzzati *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, Alberto Depieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegen, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Matteo Cicogna ◇, Daniele Casagrande ◇

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Laura Ceroni, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Sebastiano Bonicelli ◇, Luis Ricardo Ribeiro Correa ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Beatrice Serpillo ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

18, 20, 22, 24, 26 novembre 2022
opera inaugurale

Falstaff

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Adrian Noble

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 22 gennaio 2023

La Dame aux camélias

musiche di Frédéric Chopin

coreografia John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet

Teatro Malibran

25, 26, 27, 28, 29 gennaio 2023

Satyricon

musica di Bruno Maderna

direttore Alessandro Cappelletto
regia Francesco Bortolozzo

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10, 12, 14, 16, 18 febbraio 2023

Il matrimonio segreto

musica di Domenico Cimarosa

direttore Alvisse Casellati
regia Luca De Fusco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 19, 21 febbraio 2023

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16, 19, 22, 25, 28 marzo 2023

Ernani

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro Malibran

16, 17, 18 marzo 2023

Bach Haus

musica di Michele Dall'Ongaro
OPERA PER LE SCUOLE

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27, 28, 29 aprile 2023

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Riccardo Bisatti
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento ASLICO

Teatro La Fenice

28, 30 aprile,
2, 4, 6 maggio 2023

Orfeo ed Euridice

musica di Christoph Willibald Gluck

direttore Ottavio Dantone
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17, 18, 19, 20, 21 maggio 2023

Lac

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro Malibran

25, 28, 30 maggio
1, 3 giugno 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice

22, 25, 28, giugno
1, 4 luglio 2023

Der fliegende Holländer

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Marcin Lakomicki

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 27, 29, 31 agosto, 3 settembre 2023

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

direttore Donato Renzetti
regia Italo Nunziata

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice

10, 12, 14, 17, 20, 22, 24 settembre
7, 11, 13 ottobre 2023

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

23, 26, 28 settembre
1 ottobre 2023

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria

Teatro La Fenice

6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 4 dicembre 2022 ore 17.00 turno U
concerto inaugurale

direttore

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Vesperae solennes de confessore kv 339
per soli, coro e orchestra

Gustav Mahler
Sinfonia n. 5

soprano Zuzana Marková
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Antonio Poli
baritono Luca Tittoto
corno obbligato Andrea Corsini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 11 dicembre 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Asher Fisch

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per pianoforte e orchestra n. 24
in do minore kv 491

Johannes Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 17 dicembre 2022 ore 20.00

direttore

Charles Dutoit

Gabriel Fauré
Pelléas et Mélisande
suite dalle musiche di scena op. 80

Claude Debussy
Nocturnes

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé suite per orchestra n. 2
La Valse poema coreografico per orchestra op. 72

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Basilica di San Marco

martedì 20 dicembre 2022 ore 20.00
mercoledì 21 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Claudio Merulo
Messa di Natale (San Marco, 25 dicembre
1582)

Cappella Marciana
in collaborazione con Schola Cantorum
Basilienis

Teatro La Fenice

sabato 7 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 8 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol minore Hob.I:83 *La Poule*

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 5 in re minore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 13 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 15 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

George Petrou

Nikolaos Mantzaros
Ulisse agli Elisi *ouverture*

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore kv 425 *Linz*

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 25 febbraio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 febbraio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Frédéric Chaslin

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte: ouverture
Concerto per pianoforte e orchestra n. 20
in re minore kv 466

Gabriel Fauré
Requiem op. 48 per soli, coro e orchestra

soprano Hilary Cronin
baritono Armando Noguera
pianoforte Davide Ranaldi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro Malibran

venerdì 3 marzo 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 marzo 2023 ore 20.00

direttore e violino

Federico Guglielmo

Francesco Maria Veracini
Ouverture n. 6 in sol minore

Johann Georg Pisendel
Concerto in re maggiore JunP I.7

Antonio Vivaldi
Le quattro stagioni

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 marzo 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 marzo 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Gian Francesco Malipiero
Sinfonia del mare

Giacomo Puccini
Messa di Gloria per soli, coro e orchestra

tenore Giorgio Berrugi
baritono Simone Del Savio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

sabato 1 aprile 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 aprile 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Robert Schumann
Genoveva: ouverture

Richard Wagner
Siegfried-Idyll wvv 103

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 7 aprile 2023 ore 20.00 turno S
sabato 8 aprile 2023 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
«Ave verum corpus» kv 618

Gioachino Rossini
Stabat Mater per soli, coro e orchestra

soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Maxim Mironov
basso Gianluca Buratto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

venerdì 26 maggio 2023 ore 20.00 turno S
sabato 27 maggio 2023 ore 20.00
domenica 28 maggio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Robert Trevino

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Richard Strauss
Also sprach Zarathustra poema sinfonico op. 30

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2023 ore 20.00 turno S
sabato 10 giugno 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Alpesh Chauhan

Luciano Berio
Rendering

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

soprano Regula Mühlemann
tenore Michael Schade
baritono Markus Werba

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 giugno 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 luglio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob.I:94 *La sorpresa*

Richard Strauss
Ein Heldenleben op. 40

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 8 luglio 2023 ore 21.00

direttore

Juraj Valčuha

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore

Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte

Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte e orchestra
op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte e orchestra
op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE

Teatro La Fenice
lunedì 8 maggio 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte

Min Chung

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Johannes Brahms
Serenata n. 1 op. 11

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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 € 70 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

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo

Presidente onoraria Barbara di Valmarana

Tesoreria Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciar-delli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- 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»

Restauri

- 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 Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, 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



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

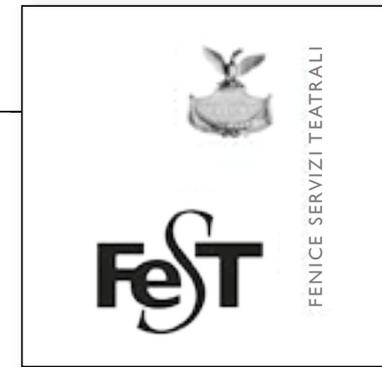
Teresa Cremisi
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, Presidente
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, Supplente
Antonella Gori, Supplente

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 111 - aprile 2023

ISSN 1971-8241

Orfeo ed Euridice

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
Marina Dorigo, Paolo Fabbri, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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 aprile 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972