

lunedì 16 settembre 2002
ore 21

Teatro Regio

Solisti della Capella Reial de Catalunya
Le Concert des Nations
Ensemble Vocale Daltrocanto
Jordi Savall, *direttore*

Claudio Monteverdi

(1567-1643)

L'Orfeo

favola in musica

Solisti della Capella Reial de Catalunya

Le Concert des Nations

Jordi Savall, direttore

Ensemble Vocale Daltrocanto

Dario Tabbia, maestro del coro

Orfeo

Furio Zanasi, baritono

Euridice

Arianna Savall, soprano

La Musica

Montserrat Figueras, soprano

La Messaggera

Sara Mingardo, contralto

La Speranza

e la Ninfa

Romina Basso, soprano

Caronte

Antonio Abete, basso

Proserpina

Adriana Fernández, soprano

Plutone

Daniele Carnovich, basso

Apollo

Fulvio Bettini, tenore

Pastori e Spiriti

Gerd Türk, tenore

Carlos Mena, controtenore

Francesc Garrigosa, tenore

José Antonio Carril, baritono

Le Concert des Nations

Enrico Onofri, *concertino*

Davide Amodio, Santi Aubert,

Lydia Cevidalli, Adrián Chamorro,

Isabel Serrano, *violini*

Angelo Bartoletti, *viola da braccio*

Antoine Ladrette, *basso di violino*

Michele Zeoli, *contrabbasso*

Pierre Hamon, Pierre Boragno, *flauti*

Jean-Pierre Canihac, Marie Garnier, *cornetti*

Harry Ries, Daniel Lassalle,

Nicolas Vallade, Elies Hernández,

Thierry Durand, *tromboni e trombe*

Pedro Estevan, *percussioni*

Basso continuo:

Andrew Lawrence-King, *arpa doppia*

Michael Behringer, *clavicembalo, organo di legno, regale*

Luca Guglielmi, *clavicembalo, organo*

Carlos García-Bernalt, *cembalo, regale*

Xavier Díaz-Latorre,

Eduardo Egüez, *tiorba e chitarra*

Bruno Cocset, *basso di violino*

Sophie Watillon, *viola da gamba*

Xavier Puertas, *violone*

Le Concert des Nations, fondato nel 1989 all'interno della **Capella Reial de Catalunya**, è la formazione più giovane tra quelle dirette da Savall. È a Couperin che il nome della formazione fa riferimento: *les Nations* è la riunione degli stili ed è anche la premonizione di un'Europa artistica. Rispondendo alla necessità di disporre di un'orchestra con strumenti d'epoca, capace di interpretare il repertorio che va dal barocco fino al romanticismo, Le Concert des Nations è la prima orchestra con queste caratteristiche a raccogliere giovani musicisti prevalentemente da paesi latini, tutti altamente specializzati nell'interpretazione con strumenti antichi.

Il successo delle incisioni e dei concerti realizzati nelle principali città e festival musicali in questi 12 anni di vita hanno reso Le Concert des Nations una delle migliori orchestre tra quelle che suonano con strumenti originali. Con *Una Cosa Rara* di Vicente Martín y Soler, Le Concert des Nations e La Capella Reial de Catalunya hanno affrontato per la prima volta il repertorio lirico: quest'opera è stata rappresentata e incisa dal vivo al Gran Teatro del Liceo di Barcellona nel 1991 e rappresentata a Vienna nel 1997. Straordinario successo di critica e pubblico hanno riscosso subito dopo l'*Orfeo* di Monteverdi e *Il Burbero di Buon Cuore*, prima opera viennese di Martín y Soler. Negli ultimi due anni Le Concert des Nations si è esibito in quasi tutto il mondo con opere di Bach, Händel, Haydn, Lully, Marais, Rameau, Corelli, Monteverdi; l'ensemble gode del patrocinio della Commissione della Comunità Europea e del sostegno delle Linee Aeree Iberia.

Jordi Savall è nato a Igualada (Barcellona) nel 1941. Ha iniziato gli studi musicali all'età di 6 anni facendo pratica in un coro di bambini e studiando il violoncello al Conservatorio Superiore di Musica di Barcellona. Esploratore avido di nuovi orizzonti, avverte rapidamente l'importanza della musica antica. Rivalorizza la viola da gamba, strumento praticamente dimenticato, così come il patrimonio musicale sconosciuto della penisola iberica. Completa la sua formazione presso la Schola Cantorum Basiliensis dove nel 1973 succede al suo maestro August Wenzinger. A partire dal 1970 incide come solista i capolavori del repertorio per viola da gamba. Viene rapidamente riconosciuto dalla critica internazionale come uno dei più grandi interpreti di questo strumento. Scopritore instancabile di opere dimenticate, crea tra il 1974 e il 1989 diversi complessi che gli permettono di interpretare un vasto repertorio che spazia dal Medio Evo ai primi anni del XIX secolo. Nel 1974 insieme a Montserrat Figueras, Hopkinson Smith e Lorenzo Alpert, crea l'Ensemble Hespèrion XX e suc-

cessivamente la Capella Reial de Catalunya e Le Concert des Nations. Oltre ai propri complessi, Jordi Savall ha diretto diverse orchestre di prestigio internazionale come la Orchestra Sinfonica de la Fundacion Calouste Gubelkian, La Camerata di Salisburgo, la Wiener Kammerorchester e la Philharmonia Baroque Orchestra di San Francisco. Ha realizzato la colonna sonora del film *Tutte le mattine del mondo*, vincitore di 7 César.

L'insieme vocale **Daltrocanto** è nato con l'intento di riproporre la ricchezza e l'alto valore artistico della musica vocale di Rinascimento e Barocco. Oltre al rispetto dell'antica prassi esecutiva, grande attenzione viene quindi riservata agli aspetti culturali ed estetici del testo musicale. Per Stradivarius ha inciso un disco dedicato alla musica sacra di Orlando di Lasso e l'*Ottavo libro di madrigali* di Sigismondo d'India (premio della critica italiana 1996, premio Amadeus 1997). Successivamente per Opus 111 ha registrato musiche tratte dal Codice di Staffarda, disco che ha ottenuto importanti riconoscimenti dalla stampa internazionale. Daltrocanto ha partecipato ad alcuni tra i più importanti festival italiani quali Tempus Paschale, l'Autunno musicale di Como, gli Amici della musica di Perugia, Musica e poesia a S.Maurizio, il Festival cusiano di musica antica, il Festival dei Saraceni, il Festival Monteverdi di Cremona, il Bologna Festival, Ferrara Musica. È stato invitato ai festival internazionali di musica antica di Bruges, Anversa, Ecoen e Madrid. Nel 1999 è stato incaricato dall'Unione Musicale di Torino di un progetto che prevede, nell'arco di quattro anni, l'esecuzione di un ciclo monografico su Claudio Monteverdi.

Dario Tabbia ha studiato direzione di coro con Sergio Pasteris presso il Conservatorio di Torino, dove si è diplomato con il massimo dei voti. In seguito si è dedicato allo studio della musica antica, perfezionandosi con Fosco Corti e Peter Neumann. Da sempre attivo in questo campo, è stato ospite di istituzioni musicali in Italia e all'estero dirigendo, oltre che nelle principali città italiane, in Francia, Germania, Polonia, Spagna, Olanda e Belgio.

Dal 1983 al 1995 è stato direttore della Corale Universitaria di Torino con la quale ha conseguito importanti riconoscimenti e premi in festival e concorsi nazionali e internazionali. Oltre a quella concertistica svolge un'intensa attività didattica ed è stato più volte invitato dal Conservatorio di Utrecht a tenere corsi sull'interpretazione della musica vocale nel Rinascimento.

Nel 1994 ha fondato l'insieme vocale Daltrocanto con il quale ha partecipato ad alcuni fra i più importanti festival di musica antica e realizzato incisioni discografiche per Stradivarius e Opus 111, ottenendo grandi consensi dalla stampa internazionale, oltre al premio della critica italiana nel 1996 e il premio Amadeus nel 1997. È stato membro di giuria in prestigiosi concorsi corali e maestro del coro sinfonico della Rai di Torino. È docente di Esercitazioni Corali presso il Conservatorio di Torino.

Furio Zanasi ha iniziato la sua attività dedicandosi alla musica antica, con un repertorio che va dal madrigale alla cantata e all'oratorio fino all'opera barocca, collaborando nel corso degli anni con importanti associazioni e partecipando a manifestazioni in Italia (Settembre Musica a Torino, S. Maurizio a Milano, e poi Fermo, Trento, Autunno Musicale di Como, Auditorium di Milano, Venezia, Cremona, Festival del Clavicembalo a Roma, Feste Musicali Bolognesi) e all'estero (Utrecht, Beaune, Bruges, Stuttgart, Versailles, Arsenal de Metz, Praga, Vienna-Konzerthaus, Innsbruck, Festival di Salisburgo, Siviglia, Berkeley, Bolivia, Brasile, Argentina, Messico).

Ha collaborato con direttori come René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Maurizio Pollini, Ivor Bolton, Reinhard Goebel, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Philippe Herrewé, Thomas Hengelbrock e Riccardo Chailly. Si dedica inoltre al repertorio cameristico, con particolare attenzione al Lied tedesco.

Arianna Savall è nata a Basilea da una famiglia di musicisti catalani. All'età di dieci anni intraprende lo studio dell'arpa classica a Barcellona sotto la direzione di Magdalena Barrera e nel 1993 inizia parallelamente a studiare canto presso il Conservatorio di Terrassa, dove si diploma con Maria Dolores Aldea. Nel 1992 inizia lo studio dell'interpretazione storica (arpa doppia) con Rolf Lislevand al Conservatorio di Tolosa, partecipando inoltre a diversi corsi con Andrew Lawrence-King, Ton Koopman, Hopkinson Smith, Rolf Lislevand, Montserrat Figueras e Jordi Savall. Approfondisce poi gli studi di canto con Kurt Widmer e di arpa alla Schola Cantorum Basiliensis, dove studia musica medievale con Dominique Vellart, realizzando anche un "opera studium" di tre anni sotto la direzione di Carlos Harmuch. A partire dal 1997 inizia a collaborare per concerti e registrazioni con Hespèrion XXI, la Capella Reial de Catalunya, Malapunica e Ricercare Consort, e con altri complessi di musica antica, con i quali ha visitato

diversi paesi europei, gli Stati Uniti, l'America del Sud, l'Australia, la Nuova Zelanda e Israele. Con la sua partecipazione a *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, ha debuttato in campo operistico cantando il ruolo di Euridice al Festival de Musique de Beaune, a Metz e al Gran Teatro del Liceu di Barcellona.

Montserrat Figueras è nata a Barcellona e ha iniziato molto giovane a studiare canto e arte drammatica, collaborando con complessi musicali come Ars Musicae e il Coro Aleluya. Nel 1968 si trasferisce a Basilea, dove completa gli studi di musica e canto presso la Schola Cantorum Basiliensis e la Musikakademie con Kurt Widmar, Andrea von Rahm, Thomas Binkley e Eva Krasznai.

Ha realizzato diversi progetti dedicati al primo barocco italiano e spagnolo insieme a Ton Koopman, al repertorio di canto e viella insieme a Hopkinson Smith e alla chitarra barocca insieme a Rolf Lislevand. Sempre più assiduamente ha collaborato ai progetti musicali di Jordi Savall.

Come interprete, coltiva un vivo interesse per le differenti tecniche di canto antico, sviluppando così un concetto basato sulla differenza e sulla dimensione multiculturale degli stili vocali.

Nel suo repertorio grande importanza è data alla musica di origine latina: nel repertorio italiano predilige soprattutto la monodia accompagnata e il "Recitar Cantando" di autori come Caccini, Frescobaldi, Monteverdi, Barbara Strozzi e Tarquinio Merula. Numerose le sue interpretazioni in campo operistico in tutta Europa. Ha tenuto concerti come solista insieme a Hespèrion XXI e la Capella Reial de Catalunya nei principali paesi europei e in Islanda, Stati Uniti, Canada, America del Sud, Israele, Giappone, Cina, Taiwan, Filippine, Australia e Nuova Zelanda.

Sara Mingardo è nata a Venezia, ha studiato presso il Conservatorio della sua città per poi seguire i Corsi dell'Accademia Chigiana di Siena. Premiata in diversi concorsi ha vinto il Concorso di Canto di Avezzano nel ruolo di Fidalma ne *Il matrimonio segreto*. Il suo vasto repertorio comprende opere come *L'Orfeo*, *Falstaff*, *Giulio Cesare*, *Béatrice et Bénédict*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Ermione*, *Les Troyens*, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Orlando*, *Farnace*, *La straniera*, *Sogno di una Notte di Mezza Estate*, *The rape of Lucretia*, *Il barbiere di Siviglia*, *Orfeo ed Euridice*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *Moses und Aaron*, *Demetrio e Polibio*, *La pietra del paragone*, *Otello*, *Juditha triumphans*, *Un segreto di importanza*, *Rinaldo*, *Roméo et Juliette*, *Anna Bolena*, *Le cinesi*, *Tamerlano*, *Orione*, *Gianni Schicchi* e *Das Paradies und die Peri*. Ha cantato inoltre i due

Stabat Mater di Pergolesi e Dvořák, *Il martirio di San Lorenzo* di Rossini, *The dream of Gerontious* di Elgar, *Matthäuspassion* di Johann Sebastian Bach su palcoscenici quali Carnegie Hall di New York, Théâtre des Champs-Élysées e Théâtre du Châtelet di Parigi, Teatro Comunale di Bologna e Teatri dell'Opera di Montecarlo, Losanna e Berlino.

Sin dal suo debutto ne *L'Orfeo* di Monteverdi al Teatro Verdi di Pisa nel 1995, **Romina Basso** ha riportato un successo dietro l'altro sui più importanti palcoscenici d'Italia, cantando in opere come *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Faust*, *Les dialogues des Carmélites*, *Comte Ory* e *Cenerentola*. Ha iniziato inoltre un'intensa collaborazione con il Festival Internazionale dell'Opera di Trieste (nelle edizioni 1999, 2000, 2001), dove ha interpretato *Barbablu*, *La belle Helène*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Fledermaus*.

Oltre a quella operistica, Romina Basso svolge un'intensa attività concertistica insieme a importanti orchestre in tutto il mondo. Il suo repertorio spazia dal barocco alla musica del XX secolo, concentrandosi particolarmente su musica sacra, Lieder e musica da camera.

Vincitrice di importanti concorsi nazionali e internazionali, ha partecipato a masterclass tenute dalla Scuola di Musica di Fiesole con Claudio Desderi, dal Teatro Comunale di Treviso con Peter Maag e Regina Resnik, dall'As.Li.Co. a Milano con Rockwell Blake e da Biancamaria Casoni e Elio Battaglia.

Antonio Abete si è da sempre dedicato al repertorio belcantistico; nel 1992 ha vinto una borsa di studio della William Walton Foundation per interpretare *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, nel 1993 ha vinto il concorso As.li.co. grazie al quale ha debuttato ne *I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari e in *Il Filosofo di campagna* di Galuppi; ha poi interpretato *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro* dirette da Evelino Pidò, *Don Giovanni* e *Don Pasquale* sotto la direzione di Fabrizio Maria Carminati, *La clemenza di Tito* diretta da Hogwood, *Don Giovanni* diretto da Renes e *Il Barbiere di Siviglia* diretto da Andrea De Marchi. Si è anche dedicato al repertorio barocco, collaborando con artisti come Ivor Bolton, Christophe Coin, Alan Curtis, Gabriel Garrido, il Giardino Armonico, Thomas Hengelbrock, Christopher Hogwood, René Jacobs, Konrad Junghaenel, Sigiswald Kuijken, J.C. Malgoire, Trevor Pinnock, Jordi Savall.

Ha partecipato ai festival internazionali di musica antica più prestigiosi, ed era nel cast del film *Morte a sei voci* di Werner Herzog.

Nata a Buenos Aires, **Adriana Fernàndez** si dedica allo studio del canto sin da bambina, cantando nel Coro di Voci Bianche del Teatro Colòn di Buenos Aires sotto la direzione di Peter Maag, poi da solista in *Sogno di una Notte di Mezza Estate* di Mendelssohn, *Vesperae Solemnes de Confessore* di Mozart, *L'enfant et les sortilèges* di Ravel.

Dopo il diploma al Conservatorio di Buenos Aires ha collaborato con Ernst Haefliger, Philippe Huttenlocher, Aldo Baladin, Heather Harper e Helmut Rilling all'Academia Internacional Bach di Buenos Aires. È stata invitata come solista da Michel Corboz a interpretare le Passioni, gli Oratori e le Messe di Bach e di Händel. È membro dell'Ensemble Elyma con cui ha partecipato a numerose produzioni nell'incisione della serie discografica *Les Chemins du Baroque* dedicata al repertorio barocco latino-americano. Ha partecipato anche a molte produzioni del Grand Théâtre de Genève, tra cui *Le nozze di Figaro* e *Idomeneo* di Mozart, *La damnation de Faust* di Berlioz, *Il cavaliere della rosa* di Richard Strauss e *La Pùrpura de la Rosa* di Tomàs de Torrejòn y Velasco, in coproduzione con il Teatro de la Zarzuela di Madrid.

Daniele Carnovich è nato a Padova, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio della sua città diplomandosi in flauto traverso e si è poi dedicato allo studio della composizione e del canto, specializzandosi nel repertorio barocco. Ha incominciato l'attività concertistica nel 1981, partecipando ai più prestigiosi festival di musica antica in Europa e più tardi in Canada, Stati Uniti, Messico, Australia, Nuova Zelanda, Israele, in collaborazione con i più noti gruppi vocali e strumentali (The Concert of Music, Il Giardino Armonico, Ensemble Chiaroscuro, I Sonatori della Gioiosa Marca, Elyma Ensemble, Concerto Palatino, Ensemble Daedalus) sotto la direzione di direttori come Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Paul Angerer, Nigel Rogers, Andrew Parrot, Alan Curtis, René Clemencic.

Risale al 1996 l'inizio della collaborazione con Jordi Savall e Hespèrion XX (oggi Hespèrion XXI) e poi con la Capella Reial de Catalunya.

Dal 1991 è membro de "La Venexiana" (ex "Concerto Italiano"), gruppo madrigalistico italiano i cui dischi hanno ricevuto importanti premi internazionali.

Fulvio Bettini, nato nel 1967, deve la sua formazione musicale al Maestro Giorgio Bredolo, con il quale ha intrapreso lo studio del canto come baritono; ha seguito corsi presso

il "Pontificio Istituto di Musica" di Milano e seminari di musica antica e di liederistica in Olanda e Germania, perfezionandosi in canto con Margaret Hayward al Conservatorio di Milano; vanta inoltre una solida preparazione pianistica. In occasione delle celebrazioni per Claudio Monteverdi del 1993 ha interpretato *L'Orfeo* con il Giardino Armonico a Milano, con Marck Tucker a Londra, con Jordi Savall a Barcellona, e nel 1999 il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* con il Giardino Armonico al Barock Festival di Melk e a Vienna. Nel repertorio lirico-sinfonico sono importanti le partecipazioni a *Satyagraha* di Philip Glass, *Il canzoniere* di Wolf-Ferrari, *Die Ruinen von Athen* di Beethoven, *Lelio* di Berlioz, *Walpurgisnacht* di Mendelssohn, *Nuits d'été à Pausiclippe* di Donizetti, *Mahagonny* di Kurt Weill.

L'iniziazione musicale di **Gerd Türk** è avvenuta con il Limburger Domsingknaben. Ha poi studiato musica sacra e direzione di coro al Conservatorio di Musica di Francoforte. Dopo gli studi allo Speyer Institute di Musica Sacra si è dedicato completamente al canto e all'interpretazione barocca con René Jacobs e Richard Levitt alla Schola Cantorum di Basilea; è poi stato impegnato in numerose tournée in Europa, Asia sudorientale, Stati Uniti e Giappone. Si è esibito nei festival più importanti di musica antica come Bruges, Utrecht, Stoccarda, Londra, Lucerna e Aix-en-Provence. Gerd Türk è particolarmente attratto dalla musica d'insieme. È un membro del Cantus Cölln, il più importante ensemble vocale della Germania, e del Gilles Binchois, in Francia, noto per l'esecuzione di musica medievale. Insegna canto e interpretazione dell'oratorio al Conservatorio di Heidelberg e dal 2000 è docente di canto alla Schola Cantorum di Basilea.

Carlos Mena ha cominciato a specializzarsi nel repertorio per controtenore con le masterclass del Maestro Bett. Nel 1992 ha iniziato a studiare il repertorio rinascimentale e barocco presso la Schola Cantorum Basiliensis con Levitt e Jacobs, diplomandosi nel 1997. Nella stessa scuola ha frequentato i corsi di Cash e Kirkby e si è avvicinato al repertorio medievale con Vellard. Canta regolarmente come solista insieme a diversi ensemble di musica antica, come Orphenica Lyra, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, Le Concert des Nations, Il Seminario Musicale, Collegium Vocale Gent, Concerto Italiano, Wiener Akademie. Queste collaborazioni lo hanno portato a cantare in tutta Europa, in America, Asia e Australia. Nel 1997 ha interpretato il ruolo di Orfeo in *Orfeo ed Euristi-*

dice di Gluck al Teatro Guaira de Brasil, nel 1999 ha cantato ne *L'Orfeo* di Monteverdi al Teatro Real de Madrid, e nel 2001 in *Rappresentatione di Anima et di Corpo* di Cavalieri al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

Francesc Garrigosa è nato a Barcellona, ha iniziato lo studio della musica all'età di sei anni e a dieci è entrato a far parte della Escolania de Montserrat sotto la direzione di Ireneu Segarra. Ha studiato canto con Xavier Torra a Barcellona e alla Guildhall School of Music and Drama di Londra con Rudolf Piernay. Dopo il debutto al Gran Teatro del Liceo di Barcellona, si è esibito al Teatro Nacional, Palau de la Musica Catalana, Concertgebouw di Amsterdam, Konzerthaus di Vienna, Royal Festival Hall di Londra, Festival di Salisburgo, Carnegie Hall di New York, Teatro Colon di Buenos Aires e alla Sidney Opera House. Ha collaborato con l'Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfonica di Tenerife, Orchestra Sinfonica della Galizia, Orquesta de Cadaqués, Israel Chamber Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Orquesta Sinfonica de Montréal, Scottish Chamber Orchestra, Orféon Donostiarra e Royal Chorus Society. È stato Tamino, Arbace, Basilio e Sellem; ha cantato il *Messiah* di Händel, *La Creazione* e *Le Stagioni* di Haydn, *Elias* e *Lobgesang* di Mendelssohn, *Messa in si minore*, *Oratorio di Natale* e le *Passioni* di Johann Sebastian Bach, *Pulcinella* e *Les Noces* di Stravinskij con direttori come Brügggen, Christie, Dutoit, Frühbeck de Burgos, Hogwood, King, Lòpez Cobos, Maag, Marriner e Savall.

José-Antonio Carril, nato a San Sebastiàn, ha iniziato la sua carriera insieme alle migliori orchestre spagnole, con cui ha interpretato le opere più note del repertorio sinfonico-corale, così come vari ruoli lirici. Si è affermato in importanti concorsi internazionali: primo premio al concorso "Voci rossiniane e donizettiane" di Pistoia e una menzione speciale al "Toti Dal Monte" di Treviso. Si è inoltre esibito in teatri e festival europei insieme a molte formazioni straniere ed ensemble di musica barocca: Le Concert des Nations, Capella Reial de Catalunya, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Ricercare Consort, Ensemble Elyma; in particolare ha svolto una tournée europea con Jean-Claude Malgoire in *Der geduldige Socrates* di Telemann, ottenendo l'unanime consenso della critica internazionale.

È docente presso l'Accademia di Musica Antica dell'Università di Salamanca.

Sul significato inaugurale dell'*Orfeo* (1607) nella storia della musica come capostipite del melodramma secentesco (ma non solo), come fiore vivo e colorato spuntato nel deserto delle aride e intellettualistiche speculazioni precedenti (la fiorentina Camerata de' Bardi), come punto d'emergenza di un nuovo paradigma estetico nel trattamento degli affetti in musica, si è già scritto e detto molto e non varrà la pena di diffondersi ancora troppo su questo.

Si sosterrà invece qui la tesi, forse non così peregrina, che proprio quella novità e fecondità di cui lungamente si argomenta, così come l'evidente modernità dell'esito (che costituisce a tutt'oggi – e forse *soprattutto* oggi – spettacolo assai intenso e sommamente godibile) derivano dalla tensione strutturale interna all'opera tra testo e musica, dalla concorrenza (nel senso di “co-occorrenza”, compresenza, ma anche di tenzone, gara) di elementi non ancora pronti a fondersi, ma bilanciati nelle loro forze, la cui complessa mediazione nell'altissimo risultato rappresenta il vero miracolo estetico dal quale lo spettatore attento rimane invincibilmente sedotto. Gli elementi in causa sono, da un lato, la superficie letteraria del testo poetico, ciò che il testo dice, i significati e il contesto veicolati da un tipico prodotto tardo-rinascimentale di genere (la favola pastorale) che assolve a una funzione estetica, sociale e ideologica ben precisa e delimitata; dall'altro, la profondità musicale sotterranea e pervasiva che si dispiega per innervare quel testo di una forza affettiva, psicagogica e drammatica del tutto nuova, originale e sorprendentemente potente. Parola contro musica, insomma (annosa questione), ma anche narrazione contro dramma: la vita che la musica infonde alla parola genera quell'azione interiore, quel ritmo diverso e cangiante nella varietà e intensità emotiva dell'anima in divenire che la semplice narrazione congela sullo specchio oggettivo dell'esemplarità della vicenda mitica. Con tutto ciò non si vuole negare la perfetta costruzione del libretto, la densità dei riferimenti letterari di cui è intessuto, la propensione a esaltare già nel testo i valori fonetici e “musicali” della parola o la capacità di creare luoghi “topici” già predisposti per la messa in musica (sono noti, tra l'altro, gli scambi d'opinione tra Monteverdi e il librettista Alessandro Striggio jr e sono pure documentabili – per l'*Orfeo* in particolare – i numerosi interventi diretti del musicista sul testo). Né si vuole intendere che Monteverdi abbia sovrapposto (o sottoposto) a un testo una musica totalmente disparata ed eterogenea rispetto a quello, ché semmai egli trovò con grande genio un modo particolarmente efficace per valorizzare selettivamente contenuti di cui egli per primo si impadronì. Si vuole però contrapporre con chiarezza, in

questa fase aurorale dell'opera in musica, l'intenzione e la connotazione del prodotto letterario, peraltro colto e raffinatissimo, all'intenzione e alla connotazione dell'esito musicale. Si vuole cioè individuare in modo preciso la dialettica tra la "favola" (quella del titolo, alla quale mira il libretto dell'opera) e la "tragedia" (verso la quale si protende con ogni mezzo la musica). In altri termini, non comprenderemo la novità dell'*Orfeo* se ne facessimo un semplice sviluppo delle sperimentazioni della Camerata fiorentina mescolate con le prassi più o meno articolate degli Intermezzi cinquecenteschi, e non un primo laboratorio di quella dialettica che sarà più volte fonte di riforma e di rinnovamento nei secoli a venire. La complessa mediazione che la musica svolge all'interno di questa dialettica è probabilmente ciò che inaugura autenticamente la storia del teatro musicale occidentale.

La "favola", così com'è delineata dal librettista, ha argomento mitologico e finalità morale. La vicenda mitica – attinta da Ovidio e rielaborata sulla scorta di Poliziano, ma anche di Dante e tenendo ben presenti i modelli di genere pastorale più vicini, l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* del Guarini – è quella di Orfeo, il semidio di Tracia che, appena conquistato l'amore della bella Euridice, la vede tosto morire morsa da un serpente. Tale vicenda è presentata nella chiave analogica di una più ampia riflessione sulla condizione umana: gioia e dolore si alternano velocemente, soprattutto in gioventù quando le passioni, a seconda di come si accompagnano agli eventi, affliggono o esaltano oltre misura il cuore dell'uomo. Agli spasimi di sofferenza dell'innamorato segue infatti la gioia delle nozze con l'amata, ma alla gioia segue l'ancor più grande dolore della perdita e della morte. L'alternanza di questi stati emotivi domina il testo dell'opera per i primi due atti, fin dall'inizio: «In questo lieto e fortunato giorno / ch'ha posto fine a gli amorosi affanni / del nostro semideo cantiam Pastori» (atto I); poi, al culmine della gioia: «Vissi già mesto e dolente / hor gioisco e quegli affanni / che sofferti ho per tant'anni / fan più caro il ben presente» (atto II); e nella disperazione: «chi ne concede / ne gl'occhi un vivo fonte / da poter lagrimar / come conviensi in questo mesto giorno / quanto più lieto già tant'hor più mesto?» (atto II). Dopo la morte dell'amata Orfeo decide di scendere agli inferi e utilizzare la forza di commozione del suo canto (capace di ammansire le bestie feroci e di far piangere le pietre) per riottenere la sua sposa viva (atto III). Il calco dantesco qui si fa evidente: Orfeo deve abbandonare la Speranza che l'ha accompagnato fino alla porta dell'Inferno in base al noto imperativo là scolpito («lasciate ogni speranza voi ch'entrate», cfr. Inf. III, 9) e deve subito superare, sempre secondo

il modello della *Commedia*, la resistenza del traghettatore infernale Caronte. Su costui, tuttavia, Orfeo vince non già con il sentimento suscitato dal suo canto, bensì con il sonno che quel canto induce (nella *Commedia* è Dante che cade «come l'uom cui sonno piglia», cfr. Inf. III, 136). La traversata dell'Acheronte che Orfeo compie sulla barca sottratta a Caronte viene commentata dal Coro con la tipica funzione gnomica (ricalcata, alla lunga, sui cori delle tragedie greche), per cui la vicenda assume un significato esemplare, condensabile spesso in un proverbio: in questo caso si loda l'intraprendenza umana («Nulla impresa per huom si tenta invano») e tutte le sorprendenti conquiste della civiltà (elencate, per la verità, in ordine un po' sparso), dall'agricoltura («ei de l'instabil piano arò gl'ondosi campi»), al linguaggio («perché memoria vivesse di sua gloria»), all'arte della navigazione («sprezzò d'Austr' e d'Aquilon lo sdegno»). Intanto Proserpina, regina dell'Ade (confusa mescolanza, qui, del Tartaro greco e dell'Inferno cristiano), commossa dai lamenti di Orfeo, ottiene dal marito Plutone l'impossibile grazia di restituire Euridice al mondo dei vivi (atto IV). Plutone concede l'eccezione al «severo e immutabil fato» solo per la beltà della sposa che tanto insistentemente lo supplica, mostrando che gli dèi, pur infernali, sono soggetti alle medesime passioni dei mortali. Il sovrano del regno delle tenebre però, da par suo, pone come condizione a Orfeo un supplizio della vista, la via di comunicazione più diretta dei sensi amorosi: egli camminerà dinanzi all'amata, ma non potrà voltarsi finché entrambi non siano usciti dagli abissi infernali. Orfeo s'incammina, ma non resiste, dubita che Euridice lo segua davvero, teme che gli dèi d'Averno provino invidia della sua felicità e soprattutto sente il desiderio invincibile di guardarla negli occhi. Mentre si angoschia in questi pensieri ode un rumore nell'aria infernale e si volta, temendo che gli venga sottratta ancora una volta la sposa. Infrange così il precetto e ciò che gli tocca vedere è Euridice che annega di nuovo nel buio per una rinnovata, straziante morte («Ahi vista troppo dolce e troppo amara. / Così, per troppo amor, dunque mi perdi? / Et io misera perdo / il poter più godere / e di luce e di vista, / e perdo insieme te, / d'ogni ben più caro o mio consorte»). Da qui il Coro trae la morale più profonda della vicenda: la vanità delle passioni umane e l'eccellenza della virtù («Orfeo vinse l'inferno / e vinto poi fu dagli affetti suoi. / Degno di eterna gloria / fia sol colui che avrà di sé vittoria»). Ritornato sui campi di Tracia, a Orfeo non rimane che abbandonarsi al dolore incontenibile per l'irreparabile accaduto (atto V). Lo raggiunge però dal cielo il padre Apollo che lo esorta alla misura degli affetti («Troppo gioisti di tua

lieta ventura / or troppo piagni tua sorte acerba e dura. / Ancor non sai / come nulla quaggiù diletta e dura?») e gli offre l'immortalità della serena e virtuosa vita celeste. La "favola" si conclude così con un lieto fine: la luminosa ascesa al cielo di Orfeo, meritata, secondo il commento del Coro, dalle atroci sofferenze passate («E chi semina tra doglie / d'ogni grazia il frutto coglie»).

La "tragedia" condotta dalla musica, invece, a differenza della "favola", ha argomento sentimentale e finalità drammatica. Avvicina immediatamente e senza alcuna reverenza i personaggi del mito, li priva della loro astratta esemplarità e ne fa dei personaggi pulsanti e vivi, entra nelle pieghe del loro cuore e dà voce a tutte le sfumature dei loro affetti. La musica aderisce al testo, è ovvio, ma più che al testo (inteso come un tutto) essa si lega alla parola, all'accento, all'inflessione vocale e la riempie, la trasforma, la esaspera finché non ne ha espresso la precisa valenza emotiva. La musica, inoltre, dà un ritmo alla vicenda, la prepara, la articola, la commenta, come si vede già dalla toccata iniziale, poi con i ritornelli che punteggiano il prologo e molti cori dell'opera, infine con le sinfonie collocate tra gli atti e nei punti di snodo più importanti. La Musica, infine, personificata nel Prologo, si presenta programmaticamente come la vera narratrice di quanto sarà presentato:

Io la musica son ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core
et hor di nobil ira et hor d'amore
posso infiammar le più gelate menti.

[...] Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona...

Il primo atto si apre con il giubilo per le avvenute nozze tra Orfeo ed Euridice: un pastore invita al canto i compagni, che rispondono con il solenne coro "Vieni Imeneo" e una ninfa invita le compagne alla danza, subito intrecciata al suono del pulsante "Lasciate i colli". La costruzione della prima parte dell'atto è di una quasi perfetta simmetria a chiasmo, tutta tesa a incorniciare il primo intervento, esultante e magniloquente, di Orfeo ("Rosa del ciel") e di Euridice ("Io non dirò qual sia"):

Pastore – Coro di Pastori – (Ninfa) –
Coro di Ninfe con Ritornello strumentale –
Orfeo ed Euridice –
Coro di Ninfe con Ritornello strumentale –
Coro di Pastori – Pastore.

Nel secondo atto, ancora di ambientazione pastorale, avviene la tragedia: nell'esultanza generale giunge la Messaggera a

recare l'infausta novella cantando una delle pagine più intense di tutta la storia della musica. Ella non sa decidersi, inizialmente, a trafiggere il cuore di Orfeo, ma poi si risolve e annuncia senza preamboli la morte di Euridice. Con grande sapienza drammatica e senso del verosimile non viene messo in bocca a Orfeo un lungo sfogo di dolore, bensì un semplice lamento, seguito dal silenzio ammutolito di chi rimane paralizzato da un'irreparabile perdita. Si apre così lo spazio per la narrazione del morso del serpente e del rapido spegnersi della vita di Euridice. Ancora in preda al dolore, subito Orfeo decide di forzare con canti e carmi gli inferi a restituirgli la sposa. Sono pagine mirabili, nelle quali l'arte monteverdiana si mostra ai suoi vertici: l'articolazione ritmica, la perfetta distribuzione delle pause, la sapiente gradazione degli intervalli e dei procedimenti cromatici convergono in un'intensificazione drammatica senza precedenti.

I due atti infernali seguenti, il terzo e il quarto, ci pongono dinanzi con tutta la loro forza le accorte scelte di organico, di timbro e di registro compiute da Monteverdi per ottenere la massima definitezza sonora nella resa dell'argomento. A seconda dei luoghi, infatti, egli chiede di accompagnare il canto con un regale (cioè un organo con registri ad ancia: è il caso della voce profonda di Caronte) oppure di utilizzare "tre viole da braccio, et uno contrabasso de viola tocchi piano piano" (nella supplica di Orfeo a Caronte). Il più infernale "coro di spiriti" è scritto per sole voci maschili "al suono di un regale, organo di legno, cinque tromboni, duoi bassi da gamba, e un contrabasso de viola". Notevole poi il lungo passo virtuosistico di Orfeo all'incontro con Caronte, cantato "al suono dell'organo di legno e un chitarrone" e punteggiato da interventi strumentali prima di due violini, poi di due "cornetti" (sorta di flauti a bocchino) e infine da un trio d'archi (due violini e un "basso da braccio"). Il preziosismo di queste scelte strumentali (che si è scelto di esemplificare qui, ma valgono in vario modo per l'opera intera) non deve apparire gratuito. Esso piuttosto costituisce un fondamentale fattore che concorre alla ricchezza dell'articolazione formale delle varie sezioni. Qui non vigono ancora regole di genere, ma è evidente lo sforzo di Monteverdi nel variare e nell'inventare strutture sempre nuove. Vi sono sezioni strofiche, che ripercorrono più volte la stessa melodia (magari intercalata da un ritornello strumentale) e anche brani chiusi con una sorta di ripresa finale. Il recitativo (che la fa da padrone, nell'opera) non è mai monotono, né codificato in formule fisse: sa aprirsi dalla semplice declamazione alla più acuta espressione di affetti con un'infinità varietà di movenze che non di rado lo spinge verso l'arioso. Né manca

l'interpolazione di brani strumentali *ad hoc*, o addirittura un modulato dialogo voci-strumenti, per presentare una tavolozza espressiva davvero completa.

La conclusione dell'opera presenta un enigma. Il libretto, infatti, pubblicato all'epoca della prima rappresentazione, nel 1607, due anni prima della partitura, accoglie la versione del mito che vede Orfeo disperato maledire il genere femminile e finire dilaniato da un gruppo di baccanti in preda alla sacra esaltazione. La partitura a stampa, invece, presenta l'apoteosi apollinea già narrata. Ora, non è affatto chiaro come, e ancor più perché, sia avvenuta la sostituzione del finale bacchico con quello lieto. L'unica traccia della versione musicale del finale bacchico è costituita dalla "moresca" conclusiva, certo non perfettamente intonata al felice scioglimento. Tra le molte spiegazioni possibili (che invocano anche, ad esempio, le dimensioni assai ristrette del luogo della prima rappresentazione, dove non era facile montare il macchinario dell'apoteosi) scegliamo di pensare che la logica della "tragedia", di cui abbiamo parlato, (e quindi l'istinto musicale di Monteverdi) generò in primo luogo il finale dionisiaco, certo molto più intenso e sconvolgente, ma questo finale apparve poi inaccettabile (alla corte? allo Striggio? a Monteverdi stesso?) secondo la logica della "favola", che voleva l'edificazione morale alla fine del piacere teatrale (secondo l'aureo precetto dello *juvare delectando*) e che in epoca di pressione ideologica controriformistica doveva, pur sotto il codice mitologico del genere, lanciare il messaggio cristiano del controllo delle passioni in vista della mèta celeste, la cui contemplazione fa apparire gli appetiti del mondo la più vuota *vanitas vanitatum*. La musica, però, che aveva scelto la lira di Orfeo come simbolo della sua potenza, aveva già – nei fatti – di gran lunga preferito all'intellettuale proporzione del suo padre celeste l'ebbrezza tellurica e il turbamento profondo del suo sconvolgente lato dionisiaco.

Pietro Mussino

L'ORFEO

Toccata

(che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti gli strumenti)

PROLOGO

La Musica annuncia che narrerà d'Orfeo, il semidio, che col suono della sua lira e col suo canto rese mansuete anche le bestie feroci e le cui preghiere furono esaudite persino nell'Averno.

La Musica

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
So far tranquillo ogni turbato core,
Ed or di nobil ira ed or d'amore
Posso infiammar le più gelate menti.

Io, su cetera d'or, cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talora,
E in questa guisa a l'armonia sonora
De la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo mi sprona
D'Orfeo, che trasse al suo cantar le fere,
E servo fe' l'inferno a sue preghiere,
Gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Or mentre i canti alterno, or lieti or mesti
Non si mova augellin fra queste piante,
Nè s'oda in queste rive onda sonante
Ed ogni aretta in suo cammin s'arresti.

ATTO PRIMO

Un pastore chiama le ninfe e i pastori a festeggiare le nozze di Orfeo e di Euridice. Tra lieti canti si dirigono al tempio.

Pastore I

In questo lieto e fortunato giorno
Ch'ha posto fine a gli amorosi affanni
Del nostro semideo, cantiam, pastori,
In sì soavi accenti,
Che sian degni d'Orfeo nostri concenti.

Oggi fatta è pietosa
L'alma già sì sdegnosa
De la bella Euridice.
Oggi fatto è felice
Orfeo nel sen di lei, per cui già tanto
Per queste selve ha sospirato e pianto.

Dunque in sì lieto e fortunato giorno...

Coro di Ninfe e Pastori

Lasciate i monti,
Lasciate i fonti,
Ninfe vezzose e liete
E in questi prati
Ai balli usati
Vago il bel piè rendete.

Qui miri il sole
Vostre carole
Più vaghe assai di quelle
Ond' a la luna,
La notte bruna,
Danzano in ciel le stelle.

Lasciate i monti...

Pastore II

Ma tu, gentil cantor, s'a' tuoi lamenti
Già festi lagrimar queste campagne,
Perch'ora al suon de la famosa cetra
Non fai teco gioir le valli e i poggi?
Sia testimon del core
Qualche lieta canzon che detti amore.

Orfeo

Rosa del ciel, vita del giorno e degna
Prole di lui che l'universo affrena,
Sol, che 'l tutto circondi e 'l tutto miri,
Da gli stellanti giri,
Dimmi, vedesti mai
Di me più lieto e fortunato amante?
Fu ben felice il giorno,
Mio ben, che pria ti vidi,
E più felice l'ora
Che per te sospirai,
Poiché al mio sospirar tu sospirasti;
Felicissimo il punto
Che la candida mano,
Pegno di pura fede, a me porgesti.
Se tanti cori avessi
Quanti occhi ha il ciel eterno e quante chiome
Han questi colli ameni il verde maggio,
Tutti colmi sarieno e traboccanti
Di quel piacer ch'oggi mi fa contento.

Euridice

Io non so dir qual sia
Nel tuo gioir, Orfeo, la gioia mia,
Ché non ho meco il core,
Ma teco stassi in compagnia d'amore.
Chiedilo dunque a lui s'intender brami
Quanto lieta gioisca e quanto t'ami.

Coro di Ninfe e Pastori

Lasciate i monti,
Lasciate i fonti,
Ninfe vezzose e liete,
E in questi prati
Ai balli usati,
Vago il bel piè rendete.

Qui miri il sole
Vostre carole
Più vaghe assai di quelle
Ond' a la luna,
La notte bruna,
Danzano in ciel le stelle.

ATTO SECONDO

Mentre Orfeo canta il raggiungimento del suo amore accorre Silvia, la compagna di Euridice con la notizia della sua morte improvvisa. Silvia riferisce come l'amica è stata morsa da un serpente mentre coglieva fiori sul prato e come è spirata nelle sue braccia. Orfeo disperato invoca la morte; i pastori accorrono cantando lamenti sul fatto doloroso.

Orfeo

Ecco pur ch'a voi ritorno
Care selve e piagge amate,
Da quel sol fatte beate
Per cui sol mie notti han giorno.

Pastore I

Mira ch'a sè n'alletta
L'ombra, Orfeo, di quei faggi
Or che infocati raggi
Febo dal ciel saetta.

Su quell'erbose sponde
Posiamci, e in vari modi
Ciascun sua voce snodi
Al mormorio de l'onde.

Ninfe e Pastori

In questo prato adorno
Ogni selvaggio nume
Sovente ha per costume
Di far lieto soggiorno.

Qui Pan, dio dei pastori
S'udì talor dolente
Rimembrar dolcemente
Suoi sventurati amori.

Qui le Napée vezzose,
Schiera sempre fiorita
Con le candide dita
Fur viste a coglier rose.

Orfeo

Vi ricorda, o boschi ombrosi,
Dei miei lunghi aspri tormenti
Quando i sassi ai miei lamenti
Rispondean fatti pietosi?

Vissi già mesto e dolente;
Or gioisco e quegli affanni
Che sofferti ho per tanti anni
Fan più caro il ben presente.

Sol per te, bella Euridice
Benedico il mio tormento;
Dopo il duol si è più contento
Dopo il mal si è più felice.

Pastore I

Mira, deh mira, Orfeo, che d'ogni intorno
Ride il bosco e ride il prato;
Segui pur col plettro aurato
D'addolcir l'aria in sì beato giorno.

Silvia

Ahi, caso acerbo!
Ahi, fato empio e crudele!
Ahi, stelle ingiuriose!
Ahi, cielo avaro!

Pastore III

Qual suon dolente il lieto dì perturba?

Silvia

Lassa, dunque debb'io
Mentre Orfeo con sue note il ciel consola,
Con le parole mie passargli il core?

Pastore II

Questa è Silvia gentile,
Dolcissima compagna
De la bella Euridice oh quanto è in vista
Dolorosa; or che fia? Deh, sommi dei,
Non torcete da noi benigno il guardo.

Silvia

Pastor, lasciate il canto,
Ch'ogni nostr'allegrezza in doglia è volta.

Orfeo

Donde vieni? Ove vai?
Ninfa, che porti?

Silvia

A te ne vengo, Orfeo,
Messaggiera infelice,
Di caso più infelice e più funesto.
La tua bella Euridice...

Orfeo

Ohimé, che odo?

Silvia

... la tua diletta sposa è morta.

Orfeo

Ohimé!

Silvia

In un fiorito prato
Con l'altre sue compagne
Giva cogliendo fiori
Per farne una ghirlanda a le sue chiome,
Quando angue insidioso,
Ch'era fra l'erbe ascoso,
Le punse un piè con velenoso dente.
Ed ecco immantinente
Scolorirsi il bel viso e nei suoi lumi
Sparir quei lampi, ond' ella al sol fea scorno.
Allor, noi tutte sbigottite e meste
Le fummo intorno, richiamar tentando
Gli spirti in lei smarriti
Con l'onda fresca e con possenti carmi
Ma nulla valse, ahi lassa,
Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo,
E te chiamando, Orfeo.
Dopo un grave sospiro,
Spirò fra queste braccia, ed io rimasi
Piena il cor di pietade e di spavento.

Pastore III

Ahi, caso acerbo!
Ahi, fato empio e crudele!
Ahi, stelle ingiuriose!
Ahi, cielo avaro!

Silvia

Ahi, ben avrebbe un cor di tigre o d'orsa
Chi non sentisse del tuo mal pietade,
Privo d'ogni tuo ben, misero amante.

Orfeo

Tu sei morta, mia vita, ed io respiro?
Tu sei da me partita
Per mai più non tornare, ed io rimango?
No, che se i versi alcuna cosa ponno,
N'andrò sicuro ai più profondi abissi
E, intenerito il cor del re de l'ombre,
Meco trarrotti a riveder le stelle
O, se ciò negherammi empio destino,
Rimarrò teco in compagnia di morte.
Addio terra, addio cielo e sole, addio.

Coro di Ninfe e Pastori

Ahi, caso acerbo!
Ahi, fato empio e crudele!
Ahi, stelle ingiuriose!
Ahi, cielo avaro!

Non si fidi uom mortale
Di ben caduco e frale
Che tosto fugge, e spesso
A gran salita il precipizio è presso.

ATTO TERZO

Orfeo vien condotto dalla Speranza all'ingresso dell'Averno, dove essa deve rimanere. Orfeo placa col suo canto Caronte, nocchiero e custode dell'Averno che cade in un sonno profondo, così che Orfeo può attraversare con la barca il fiume infernale.

Orfeo

Scorto da te, mio nume
Speranza, unico bene
Degli afflitti mortali, omai son giunto
A questi mesti e tenebrosi regni
Dove raggio di sol giammai non giunse.
Tu, mia compagna e duce
In così strane e sconosciute vie
Reggesti il passo debole e tremante,
Ond'oggi ancora spero
Di riveder quelle beate luci
Che sole a gli occhi miei portan il giorno.

Speranza

Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero
Che trae gli ignudi spirti a l'altra riva
Dove ha Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltre quel nero stagno, oltre quel fiume,
In quei campi di pianto e di dolore
Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.
Or d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto
Io fin qui t'ho condotto, or più non lice
Teco venir, chè amara legge il vieta
Legge iscritta col ferro in duro sasso
De l'ima reggia in su l'orribil soglia,
Che in queste note il fiero senso esprime:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Dunque, se stabilito hai pur nel core
Di porre il piè nella città dolente,
Da te men fuggo e torno
A l'usato soggiorno.

Orfeo

Dove, ah dove te'n vai
Unico del mio cor dolce conforto?
Poiché non lunge omai
Del mio lungo cammin si scopre il porto,
Perché ti parti e m'abbandoni, ahi, lasso
Sul periglioso passo?
Qual bene or più m'avanza
Se fuggi tu, dolcissima Speranza?

Caronte

O tu ch'innanzi morte a queste rive
Temerario te'n vieni, arresta i passi;
Solcar quest'onde ad uom mortal non dassi
Né può coi morti albergo aver chi vive.
Che? Vuoi forse, nemico al mio signore,
Cerbero trar da le tartaree porte?
O rapir brami sua cara consorte
D'impudico desire acceso il core?
Pon freno al folle ardir, ch'entr' al mio legno
Non accorrò più mai corporea salma
Sì de gli antichi oltraggi ancor ne l'alma
Serbo acerba memoria e giusto sdegno.

Orfeo

Possente spirto, e formidabil nume,
Senza cui far passaggio a l'altra riva
Alma da corpo sciolta invan presume.
Tanta bellezza il paradiso ha seco.
Orfeo son io, che d'Euridice i passi
Seguo per queste tenebrose arene
Ove giammai per uom mortal non vassi.

O de le luci mie luci serene
S'un vostro sguardo può tornarmi in vita,
Ahi, chi nega il conforto a le mie pene?
Sol tu, nobile Dio, puoi darmi aita,
Né temer dei, ché sopra un'aurea cetra
Sol di corde soavi armo le dita
Contra cui rigida alma invan s'impetra.

Caronte

Ben mi lusinga alquanto
Dilettandomi il core
Sconsolato cantore,
Il tuo pianto 'l tuo canto.
Ma lunge, ah, lunge sia da questo petto
Pietà, di mio valor non degno affetto.

Orfeo

Ahi, sventurato amante!
Sperar dunque non lice
Ch'odan miei prieghi i cittadin d'Averno?
Onde, qual ombra errante
D'insepolto cadavere e infelice,
Privo sarò del cielo e de l'inferno?

Così vuol empia sorte
Ch'in quest'orror di morte
Da te, cor mio, lontano,
Chiami tuo nome invano,
E pregando e piangendo io mi consumi?
Rendetemi il mio ben, Tartarei Numi.

ATTO QUARTO

Commosa dalle preghiere d'Orfeo, Proserpina prega il suo consorte di permettere che Euridice segua Orfeo. Plutone pone come condizione che Orfeo per la via dell'Averno non si volti a guardarla. Mentre Orfeo cantando percorre la via, è preso dal dubbio che l'amata non lo segua e, quando sente uno strepito misterioso, non può resistere alla tentazione e si volta. Subito l'ombra di Euridice scompare e Orfeo deve tornare solo sulla terra.

Proserpina

Quali grazie ti rendo
Or che sì nobil dono
Concedi a' prieghi miei, signor cortese?
Sia benedetto il dì che pria ti piacqui,
Benedetta la preda e 'l dolce inganno,
Poiché, per mia ventura
Feci acquisto di te perdendo il sole.

Orfeo

Qual onor di te fia degno,
Mia cetra onnipotente,
S'hai nel tartareo regno
Piegar potuto ogni induratamento?

Luogo avrai fra le più belle
Immagini celesti
Ond'al tuo suon le stelle
Danzeranno in giri or tardi or presti.
Io per te felice appieno,
Vedrò l'amato volto,
E nel candido seno
De la mia donna oggi sarò raccolto.
Ma mentre io canto ohimè chi m'assicura
Ch'ella mi segua? Ohimè, chi mi nasconde
De l'amate pupille il dolce lume?

Forse d'invidia punte
Le deità d'Averno,
Perch'io non sia quaggiù felice appieno
Mi tolgono il mirarvi,
Luci beate e liete,
Che sol col guardo altrui bear potete?
Ma che temi, mio core?
Ciò che vieta Pluton, comanda Amore.
A nume più possente,
Che vince uomini e dei,
Ben ubbidir dovrei.

(Qui si fa strepito dietro la tela)

Ma che odo, ohimé lasso?
S'arman forse a' miei danni
Con tal furor le
Furie innamorate
Per rapirmi il mio ben?
Ed io 'l consento?

(Qui si volta Orfeo)

O dolcissimi lumi, io pur vi veggio,
Io pur: ma quale eclissi, ohimé, v'oscura?

Euridice

Ahi, vista troppo dolce e troppo amara;
Così per troppo amor dunque mi perdi?
Ed io, misera, perdo
Il poter più godere
E di luce e di vita, e perdo insieme
Te, d'ogni ben più caro, o mio consorte.

Spirito I

Torna a l'ombra di morte,
Infelice Euridice,
Nè più sperar di riveder le stelle,
Ch'omai fia sordo a' prieghi tuoi l'inferno.

Orfeo

Dove te'n vai, mia vita? Ecco, io ti seguo.
Ma chi me 'l vieta, ohimè? sogno o vaneggio?
Qual occulto poter da questi orrori,
Da questi amati orrori
Mal mio grado mi tragge e mi conduce
A l'odiosa luce?

ATTO QUINTO

Orfeo è ritornato in Tracia e si abbandona al suo dolore solitario. Apollo gli appare, placa il suo dolore per la perdita d'Euridice e gli promette l'immortalità. Mentre Apollo cantando sale al cielo con Orfeo le ninfe e i pastori sciolgono un lieto canto.

Apollo

(discende in una nuvola cantando)

Perché a lo sdegno ed al dolor in preda
Così ti doni, o figlio?
Non è, non è consiglio
Di generoso petto
Servir al proprio affetto;
Quinci biasmo e periglio
Già sovrastar ti veggio
Onde movo dal ciel per darti aita.
Or tu m'ascolta e n'avrai lode e vita.

Orfeo

Sì non vedrò più mai
De l'amata Euridice i dolci rai?

Apollo

Nel sole e nelle stelle
Vagheggerai le sue sembianze belle.

Coro di Ninfe e Pastori

A noi, Bassaridi vindici, Orfeo!
Sbranilo il sacro furor!

Chi l'orgie abomina del Dio Leneo
Scempio alle Menadi muor.
Assisti, O Dioniso! ebbre Baccanti
Squassano i tirsi per te.

Te nume in Dioniso! ebbre Baccanti
Squassano i tirsi per te.

Te nume invocano Evio, Lieo,
Libero, Bacco, Evoè!

