

29 sabato
Turno A

30 domenica
Turno B

novembre

ore 20,30

L'Orfeo

di *Claudio Monteverdi*

Favola in musica in cinque atti
su libretto di Alessandro Striggio

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
La Musica	Elisabetta Scano
Una ninfa	Gloria Banditelli
Orfeo	Furio Zanasi
Euridice	Elisabetta Scano
Silvia, messaggiera	Sonia Prina
La Speranza	Sonia Prina
Caronte	Paolo Buttol
Proserpina	Gloria Banditelli
Plutone	Sergio Foresti
Apollo	Mirko Guadagnini
Pastore I	Mirko Guadagnini
Pastore II	Riccardo Barattia
Pastore III	Roberto Balconi
Pastore IV	Sergio Foresti
Spirito I	José Daniel Ramirez
Spirito II	Gianluca Zoccatelli
Danzatori	Silvia Casadio, Francesca Mattavelli, Marian Serbanescu



Direttore

Ottavio Dantone

Regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Coro Costanzo Porta

Maestro del coro

Antonio Greco

Accademia Bizantina

Coproduzione

Teatro Ponchielli di Cremona

Teatro Sociale di Como - As.Li.Co.

Teatro Grande di Brescia

Teatro Fraschini di Pavia

Vincenzo I Gonzaga, quarto duca di Mantova (1587-1612), aveva due fissazioni: l'arte e il Monferrato. E l'una cosa dipendeva strettamente dall'altra. Perché se Vincenzo sali al trono nel momento di massimo fulgore del ducato, potendo accogliere artisti quali Tasso, Guarini, Rubens e lo stesso Monteverdi, ciò fu permesso dalle entrate cospicue che la marca di Casale offriva dal 1559 a Mantova. Questo vasto territorio, il Monferrato appunto, collocato al di qua del ducato di Milano, fra Torino e Genova, e quindi lontanissimo dai domini gonzagheschi, fu concesso dall'imperatore Carlo V con gran scorno dei Savoia che lo consideravano loro proprietà. Usato come fonte sicura di entrate, trasformò Mantova in una delle più ricche potenze d'Italia e permise alle passioni artistiche del suo duca di esprimersi con sfarzo e prodigalità. I malcontenti dei monferrini e le pretese mai cessate dei Savoia erano il motivo d'insonnia di Vincenzo, che alla fine decise di unirsi in matrimonio con una figlia di Carlo Emanuele di Savoia, la duchessa Margherita. Tutto inutile, perché quella fu l'ultima grande stagione mantovana e dopo la morte del duca le mire sabaude ebbero la meglio: la fine dei soldi, la mancanza di eredi diretti, le guerre e la peste del 1630 trasformarono Mantova gloriosa in un relitto senza più alcun peso politico. Ma nei ventiquattro anni del governo di Vincenzo – il tempo che il diavolo concede in cambio dell'anima – feste, intrattenimenti poetici e gli scenografici banchetti di Palazzo Te scandirono i ritmi goderecci della corte dell'ultimo grande Gonzaga. Uno dei momenti più straordinari, forse il più sperimentale, certo quello che la storia preferisce ricordare con maggiore ammirazione, fu l'allestimento della *Favola di Orfeo*, libretto di Alessandro Striggio, musica di Claudio Monteverdi.

Striggio (1573-1630), nobile e diplomatico che si diletta di poesia e musica, era figlio del più noto compositore, Alessandro sr. (1535-1590), attivo alla corte del terzo duca, Guglielmo Gonzaga (1550-1587). «Alessandrino», così chiamato, in stretta collaborazione con Monteverdi, aveva redatto il libretto dell'opera, conscio di una tradizione letteraria tipicamente mantovana che partecipava solo marginalmente degli sperimentalismi fiorentini e romani sull'opera in musica. In effetti, contrariamente a quanto si dice, Striggio recuperò assai poco da quello che era apparentemente il più diretto precedente, ovvero l'*Euridice* di Rinuccini, intonata prima da Peri e poi da Caccini (1600). Un gusto forse meno letterario e più teatrale permise a Striggio di concepire l'ambientazione infernale del terzo e quart'atto (Rinuccini si era limitato a un semplice dialogo fra Orfeo e Plutone). Ora l'inferno restituisce spazi fisici precisi, con un fiume d'attraversare, l'incontro con Caronte, la reggia di Plutone e soprattutto la strada di ritorno punteggiata dalle ansie di Orfeo che non sa se Euridice lo sta seguendo o meno. Il clima e la lingua delle scene pastorali che precedono e seguono la discesa nell'Ade sono invece direttamente recuperate dall'*Aminta* del Tasso e dal *Pastor fido* di Guarini, commedie spettacolarmente allestite proprio a Mantova pochi anni prima. Per il «parlar infernale» Striggio, con un'intuizione che avrà grande fortuna, sceglie di rifarsi a un modello insolito per l'epoca, la *Commedia* dantesca, citata fin dai versi che accolgono Orfeo nel terz'atto: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate».

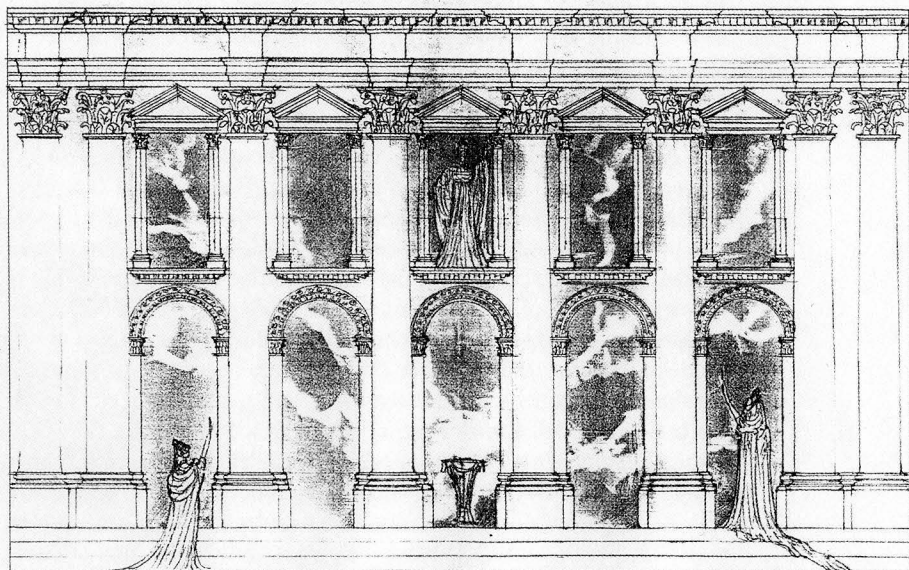
L'eccezionalità dell'evento è però, per l'epoca, l'uso esteso della musica che intona integralmente i quasi settecento versi del libretto («tutti li interlocutori parleranno musicalmente», ricorda una cronaca coeva). Per Mantova è una vera novità: seppur in qualche occasionale intermedio era stata apprezzata la nuovissima pratica di far cantare dialoghi e versi sciolti, non si conosceva la resa di commedie dove non solo le ariette ma ogni singola parola veniva cantata. Le giustificazioni di quest'uso antinaturalistico della musica – la naturalezza, contrariamente a quanto si crede, è principio a cui la cultura barocca si

affida caparbiamente – le avevano offerte quegli intellettuali fiorentini del salotto Bardi che volevano far rinascere l'antica tragedia classica, all'epoca ritenuta interamente cantata. Di più: Monteverdi, che complice l'abilità commerciale degli stampatori veneziani, era ormai conosciuto in tutt'Europa, rivendicava una scrittura musicale del tutto innovativa. Col nome di «seconda pratica» il compositore mirava a restituire il significato emotivo dei testi cantati e non si limitava, secondo l'uso solito, a tratteggiare con un occasionale madrigalismo i connotati di questa o quella parola.

È proprio il doppio elemento sperimentale – il «recitar cantando» e la nuova «prattica» – che rende l'allestimento una primizia per pochi intenditori. È infatti una recita privata destinata ai membri dell'Accademia degli Invaghiti, allestita non nel sontuoso Teatro Ducale, ma a un'occasionale «angusta scena», come dirà Monteverdi, che era il saloncino privato della sorella del duca (prima che si trasferisse a Ferrara per sposare Alfonso II d'Este). Tuttavia il successo ottenuto e la consapevolezza di avere offerto uno spettacolo non solo di straordinaria qualità, ma all'avanguardia nella ricerca teatrale, spinge a considerare l'episodio nient'affatto marginale: l'orgoglio di rivendicare al mondo la centralità culturale di Mantova, che vanta la collaborazione del «divino Claudio», convince gli accademici a pubblicare di lì a poco l'intera partitura (1609), eventualità riservata a rare occasioni celebrative.

Un confronto fra il libretto distribuito agli astanti e la musica successivamente stampata permette di cogliere una singolare variante nel finale. Il libretto segue il finale tragico del mito ovidiano, quello stesso che Poliziano aveva rac-

CREMONA
TEATRO AMILCARE PONCHIELLI
2003
MONTEVERDI
L'ORFEO



REGIA, SCENE, COSTUMI
MASSIMO GASPARON

contato nella sua celeberrima *Favola d'Orfeo* (1480) scritta, più di un secolo prima, proprio per una festa di corte mantovana. Qui Orfeo, perduta per sempre Euridice, sdegnava ogni donna e per dedicarsi ai giovinetti di Tracia suscitava l'ira delle Menadi che lo uccideranno. Striggio si limita all'ingresso delle «donne amiche all'ubriaco nume» facendo uscire Orfeo di scena, e solo evocando l'episodio ovidiano, certamente ben noto ai presenti. In partitura invece le Baccanti spariscono e al loro posto compare Apollo che, disceso dal cielo, porta via con sé il cantore. Anche in questo caso una metafora di morte, seppur più immaginifica e celebrativa (una danza moresca, residuo dei balli scomposti delle Baccanti sopravvive a chiusura dell'opera).

I motivi di questa modifica, che si suppone sia avvenuta dopo la rappresentazione, si legano da un lato alla specificità dell'ambiente accademico che, meglio del pubblico indifferenziato a cui si rivolge la partitura, poteva gestire i temi scabrosi dei mutati gusti sessuali di Orfeo, e forse godeva del gioco di rimandi equivoci che la compagnia d'attori tutta al maschile poteva suggerire. Dall'altro offre alla musica, vera protagonista della *Favola*, i trionfi dell'ascesi d'Orfeo. La sfida di una commedia tutta cantata trovava infatti in Orfeo, il musico per eccellenza, la sua principale ragion d'essere. Perché come Orfeo commuove Plutone per riavere Euridice, così la musica diventa metafora della forza d'amore che muove le cose del mondo. Il trionfo celeste d'Orfeo è in qualche modo la celebrazione della musica e, nello specifico, dell'opera in musica, strumento principe per muovere gli affetti. La stampa della partitura è un dar risalto alla composizione musicale sopra ogni altra cosa. Risalto sottolineato proprio dalla meticolosità – eccezionale all'epoca – di elencare dettagliatamente l'organico strumentale e scrivere per esteso tutti i ritornelli. Risalto massimo in "Possente spirito", l'aria che più di altre rappresenta il potere del canto, dove la scrittura si sforza di ricostruire le colorature e la pratica estemporanea dell'abbellimento vocale, e delinea per esteso gli interventi strumentali. Questo è il momento in cui Orfeo vuol convincere Caronte, guardiano delle porte d'inferno, a farsi traghettare al di là del fiume. Egli patisce il rifiuto perché anima viva, e tenta così di ammorbidire il cuore del traghettatore con il suo canto. In una sorta d'ironia che vale in realtà solo per il pubblico moderno, Caronte non si commuove ma s'addormenta. È fuori luogo sorridere sul canto d'Orfeo che, malgrado le sue acrobazie, fa solo sbadigliare. Il potere di procurare il sonno era nell'antichità una delle magie della musica, il cui residuo è rimasto ancora nelle cantilene che le mamme intonano per far addormentare i bambini.

E se quest'opera non solo aprì la strada a uno dei generi musicali più fortunati della storia, ma fu eletta essa stessa capostipite, quasi archetipo, dell'opera in musica, evidentemente qualche strana magia deve averla attuata.

Davide Daolmi