

Atti del Convegno Internazionale

«Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario»

Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de *L'Orfeo*

Stefano Aresi

Università degli Studi di Pavia

porporaproject@yahoo.it

§ Lo studio si propone anzitutto di fornire una analisi sistematica della genesi de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, della storia del suo testo e delle modalità di trasmissione dello stesso, ricostruendo non solo le vicende di testimoni perduti e i legami tra quelli esistenti, ma anche dimostrando le aporie metodologiche presenti nelle moderne edizioni dell'opera, oltre che l'infondatezza di molti miti musicologici legati alla partitura. In particolare si cerca di dimostrare l'insostenibilità dell'ipotesi della presenza di un finale "bacchico" come originariamente musicato da Monteverdi in loco di quello presente nelle stampe Amadino.

§ The lecture is intended primarily to provide a systematic analysis of the genesis of Monteverdi's *L'Orfeo*, and then, to consider the ways the text was copied and published. The author demonstrates the methodological uncertainties of *L'Orfeo's* modern editions, the existence of loss sources and the links between the existing ones, as well as the inconsistency of many musicological myths related to score. He especially seeks to demonstrate the unsustainability of the hypothesis concerning the presence of music by Monteverdi for the last scene instead of the existing in the Amadino printed scores.

Introduzione¹

Per una maggiore consapevolezza nell'accordare le proprie preferenze ad una delle non poche partiture a stampa de *L'Orfeo* disponibili sul mercato attuale, è necessaria una operazione di lettura che aiuti a comprendere se e quanto il rigore dei curatori si sia dimostrato costante in tutte le fasi del lavoro di edizione o quanto essi abbiano altalenato, più o meno consapevolmente, tra

¹ Il presente saggio prende le mosse dal lungo lavoro preparatorio alla registrazione discografica de *L'Orfeo* realizzata in occasione del quarto centenario del capolavoro dall'ensemble La Venexiana: MONTEVERDI (2006). Rivolgo qui a Claudio Cavina i più sentiti ringraziamenti per la fiducia e il sostegno accordato alle mie ricerche, e a Maria Caraci Vela, Marco Mangani, Antonio Delfino, Rodobaldo Tibaldi, Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzani per l'ascolto e i consigli offertimi all'inizio d'una impresa così complessa.

l'integrità metodologica e aporie di carattere concettuale, errori di *recensio* e/o di scelta delle varianti, o fenomeni di ipercorrettivismo.

È infatti spesso evidente, specie nelle introduzioni, una generica confusione attorno al termine “originale”, non tanto identificato come un testimone (non necessariamente autografo) che fissi la redazione d'autore e da cui si diparta la tradizione, quanto piuttosto come il “contenitore del testo” più antico rinvenibile nelle biblioteche, l'*editio princeps* Amadino, del 1609.² Questa stampa viene genericamente intesa come una sorta di oggetto astratto e per giunta (a prescindere, e senza alcuna reale verifica in merito)³ scevro da qualunque rischio derivante dall'ipotesi di una sequenza di emissioni nella medesima tiratura. *Amadino 1609* viene insomma investita, nella maggior parte dei casi, di una autorevolezza assoluta, tale da giustificare come unica soluzione per il curatore una *best text edition*. Alcuni editori, tuttavia, attribuiscono questa *auctoritas*, pur sempre non giustificando in modo stringente la propria preferenza, ad *Amadino 1615*, sostenendo talora un presunto intervento (tutto da dimostrare) di Monteverdi nella preparazione della seconda stampa (ignorando, *a priori* anche in questo caso, la possibilità di varianti legate a differenti emissioni, e, quindi, non procedendo a verifica alcuna in tal senso).⁴

L'Orfeo, in sostanza, non ha ancora goduto dei frutti del progresso della critica testuale in campo musicale: da Eitner (1881) in poi l'assunto che si potesse plausibilmente procurare l'edizione del lavoro di Monteverdi semplicemente trascrivendo in notazione moderna una delle due stampe Amadino (fatti salvi i tagli, le riorchestrazioni e le realizzazioni del basso dettate dalle necessità proprie dei momenti e dei contesti storici in cui le curatele si compirono) ha assunto in più occasioni un sapore dogmatico; la prima voce nettamente contraria a questo *modus operandi* pare quella Jane Glover (non a caso una studiosa principalmente dedita all'attività di esecutore) che a più riprese, nei propri scritti, esprime o lascia intendere la necessità di procedere a collazione tra *Amadino 1609* e *Amadino 1615*, seppur giungendo a conclusioni tali da giustificare *de facto* una *contaminatio* indiscriminata tra le

² L'ORFEO / FAVOLA IN MUSICA / DA CLAUDIO MONTEVERDI / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. & novamente data in luce. / AL SERENISSIMO SIGNOR / D. FRANCESCO GONZAGA / Principe di Mantova, & di Monferato, &c. / [doppio fregio] / In Venetia Appresso Ricciardo Amadino / MDCIX. // D'ora in avanti *Amadino 1609*. Parimenti *Amadino 1615* indicherà: L'ORFEO / FAVOLA / IN MUSICA / DA CLAUDIO MONTEVERDE / MAESTRO DI CAPPELLA / DELLA SERENISS. REPUBBLICA. / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. Et novamente Ristampata. / [fregio] / IN VENETIA MDCX.V. / Appresso Ricciardo Amadino. //

³ Esemplari le considerazioni di Benvenuti nell'introduzione a MONTEVERDI (1942).

⁴ La necessità di una collazione sistematica degli esemplari sopravvissuti pare non essere percepita come tale anche in forza dell'estrema praticità di lavoro determinata dalla diffusione dei facsimile, in specie quello edito nel 1972 da Gregg International Publishers a cura di Denis Stevens (riproduce un non meglio specificato esemplare di *Amadino 1615*) e quello edito da SPES nel 1993 a cura di Pietro Mioli (riproduce l'esemplare *Amadino 1609* conservato con segnatura Landau Finaly Mus. 4 presso la Biblioteca Nazionale di Firenze). Il primo facsimile mai stampato de *L'Orfeo* di cui abbia recuperato notizia parrebbe quello pubblicato nel 1927 ad Augsburg da Sandberger (riproduce un esemplare di *Amadino 1609* non identificabile).

lezioni presenti in entrambi i testimoni.⁵ Si dovrà attendere il 1987 perché Tim Carter, recensendo in «Music & Letters» il noto testo di John Whenham sul capolavoro di Monteverdi,⁶ esprima in modo chiaro alcune generiche perplessità in merito alla liceità di un tal modo di operare, ponendo in dubbio la natura meccanica del legame tra le due differenti stampe de *L'Orfeo*.

Tuttavia, alcuni eccessi semplificatorii sono spesso ravvisabili lungo tutto il percorso editoriale de *L'Orfeo*, a prescindere dall'adesione ad un atteggiamento più o meno critico nei confronti della storia della tradizione da parte dei singoli curatori: credo in tal senso significativo il commento all'edizione Tarr offerto da Albert Seay,⁷ in cui è valutato non disdicevole un progetto di *recensio* che porti come conseguenza alla collazione sistematica tra le stampe antiche e la resa del testo data da Malipiero,⁸ e ciò non tanto – si badi bene – per il rischio che lo studioso italiano potesse a suo tempo aver avuto accesso a testimoni oggi scomparsi, quanto per la “bontà” delle lezioni in essa presenti, tali da renderla metodologicamente un collettore di varianti di valore pari alle Amadino.

Individuate queste generiche tendenze nel campo della curatela, basti sapere che, comunque, problemi di natura squisitamente lachmanniana o pasqualiana non paiono aver mai pesato più di tanto nell'operato degli editori e sui fruitori de *L'Orfeo*: esemplari in tal senso paiono le recensioni date a due differenti partiture moderne da Robert Donington nel 1968 sulla rivista «Notes».⁹

Eppure, nella letteratura dedicata a Monteverdi, alle “origini dell'opera” in generale, e ad *Orfeo* nello specifico, alcuni suggerimenti attorno ai rapporti stemmatici tra i testimoni esistenti e alle problematiche relative alla genesi e alla trasmissione del testo emergono, talora in modo decisivo. Queste evidenze demoliscono completamente l'assunto comunemente accettato di una storia della tradizione del testo solamente verticale e rigidamente ancorata al modello sequenziale *Autografo* → *Amadino 1609* → *Amadino 1615*, poiché sin dalla genesi dell'opera è evidente un proliferare di testimoni incontrollabile per noi ma della cui esistenza non è saggio non tener conto. Senza considerare, poi, quanto – e cercheremo di dimostrarlo più sotto – il momento preparatorio di *Amadino 1615* sia stato tutt'altro che caratterizzato da un lavoro di piana copiatura e “correzione” al meglio della stampa precedente.

⁵ La Glover ben traccia il percorso editoriale de *L'Orfeo* in tempi moderni in GLOVER (1975); la visione e i metodi propri dell'autrice nei confronti de *L'Orfeo* sono chiaramente riassunti in GLOVER (1986).

⁶ Si tratta della recensione a *Claudio Monteverdi Orfeo* apparsa in «Music and Letters» (1987, 68, pp. 74-75).

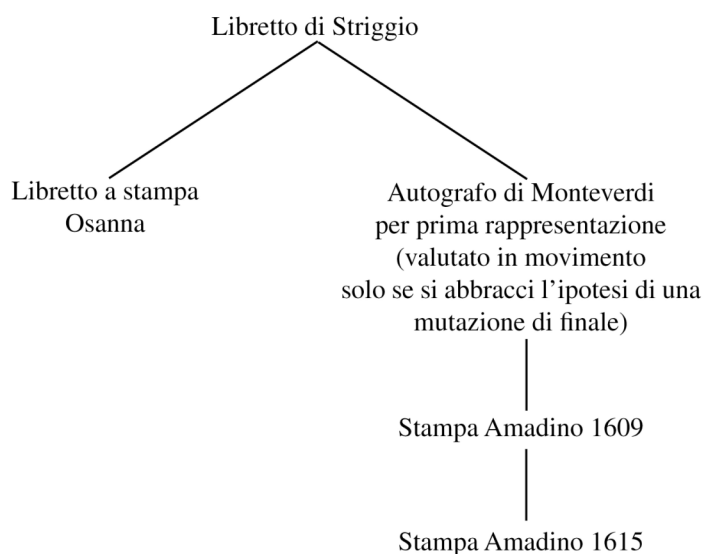
⁷ MONTEVERDI (1974), già MONTEVERDI (1969).

⁸ MONTEVERDI (1930).

⁹ DONINGTON (1968).

Considerazioni sulla genesi del testo e la natura della sua tradizione

Ciò che stupisce maggiormente nella letteratura scientifica legata a *L’Orfeo* e nelle edizioni della sua musica è la rigida affiliazione ad una eccessiva schematizzazione delle relazioni intercorse tra autori, esecutori e stampatori, che possiamo riassumere (ipotizzando di seguire il percorso compiuto dal testo poetico di Striggio) nel seguente schema:



Operando una *recensio* sistematica ed analizzando le attestazioni documentali riguardanti l’opera, tuttavia, i conti non tornano, e siamo obbligati a ipotizzare una situazione iniziale che valuti il rapporto tra le attività di lavoro di Striggio, Monteverdi, gli esecutori e Amadino molto meglio rappresentata da questo secondo schema:



Considerando semplicemente quanto qui riassunto graficamente attorno alla genesi di questo testo e alle sue prime fasi di trasmissione è già evidente quanto non ci si trovi dinnanzi ad un fenomeno piano, semplice e meccanico. È palese la possibilità di produzione di testimoni (anche parziali) oggi dispersi, ma pur sempre esistiti e quindi passibili di influenza su quelli sopravvissuti: benché non restino negli archivi, all'attuale stato delle conoscenze, manoscritti con datazione anteriore a *Amadino 1609*, non possiamo certo sentirci al sicuro nelle nostre valutazioni, quantomeno per il principio dei *recetiores non deteriores*.

Inizierei quindi la nostra operazione di *recensio* dal valutare, tra quelli ad oggi reperibili, tre testimoni parziali antichi sempre ignorati, ossia le storie della musica di Kiesewetter, Hawkins e Burney,¹⁰ che riportano numerosi esempi musicali in notazione moderna tratti dal capolavoro monteverdiano.¹¹ Solo una volta operato un confronto sistematico e verificato quanto gli autori stessi riferiscono in merito agli antigrafì consultati (qualora lo facciano) è possibile affermare con certezza che questi fossero dei *descripti* delle stampe *Amadino*: nel caso di Burney, ad esempio, la stampa-padre si rivela essere quella del 1615,¹² e vi è un eccellente margine di probabilità che così sia anche per Hawkins, vista la maggior reperibilità sul suolo inglese di esemplari appartenenti a quella tiratura (London, British Library, R.M. 15.c.6, già a Buckingham Palace, e Oxford, Christ Church, Mus. 795(1)), laddove la disseminazione geografica di *Amadino 1609* si dimostra prettamente centro-nord italiana.¹³

Molto più problematico invece è comprendere da dove emerga e che ruolo abbia nella tradizione il cosiddetto Manoscritto Barbera, segnalato per la prima volta da Putnam Aldrich nel 1966 e a seguito inserito in trascrizione moderna nella appendice della già citata edizione de *L'Orfeo* realizzata da Tarr.¹⁴

Il codice ha tutta l'aria di essere o un contenitore di pezzi "di baule" (o, in linea generale, di musiche "favorite" da un cantante di professione), oppure di svolgere funzione di oggetto in uso ad un dilettante di alto livello, o, ancora (ma l'ipotesi è più debole), d'avere valenza didattica. Talora gli autori attestati

¹⁰ Edizioni consultate: BURNEY (1957); HAWKINS (1963); KIESEWETTER (1973).

¹¹ Hawkins riporta l'intero dialogo tra Apollo e Orfeo, comprensivo del duetto *Salam al cielo*, e la *Moresca* finale. Burney riporta numerosi frammenti corrispondenti a singoli versi o a parte di essi (*Io su cetera d'or cantando soglio, Desio mi sprona, Lira del ciel / più l'alme invoglio, E dopo l'aspro giel del Verno ignudo, Mentre Orfeo con sue note il ciel consola, Sempre in solitario speco, Hor più non lice teo venire, Fa ch'Euridice torni*) accanto a stralci di maggior estensione (*Rosa del ciel*, sino alla parola *sospirai*) e vari ritornelli strumentali.

¹² Lo stesso Burney lo afferma, di fatto, nel dimostrare di conoscere la musica de *L'Orfeo* (che, appunto, trascrive parzialmente) e dando per scontato che l'editio princeps sia *Amadino 1615*, ignorando l'esistenza di *Amadino 1609*, cfr. BURNEY (1957), p. 516.

¹³ Gli esemplari ad oggi noti di *Amadino 1615*, oltre ai due citati a testo, sono conservati in B-Br, PL-WRu. I superstiti di *Amadino 1609* si trovano invece in I-Bc, I-Fn, I-Gu, I-MOe, I-Rsc.

¹⁴ ALDRICH (1966), pp. 29, 120. Per l'edizione Tarr, cfr. nota 7. Il manoscritto in questione si trova in Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini", variamente indicato in bibliografia con segnatura CF.83, 85.Arm.oA, DAM.1965 (attuale).

sono facilmente identificabili (Domenico Belli, Giulio Caccini, Giuseppino Cenci, Marco da Gagliano, Jacopo Peri, Raffaello Rontani), in altri casi restano per lo più ancora ignoti. Tra le molte arie a voce e basso continuo (non di rado tratte dal repertorio della nascente opera in musica), duetti e parti tratte da madrigali (nonché un *Kyrie* di messa polifonica), a p. 32 il manoscritto riporta l'incipit del secondo atto de *L'Orfeo: Ecco pur ch'a voi ritorno*.

Come evidente da un immediato confronto tra i facsimile qui riprodotti, il manoscritto contiene varianti consistenti, ma non errori congiuntivi o separativi tali da far comprendere se e come esso sia connesso in qualche modo al ramo della tradizione rappresentato dalle stampe Amadino: non è quindi possibile escludere *a priori* l'ipotesi che Barbera attesti un ceppo di trasmissione del testo per noi disperso nei suoi lineamenti. Si aprono dunque considerazioni non indifferenti, legate sia alla constatazione che la maggior parte della letteratura scientifica sull'argomento ignora bellamente quanto *L'Orfeo* abbia avuto tradizione mista (a stampa e manoscritta), sia al dubbio che qualcosa di imprescindibile manchi – a livello stemmatico – dalla nostra visione della storia di questo testo, e che noi ci si stia aggrappando a quanto rimasto non consci che esso è un frammento di un mosaico assai più complesso.

Una tradizione manoscritta discretamente estesa era comunque, per forza di cose, già esistente prima della messa in stampa a scopi celebrativi dell'opera di Monteverdi: basti pensare alle sole necessità di copiatura interne alla corte mantovana in vista delle rappresentazioni. È questo un fenomeno ovvio che caratterizza non solo qualunque opera appartenente alle prime fasi del nascente melodramma che sia giunta a noi in forma stampata, ma che, in modo più o meno incisivo, determina l'inizio della tradizione della stragrande maggioranza dei testi musicali.

Nel caso de *L'Orfeo* l'attività di copisteria portò per certo ad una disseminazione di testimoni sul territorio italiano, quantomeno in Toscana, ove risiedeva Giovan Gualberto Magli, il castrato che partecipò, nei ruoli di Musica e Proserpina (e in un altro non identificato, forse Messaggera o Speranza), alle prime due messinscena del lavoro. La fondamentale opera di ricerca documentale compiuta da Iain Fenlon negli archivi mantovani,¹⁵ ha infatti riportato alla luce lettere di Francesco Gonzaga che possono farci capire molto bene alcuni passaggi del processo che dalla mente di Striggio e Monteverdi portò *L'Orfeo* sulle scene. In una di esse, datata 17 Gennaio 1607, leggiamo dell'esistenza di un testimone parziale: «le mando la parte per il detto castrato, acciocché la possa studiare e metterla ben a memoria».¹⁶ Le medesime lettere, inoltre, lanciano segnali tali da far ipotizzare un livello di mobilità del testo piuttosto interessante (in specie la missiva del 16 Febbraio 1607, in cui si afferma esplicitamente la possibilità di modifiche alla musica per seguire le

¹⁵ FENLON (1984); una versione estesa dello studio, completata dalla trascrizione delle fonti, è pubblicata come FENLON (1986).

¹⁶ I-MAa, AG 2162.



Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica "L. Cherubini", DAM.1965, p. 32.

27

ATTO SECONDO

O R F E O.

Cco pur ch'a voi ri torno Care sel ue e piaggie amate Da quel sol fate be-
ate Per cui sol mie notti han giorno Ecco pur ch'a voi ri torno Ecco pur ch'a voi ritorno

Questo Ritornello fu suonato di dentro da vn Clauicembano, duoi

Firenze, Biblioteca Nazionale, Landau Finaly Mus. 4, p. 27.

necessità di Magli),¹⁷ una mobilità che potrebbe essere ipotizzata anche per una naturale opera di assestamento pratico del lavoro di Monteverdi alle necessità esecutive emerse nel corso dalle molte prove attestate (non necessariamente posteriori al processo creativo).¹⁸ Come ricorda con chiara sintesi Denis Stevens, infatti: «He (Monteverdi, ndr) worked on *Orfeo* through the greater part of 1606, rehearsing the work section by section as composition progressed, and always under tremendous pressure».¹⁹

Questa *tremendous pressure* difficilmente avrà mancato di dare risultati cartacei reali. Proviamo solo ad immaginare il processo di produzione di un lavoro quale *L'Orfeo*: Striggio scrive un libretto, ma non sappiamo in che modo la sua volontà si evolva nel corso del tempo (ossia: dove, se e quando apporti varianti), né tantomeno possiamo raffigurarci il rapporto tra il procedere suo e quello di Monteverdi. Il poeta avrà presumibilmente prodotto schizzi, una copia di lavoro in movimento e una bella copia, quantomeno per lo stampatore; è quindi ipotizzabile che Monteverdi abbia a sua volta operato realizzando schizzi, una copia di lavoro, e che qualcuno abbia realizzato le parti per i musicisti e consegnato una bella copia, tempo dopo, ad Amadino. Non è affatto detto che la bella copia per lo stampatore corrisponda all'autografo o alla copia utilizzata da Monteverdi per le esecuzioni (coincidenti?), e di certo, come diremo poi, *Amadino 1615* è tratta da *Amadino 1609* e non da un manoscritto eventualmente rimasto in deposito presso lo stampatore.

Come d'uso per la tradizione delle opere assimilabili a *L'Orfeo* a questa altezza cronologica, di tutta la carta scritta citata in questo paragrafo non rimane un solo foglio, ma non è possibile dimostrarsi rigidi nel valutare la tradizione di questo testo con un tale pulviscolo di fondo. Siamo certi inoltre del fatto che nei primi anni di vita de *L'Orfeo* non solo un testimone parziale uscì dalle mura della corte mantovana (realizzato per Magli), ma anche alcune copie integrali (e con valore di affidabilità altissimo) de *L'Orfeo* tutto: Cherubino Ferrari, in una notissima lettera del 22 Agosto 1607, afferma di avere ospite presso di sé a Milano Monteverdi, il quale «(...) m'ha fatto vedere i versi et sentir la musica della commedia che Vostra Altezza fece fare», e, come vedremo più tardi, per il carnevale 1610 Francesco Gonzaga chiese a Striggio di inviargli a Torino copia completa della musica.

Se tutto ciò può apparire ininfluenza a livello di *restitutio textus* (oggettivamente devota alle Amadino, poiché esse costituiscono l'unico ramo ricostruibile – sino ad un certo livello – della tradizione) si ricordi che comunque è necessaria una collocazione almeno ipotetica del manoscritto Barbera, una presenza troppo ingombrante per essere ignorata: un problema che difficilmente troverà una soluzione reale.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Francesco a Ferdinando Gonzaga, il 1 Marzo 1607: «non contento il signor duca d'esserci stato presente (alla prima rappresentazione, ndr.) ed averla udita a provar molte volte», *ibid.*

¹⁹ STEVENS (1993).

Andiamo oltre. Se infatti per le due rappresentazioni mantovane de *L'Orfeo*²⁰ pare legittimo pensare che si sia utilizzato il medesimo materiale performativo (ipoteticamente comunque passibile di eventuali micro e macrovarianti sostitutive o destitutive),²¹ si deve ricordare (al fine di ampliare i nostri dubbi in merito alla linearità della tradizione) che il lavoro godette di altre esecuzioni in ambiti cronologici relativamente vicini: di certo il 10 Agosto 1607 davanti agli illustri membri dell'Accademia degli Animosi di Cremona, e poi a Milano, forse Firenze, certamente (dopo parecchi anni, tuttavia) presso il Teatro dell'Osteria del Falcone di Genova (*ante* 1646).²² E dubbi nascono dalla già citata richiesta di invio urgente a Torino della partitura da parte di Francesco Gonzaga nel periodo di carnevale 1610,²³ come attorno alla probabile rappresentazione salisburghese del 1614 nata sotto gli auspici di Markus Sittikus.²⁴

Quali testimoni vennero usati in queste occasioni, di cui davvero poco sappiamo? Davanti agli Animosi, i musicisti per certo non lessero *Amadino 1609* (non ancora mandata in stampa), mentre per le altre occasioni è possibile e credibile che essa venisse utilizzata come base, poiché la vicinanza di datazione con il parto tipografico dell'edizione fa supporre che quegli spettacoli ne fossero un originariamente non previsto riflesso. Fu così anche per Genova? E per Torino, cosa venne materialmente inviato a Francesco Gonzaga, una *Amadino 1609* o del materiale manoscritto? E in ciascuno di questi casi: la riproposizione della musica (e di conseguenza, il contenuto delle parti staccate) quanto fu fedele al dettato monteverdiano?

Le stampe Amadino e le “correzioni di Monteverdi”

Il principale problema nel lavoro svolto dalla maggior parte dagli editori de *L'Orfeo* è che essi, come abbiamo visto, una volta scelto (inconsiamente) di procedere esclusivamente sul ramo della tradizione attestato dalle Amadino, optino per la realizzazione di edizioni *best text* (da testimone unico, quindi) reputando di volta in volta migliore *Amadino 1609* in quanto più antica e quindi più vicina all'autore (come se il concetto di *recentiores non deteriores* non fosse mai stato discusso in filologia) o *Amadino 1615* in quanto portatrice – secondo un diffuso preconcetto – di un testo migliore rispetto a 1609 in forza di presunti eventi correttorii per mano di Monteverdi. A tale proposito basti leggere, per comprendere quanto questo *vulnus* metodologico si sia diffuso anche ad alto livello, il seguente passo di Wolfgang Osthoff che,

²⁰ La seconda, come noto, al 1 Marzo 1607, «con l'intervento di tutte le dame di questa Città» (Lettera di Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando, del giorno 1 Marzo 1607, I-MAA, AG 2162).

²¹ A tale proposito si veda a seguito nel presente saggio *Il doppio finale, o sia l'araba fenice*.

²² Su Firenze si veda l'ipotesi tenuta cara da SOLERTI (1904), vol. I, p. 68. Per l'esecuzione genovese: IVALDI (1980), specificatamente pp. 118-119.

²³ BERLOTTI (1969), p. 92; SOLERTI (1904), vol. I, pp. 70, 138-139.

²⁴ SEIFERT (2001). E prima ancora ANTONICEK (1971).

parlando di problematiche relative all’uso delle chiavi antiche nelle stampe del Divin Claudio, descrive la situazione de *L’Orfeo* in questo modo:

Diviene ora regola che le parti strumentali alte si notino in chiave di Violino, mentre le parti vocali, naturalmente, conservano le chiavi antiche. Uno stadio di transizione è offerto in un caso dall’*Orfeo*. Abbiamo riprodotto, come figura IVa, la pagina 11 dalla partitura della seconda edizione dell’anno 1615. Confrontandola colla prima edizione del 1609 notiamo che la parte strumentale più alta, nel Ritornello, cambia la chiave di Do, usata per il precedente canto, nella chiave di Violino. Nella edizione del 1609 invece, questa parte più alta serba, anche nel Ritornello, la chiave di Do. Monteverdi, con questa parte più alta nella seconda edizione, ha fatto un passo in direzione di quella conseguente differenziazione fra notazione per voci e notazione per strumenti, la quale diviene regola di più in più.²⁵

Monteverdi ha dunque scelto quale chiave usare per notare una parte strumentale nella realizzazione di *Amadino 1615*? Se avesse preso parte al lavoro di produzione della stessa sicuramente avrebbe anche potuto farlo, ma va anzitutto dimostrato un suo interesse nella vicenda. Non sono note fonti che attestino un tale stato di cose: nessuna lettera, nessuno storico che citi il fatto, nessun contratto, nulla. In secondo luogo *Amadino 1615* è palesemente figlia di una operazione di speculazione meramente commerciale dovuta alla inattesa richiesta sul mercato di copie di *Amadino 1609*: il prodotto vende bene, in sostanza, e lo stampatore sceglie (stavolta a sue spese, non essendo più presente in frontespizio il nome del principe mecenate) di provvedere a una ristampa (graficamente, secondo alcuni, inferiore).²⁶ Pare un’ovvietà: ma in un’epoca in cui il concetto di diritto d’autore e proprietà intellettuale è ben lungi da venire, perché scomodare un compositore per ripubblicare una partitura che – tutto sommato – non presenta una esagerata mole di refusi?

E poi, se anche così fosse, l’intervento di Monteverdi avrebbe quantomeno potuto sanare una serie di errori, se non dare lezioni varianti rispetto a *Amadino 1609*: la collazione sistematica delle due stampe, invece, dà come risultato poche e ineluttabili certezze, che non marciano a favore del coinvolgimento del Cremonese nella faccenda.

1. *Amadino 1609* è stemmaticamente padre di *Amadino 1615*: ciò è dimostrato anzitutto dalla presenza di errori congiuntivi, e dall’aggiunta di ulteriori rispetto a quelli appena citati (il che non esclude l’avvenuta correzione di altri, presenti in *1609* e non in *1615*).

²⁵ OSTHOFF (1962).

²⁶ La bassa qualità tipografica di *Amadino 1615* è di fatto segnalata da Burney: «The work is so ill-printed, that some sagacity is necessary to discover the errors of the press from those of the composer», BURNEY (1957), p. 519. Whenham la definisce: «Well merited censored». Non riesco tuttavia a concordare appieno poiché ciò che maggiormente colpisce del primo impatto visivo con *Amadino 1615*, rispetto alla stampa antecedente, è il tentativo di facilitare la lettura inserendo, ad esempio, graffe per identificare i sistemi e utilizzando la chiave di violino per le parti del flautino alla vigesima seconda, di modo da evitare l’uso esasperato di tratti aggiuntivi per le note più acute, come invece accadeva in *Amadino 1609*. Che una tale scelta, poi, comporti – a causa della distrazione dei tipografi – una serie di errori di diastemazia all’atto della copia, è altra questione.

In secondo luogo vi è da notare come l'impaginazione data alla musica in *Amadino 1615* ricalchi sino a livelli maniacali quella di *Amadino 1609*, fatto evidentemente dovuto alla praticità di avere già un modello visivo a stampa (1609, appunto) che può essere stato corretto da un terzo e copiato in poco tempo (anche suddividendo il lavoro tra più individui operanti contemporaneamente su i singoli fascicoli di un esemplare della prima edizione, su modello del meccanismo della pecia) lasciando il proprietario della stamperia sicuro del buon risultato;

2. Le lezioni di *Amadino 1615* non sono affatto migliori di quelle di *Amadino 1609*, e, si noti bene, viceversa: errori marchiani di *Amadino 1609* vengono corretti, ma se ne aggiungono di nuovi, mentre alcuni sopravvivono intonsi.

Concludendo, risulta assai difficile ipotizzare che Monteverdi possa aver supervisionato la seconda andata in stampa de *L'Orfeo*, anzitutto perché a questa altezza cronologica non era affatto uso richiamare gli autori per le ristampe delle loro opere (fatte le dovute eccezioni); quella, poi, che un musicista di tal fatta fosse conscio di tutti gli errori sopravvissuti e, quantomeno, puntasse a migliorare la qualità generale del proprio lavoro, resta – a livello scientifico – solo una speranza, non un fatto dimostrabile. Di certo vi è da sottolineare e accettare una reale dicotomia nella realtà produttiva di *Amadino 1615*, determinata dal fatto che essa risulti dinamica solo a livello correttorio superficiale e di aggiunta di nuovi errori, mentre appare al tutto statica proprio nel mantenimento di quelle lezioni erronee che solo Monteverdi avrebbe potuto individuare e, quindi, correggere.

Il doppio finale, o sia l'araba fenice

Le stampe *Amadino*, pur nella loro autorevolezza, sono state talora ritenute in bibliografia come attestanti l'opera in una forma non originariamente voluta da Monteverdi per la rappresentazione del 24 Febbraio 1607.²⁷ Tale assunto deriva dalla oggettiva divergenza del finale riscontrabile tra la versione del testo poetico sottoposto alla musica nelle partiture e quello attestato dalle due emissioni del libretto prodotte dallo stampatore ducale Francesco Osanna in occasione della/e rappresentazione/i mantovane.²⁸ Come noto, il testo a libretto

²⁷ La questione è riassunta in modo chiaro da FABBRI (1985), pp. 103-105.

²⁸ Segnalo qui l'esistenza di due differenti emissioni, ma non avendo modo di potere confrontare in modo sistematico tutti gli esemplari sopravvissuti, non è possibile escludere *a priori* l'esistenza di ulteriori, né riferire il novero completo dei libretti sopravvissuti alle due trascrizioni diplomatiche del frontespizio qui riportate (cui fanno capo rispettivamente l'esemplare conservato presso la Biblioteca Teresiana di Mantova e quello, ben noto, conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna). LA / FAVOLA DI ORFEO / RAPPRESENTATA IN MUSICA / Il Carnevale dell'Anno MDCVII. / *Nell' Accademia de gl' INVAGHITI di MANTOVA*; / Sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. DUCA / benignissimo lor protettore. / [stemma] / In MANTOVA, per Francesco Osanna Stampator Ducale / Con licenza de' Superiori. 1607. // LA / FAVOLA DI

si conclude con l’arrivo in scena (e coro) di un gruppo di Baccanti dopo l’invettiva di Orfeo contro il genere femminile in *Questi i campi di Tracia*; la favola con veste musicale prevede invece la discesa in terra del dio Apollo in soccorso del proprio disperato figlio (con conseguente assunzione al Cielo).

Malipiero per primo aveva notato tale scollamento tra l’«originale» (sic) *Amadino 1609* e un ignoto esemplare del libretto, deducendo automaticamente l’esistenza di «un coro di baccanti, del quale, purtroppo la musica è andata perduta». A livello divulgativo, infine, è affermata spesso la inferiore qualità dei versi della scena finale “apollinea” rispetto a quelli della versione “bacchico-orgiastica”.

La divergenza tra libretto e partitura sarebbe la prova assodata, insomma, della presenza di una macrovariante sostitutiva d’autore di matrice monteverdiana,²⁹ una variante la cui origine verrebbe indicativamente collocata tra il 24 Febbraio e il 1 Marzo 1607 onde adeguare lo spettacolo alle necessità morali di «tutte le dame di questa Città»,³⁰ risparmiando loro il truce spettacolo dello sventramento di Orfeo; oppure, seguendo una ipotesi pur non peregrina, in vista di una terza rappresentazione, mai avvenuta, in occasione della fallita visita di Carlo Emanuele di Savoia alla città di Mantova per l’inoltrata primavera 1607.³¹

Fabbri, dal canto suo, sostiene di fatto un’altra diffusa teoria, secondo la quale il finale “apollineo” fu il primo messo in musica da Monteverdi, venendo però cassato per motivi di scenotecnica per la rappresentazione del 24 febbraio 1607, sostituito da quello bacchico, e quindi reintegrato in occasione dell’andata in stampa del lavoro.³² In ogni caso, comunque, si sostiene che dinnanzi all’Accademia degli Invaghiti mai Apollo scese dal Cielo a salvare il figlio, mentre la favola in musica si chiudeva tra le strida delle baccanti.

A conferma cruciale dell’oggettiva validità della questione viene infine riportata la celebre lettera di Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando (del 23 febbraio 1607), in cui si afferma: «e perché la favola s’è fatta stampare acciocché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà, ne mando una copia a V.S.».³³ Perché – osservazione legittima – stampare qualcosa che venga letto durante la rappresentazione se esso non corrisponde di fatto a quanto viene rappresentato?

ORFEO / RAPPRESENTATA IN MUSICA / Il Carnevale dell’Anno MDCVII. / *Nell’ Accademia de gl’ INVAGHITI di MANTOVA*; / Sotto i felici auspizij del Sereniss. Sig. DUCA / benignissimo lor protettore. / [stemma di differente foggia] / In MANTOVA, per Francesco Osanna / Stampator Ducale. / Con licenza de’ Superiori. 1607. //

²⁹ Tarr, in MONTEVERDI (1974), parla inequivocabilmente di “revisione” (nell’introduzione si definisce *L’Orfeo* così come attestato dalle Amadino come *revisée, in revidierte Form, in a revised edition*).

³⁰ Cfr. nota 16.

³¹ FENLON (1986), pp. 17-18.

³² FABBRI (1985), p. 113.

³³ I-MAa, AG 2162.

Metodologicamente, leggendo la letteratura specifica, si ha l'impressione che nel corso degli anni, da Malipiero in poi, si sia deciso cosa si dovesse dimostrare *a priori* (l'esistenza di musica perduta), e si sia provveduto a trovare le pezze giustificative alla teoria da sostenere. La presenza di una variante nel testo poetico (per quanto cospicua) tra libretto e partitura, non dovrebbe onestamente turbare molto i sonni di musicologi adusi a questo repertorio: per certo essa non può essere addotta da sola a riprova dell'esistenza di una variante nella musica. Tutte le "prove" portate a sostegno della tesi di un doppio finale in veste musicale si dimostrano estremamente deboli, vagamente indiziali, e si infrangono, a mio parere, contro una serie di evidenze storiche e logiche poco tenute in considerazione: a) La natura e la funzione del libretto nella specifica tipologia di spettacolo in questione; b) La natura e la funzione della stampa *Amadino 1609*; c) L'indimostrata ipersensibilità delle dame della città di Mantova; d) La presenza del lieto fine come debito culturale pagato a uno dei generi che maggiormente influì sulla nascita di quella nuova forma di intrattenimento che a seguito sarà definita *dramma per musica e opera*; e) I modelli letterari cui Striggio si ispirò: passibili di modifiche senza suscitare sconcerti eccessivi; f) L'ipotesi di un fondamento drammaturgico di matrice aristotelica; g) L'infondatezza delle giustificazioni basate sulla diversa qualità di testo poetico e sulle questioni spaziali relative alla scena in questione; h) La presenza di elementi simbolici disseminati in tutto il testo, tali da ben giustificare il finale apollineo nel contesto storico-celebrativo in cui la prima rappresentazione ebbe luogo. Analizziamo ora, una ad una, le questioni appena enumerate.

a) Funzione del libretto

Viene spontaneo chiedersi se la divergenza tra le due realtà testuali de *L'Orfeo* di Striggio (la poesia sottoposta alla musica e quella stampata da Osanna) non possa essere, in fondo, determinata dalla semplice importanza letteraria riconosciuta al testo drammatico. Questo aveva evidentemente per sua natura ragione di venir preservato così come originariamente concepito dal poeta (in aderenza ai testi da lui scelti come fonti); ma nel momento in cui esso veniva consegnato al musicista, poteva divenire oggetto di trasformazioni atte a soddisfare le finalità di un godimento scenico, le cui leggi erano ben diverse dalle norme di recezione di una lettura poetica in privato di una tragedia accademica concepita anzitutto in ossequio a regole e modelli non calati sulle assi di un palco. Come escludere il fatto che il poeta aspirasse a creare una pseudo-tragedia (non intendendo con questo termine nulla di spregiativo) in cui il ricorso alle baccanti era riferimento palese ad antecedenti letterari chiari (Virgilio, Ovidio e la *vulgata* de *La fabula di Orfeo* di Poliziano) da cui non si poteva sfuggire? Ben diverso era il lavoro che spettava a Monteverdi (e di conseguenza, in parte, a Striggio) nel portare davanti a un pubblico quel dramma e dar vita ad uno spettacolo musicale destinato – agli occhi stessi dei suoi fautori – a non sopravvivere oltre quella messinscena (al contrario del

testo poetico): nessuno avrebbe immaginato sin dall’inizio la scelta di preservare in stampa quella musica. Monteverdi poteva pretendere modifiche al libretto, e di sicuro ne compì (o ne fece compiere) anche solo a livello di tagli, notevoli: le divergenze tra le stampe Amadino e i libretti di Osanna vanno ben oltre la mera questione dell’ultima scena, poiché un semplice confronto mostra un sostanziale e corposo sfrondamento dei cori conclusivi dei primi tre atti. Monteverdi e, come diremmo oggi, il suo *staff* (comprensivo di Striggio) avevano una serie di esigenze proprie del mestiere dell’organizzatore di spettacoli che un accademico poteva non sentire come prioritarie nel consegnare alle stampe la propria *favola*, ma con cui doveva scendere a compromessi nel momento in cui, per una sera, si fosse deciso di farla vivere tangibilmente davanti a un colto pubblico (che, comunque, avrebbe conservato la propria copia conforme alla prima volontà del poeta).

b) Amadino è una stampa commemorativa... o no?

Visto quanto sostenuto sinora all’interno di questo saggio, la domanda può sembrare meramente retorica: certo, *Amadino 1609* ha valore commemorativo di un preciso evento.³⁴ Infatti, se anche non fosse chiaro allo studioso il messaggio sotteso alle indicazioni offerte dal frontespizio, e se pure non apparisse inequivocabile la natura della dedica di Monteverdi, resta da chiedersi almeno perché mai si sia scelto, a questa altezza cronologica, di dare ai torchi – con gran dispendio di denaro – un lavoro tanto complesso e di tal fatta, quantomeno ponendosi in relazione ai più famosi precedenti (le due *Euridice* fiorentine e gli intermedi de *La Pellegrina*, ad esempio). In essi artisti e committenti operarono in stamperia con l’intento di fissare uno specifico evento spettacolare (musicale e scenico) o una specifica visione dello stesso, un evento concettualmente irripetibile al di fuori del proprio contesto originale, ad imperitura memoria del proprio della propria grandezza.

Il tentativo di “fotografare” la realtà della rappresentazione mantovana del febbraio 1607 (una realtà, ricordiamolo, complessa, coerente e originale) ha anch’essa per palese fine l’intento di dare lustro al nome di Francesco Gonzaga. Ciò avviene non solo ricordandone il legame con Monteverdi e la sua musica, ma anche (e soprattutto, se dobbiamo dare ragione al fondamentale apporto alla storia delle ricezioni dell’arte quattro-cinquecentesca dato dalla critica di origine marxista)³⁵ offrendo all’acquirente della partitura le dimensioni del costo sostenuto dal principe in quella occasione tramite elementi utili a comprendere l’investimento monetario operato dalla corte. In tal senso appare fondamentale preservare le rubriche che descrivono i dettagli in merito

³⁴ Lo ricorda bene anche STUBBS (1994): «(Amadino 1609, ndr.) records the event of its (Orfeo’s, ndr.) first performance at the Mantuan court in 1607».

³⁵ Per meglio comprendere le questioni proprie dei rapporti di committenza (seppure in seno al solo fiorire del Rinascimento fiorentino) ci si riferisca all’esemplare WACKERNAGEL (1994). Per una introduzione alla parabola dell’apporto marxista alla storia dell’arte: *Marxism and the History of Art* 2006.

agli organici strumentali, ricchi e vari: una caratteristica tipica del genere rinascimentale degli intermedii, simbolo palese delle possibilità mecenatistiche del principe oltre che riflesso di una serie di valori estetici.

Proprio queste indicazioni sono ritenute – di fatto – coerenti tra loro³⁶ e al tutto credibili come descrittive della realtà storica de *L'Orfeo* mantovano. Perché dunque, se dobbiamo dare credito, ad esempio, a tutte le rubriche di *Amadino 1609* non dovremmo ritenere il testimone affidabile laddove racconta l'ingresso di Apollo («Apollo scende in una nuvola cantando»)? Perché, in sostanza, *Amadino 1609* rappresenterebbe effettivamente «al gran teatro dell'Universo» (nelle note parole del compositore) la «favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'anno 1607»³⁷ per le prime 92 pagine e poi, improvvisamente, si renderebbe infedele per le ultime 8, che in nulla differiscono né dal punto di vista bibliografico, né da quello tipografico, né da quello dell'*usus scribendi* della musica, del testo poetico e delle rubriche rispetto alle precedenti? Che senso avrebbe il coerente ricordo a imperitura memoria di uno specifico evento nella sua completezza tranne che nella scena finale? Nessuno.

c) *Eccessiva sensibilità femminile?*

Veniamo ora alla giustificazione della ipotetica presenza di un doppio finale in scena basata sulle necessità proprie del pubblico della seconda rappresentazione mantovana, composto in larga parte dalle dame della città (1 marzo 1607). La versione di Striggio già messa in musica da Monteverdi sarebbe stata sostituita per fare largo al finale attualmente conosciuto onde non urtare la sensibilità delle signore in questione. Due domande nascono spontanee. Anzitutto, quanto è probante e può essere provato il livello di suscettibilità emotiva delle abitanti di Mantova appartenenti al ceto nobile a cavallo tra XVI e XVII secolo? E poi: questo testo è davvero così truculento?

La poesia di Striggio, come attestata nei libretti stampati da Osanna, ha quattro principali fonti, estremamente note: Virgilio, *Georgiche*, libro IV; Ovidio, *Metamorfosi*, libri X e XI; Poliziano, *La fabula di Orfeo*; e, in modo lato, Rinuccini, *L'Euridice* (comunque in secondo piano). Quest'ultimo testo va' escluso nel computo dei modelli adottati per il finale in quanto presenta in ogni caso una versione estranea sia alle altre fonti che a *L'Orfeo* stesso (sia come attestato in *Amadino* che in *Osanna*). Striggio, ribadiamo, per dar vita al finale attestato nei libretti ha avuto come ispiratori i passi qui sotto riportati:

³⁶ Alcune soluzioni alle apparenti incoerenze negli organici strumentali sono state appianate in ARESI (2007). Purtroppo devo segnalare la presenza di un elevato numero di grossolani errori di traduzione dalla versione italiana consegnata all'editore a quella francese distribuita nelle librerie, pubblicata senza possibilità di correzione di bozze da parte degli autori.

³⁷ Cfr. nota 2.

Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit,
ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
pectora velleribus tumuli de vertice cernunt
Orphea percussis sociantem carmina nervis.
e quibus una leves iactato crine per auras,
‘en,’ ait ‘en, hic est nostri contemptor!’ et hastam
vatis Apollinei vocalia misit in ora,
quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;
alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aere concentu victus vocisque lyraeque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit. sed enim temeraria crescunt
bella modusque abiit insanaque regnat Erinys;
cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens
clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
obstrepuere sono citharae, tum denique saxa
non exauditi rubuerunt sanguine vatis.
ac primum attonitas etiamnum voce canentis
innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
maenades Orphei titulum rapuere triumphii;
inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris
et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro
ceu matutina cervus periturus harena
praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
hae glaebas, illae direptos arbore ramos,
pars torquent silices; neu desint tela furori,
forte boves presso subigebant vomere terram,
nec procul hinc multo fructum sudore parantes
dura lacertosi fodiebant arva coloni,
agmine qui viso fugiunt operisque relinquunt
arma sui, vacuosque iacent dispersa per agros
sarculaque rastrique graves longique ligones;
quae postquam rapuere ferae cornuque minaces
divulsere boves, ad vatis fata recurrunt
tendentemque manus et in illo tempore primum
inrita dicentem nec quicquam voce moventem
sacrilegae perimunt, perque os, pro Iuppiter! illud
auditum saxis intellectumque ferarum
sensibus in ventos anima exhalata recessit.

(Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, X 1-43)

Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei.
Solut Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
arvaque Riphaeis numquam viduata pruina
lustrabat raptam Eurydicen atque inrita Ditis
dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum

gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
ah miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae.

(Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, IV 527-516)

Una baccante

Ecco quel che l'amor nostro disprezza!
O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!
Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo spezza;
tu piglia o sasso o fuoco e gitta forte;
tu corri e quella pianta là scavezza.
O, o, facciam che pena el tristo porte!
O, o, caviangli il cor del petto fora!
Mora lo scelerato, mora! mora!
Torna la baccante con la testa di Orfeo e dice:

O, o! O, o! ort'è lo scelerato!
Euòè! Bacco, Bacco, i' ti ringrazio!
Per tutto 'l bosco l'abbiamo stracciato,
tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio.
L'abbiamo a membro a membro lacerato
in molti pezzi con crudele strazio.
Or vadi e biasimi la teda legittima!
Euòè Bacco! accepta questa vittima!

Coro

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euòè!
Chi vuol bere, chi vuol bere,
venga a bere, venga qui.
Voi 'mbottate come pevere:
i' vo' bere ancor mi!
Gli è del vino ancor per ti,
lascia bere inprima a me.
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euòè!
Io ho voto già il mio corno:
damm'un po' 'l bottazzo qua!
Questo monte gira intorno,
e 'l cervello a spasso va.
Ognun corra 'n za e in là
come vede fare a me.
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euòè!
I' mi moro già di sonno:
son io ebria, o sì o no?
Star più ritte in piè non ponno:
voi siate ebrie, ch'io lo so!
Ognun facci come io fo:
ognun succi come me!
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euòè!

Ognun cridi: Bacco, Bacco!
e pur cacci del vin giù.
Po' co' suoni faren fiacco:
bevi tu, e tu, e tu!
l' non posso ballar più.
Ognun cridi: euoè!
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

(Angelo Poliziano, *La favola di Orfeo*, 363-412)

Sembra abbastanza chiaro il differente livello di presentazione di particolari sanguinari adottato dalle fonti, che inequivocabilmente, però, narrano lo smembramento di Orfeo. Così non è per Striggio. Basti leggere, infatti, proprio il libretto, subito dopo *Questi i campi di Tracia* (in corsivo i versi presenti anche in Amadino):

Orfeo

*[...] Quinci non fia già mai che per vil femina
Amor con aureo strale il cor trafiggami.
Ma ecco stuol nemico
di donne amiche a l'ubbriaco nume;
sottrar mi voglio a l'odiosa vista,
ché fuggon gli occhi ciò che l'alma aborre.*

Coro di Baccanti

Evohé padre Lio Bessareo!
Te chiamiam con chiari accenti,
evohé, liete e ridenti;
te lodiam padre Leneo
hor ch'abbiam colmo il core
del tuo divin furore.

Baccante

Fuggito è pur da questa destra ultrice
l'empio nostro avversario, il trace Orfeo,
disprezzator de' nostri pregi alteri.

Un'altra baccante

Non fuggirà, che grave
suol esser più quanto più tarda scende
sovra nocente capo ira celeste.

Due baccanti

Cantiam di Bacco intanto, e in vari modi
sua deità si benedica e lodi.

Coro di Baccanti

Evohé padre Lio Bessareo!
Te chiamiam con chiari accenti,
evohé, liete e ridenti;
te lodiam padre Leneo

hor ch'abbiam colmo il core
del tuo divin furore.

Baccante

Tu pria trovasti la felice pianta
onde nasce il licore
che sgombra ogni dolore
et agli egri mortali
del sonno è padre e dolce oblio dei mali.

Coro di Baccanti

Evohé padre Lio Bessareo!
Te chiamiam con chiari accenti,
evohé, liete e ridenti;
te lodiam padre Leneo
hor ch'abbiam colmo il core
del tuo divin furore.

Baccante

Te domator del lucido Oriente
vide di spoglie alteramente adorno
sopr'aureo carro il portator del giorno.

Baccante

Tu qual leon possente
con forte destra e con invitto core
spargesti et abbattesti
le gigantee falangi, et al furore
delle lor braccia ferreo fren ponesti
allor che l'empia guerra
mosse co' suoi gran figli al Ciel la Terra.

Coro di Baccanti

Evohé padre Lio Bessareo!
Te chiamiam con chiari accenti,
evohé, liete e ridenti;
te lodiam padre Leneo
hor ch'abbiam colmo il core
del tuo divin furore.

Baccante

Senza te l'alma dea che Cipro onora
fredda e insipida fora,
oh d'ogni uman piacer gran condimento
e d'ogni afflitto cor dolce contento!

Coro di Baccanti

Evohé padre Lio Bessareo!
Te chiamiam con chiari accenti,
evohé, liete e ridenti;
te lodiam padre Leneo
hor ch'abbiam colmo il core
del tuo divin furore.

(Alessandro Striggio il Giovane, *La favola d'Orfeo*, vv. 568-630)

Nessuno smembramento di ovidiana memoria. Nessun capo reciso portato in mostra al pubblico, come tanto piacque a Poliziano. Nessun messaggero (per ossequio alla tradizione classica) che entri in scena annunciando la fine di Orfeo. Solo un gruppo di baccanti ebbre che canta ipotizzando, prima o poi, una generica vendetta (in tre soli versi su una sessantina di quelli attribuiti loro) contro il protagonista del dramma, andatosene perché infastidito dalla sola vista delle donne (come d’altro lato logico per chiunque conosca la svolta omoerotica di Orfeo narrata dal mito).³⁸

Il tanto “terribile” finale “bacchico” non è quindi per nulla “terribile” e non suona sinceramente sconveniente in modo particolare: sarebbe stato davvero necessario modificarlo onde non spaventare donne abituate a un vissuto quotidiano nel quale la cruda violenza fisica (anche nella applicazione della giustizia) non era affatto un elemento estraneo? Si ricordi semplicemente che il regno dei Gonzaga (nel ramo Gonzaga-Nevers) terminò a Mantova nel 1708, e nessuno dei signori succedutisi dal 1328 all’inizio del XVIII secolo, ad esempio, aveva mai eliminato dall’ordinamento giuridico locale (come ovvio nel panorama dell’epoca) la pena di morte, applicata anche con esecuzione capitale *more publico*; inoltre, in ogni chiesa della città un qualunque dipinto raffigurante un santo martire poteva offrire dettagli ben più truci e sanguinari di quelli offerti da quattro eventuali attrici intonanti un ritornello bacchico poeticamente scialbissimo, in un secolo in cui il concetto di mimesi era già abbondantemente applicata alla fruizione della pittura religiosa.³⁹

d) *La favola boscareccia*

La presenza del lieto fine (ossia dell’assunzione in cielo del protagonista) ne *L’Orfeo* ha altissime probabilità di essere uno dei più tangibili segni del debito pagato dal nascente dramma in musica al genere della favola boscareccia. Così non è, ad esempio, per *l’Euridice* fiorentina, intrisa sin nel profondo dei lasciti del genere boscareccio ma il cui lieto fine è determinato dallo specifico contesto matrimoniale per cui la rappresentazione fu concepita. La questione dell’influenza della favola boscareccia è stata già trattata, con una ampiezza di visione sorprendente per l’epoca ed intuito eccezionale, da Pirrotta, nel fondamentale ed ancora validissimo *Li due Orfei*.⁴⁰ Per comprendere infine quanto il lieto fine non fosse lontano dagli orizzonti del pubblico e degli ideatori de *L’Orfeo* mantovano, basti infine citare Sternfeld:

In none of the early operas are the lovers whose emotions dominate the plot united at the end of the work. Orpheus loses Euridice, Apollo Daphne, Ariadne Theseus, Echo Narcissus. As we have seen, this does not necessarily imply a tragic

³⁸ La questione è sistematicamente analizzata in una ampia bibliografia specifica (sempre meno militante, con il trascorrere del tempo), nata a partire da DYNES (1978); *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth* (1982); SEGAL (1988).

³⁹ Si vedano almeno gli spunti riassunti in CALÌ (1991).

⁴⁰ PIRROTTA (1969/1975).

or sad ending. The obligatory *lieto fine* may be arrived at in a variety of ways: by apotheosis, transporting the sufferer from the vale of tears and transforming him into a constellation; by the metamorphosis of the beloved into a brook or plant; or by the substitution of a divine lover for his terrestrial predecessor. For a happy finale was *de rigueur*, be it a chorus or an ensemble of soloists.⁴¹

e) *Inaderenza ai modelli letterari?*

Già s'è più volte detto dell'indubitabile e inequivocabile influenza di Ovidio, Virgilio e Poliziano su Striggio all'atto della creazione del libretto e quanto tutte e tre le versioni poetiche date al mito di Orfeo da queste fonti terminino col suo smembramento da parte delle baccanti.

I sostenitori dell'ipotesi del "finale bacchico" potrebbero far notare quanto, in un contesto colto quale la prima rappresentazione de *L'Orfeo*, dinnanzi ai membri dell'Accademia degli Invaghiti, una improvvisa non-aderenza narrativa alle *auctoritates* palesemente prese a modello dal poeta sarebbe parsa una stonatura imperdonabile. Ragionevole. Almeno se non fosse altrettanto plausibile che a Striggio, poeta, sarebbe potuto apparire imperdonabile (e, sinceramente, non premiante ai fini della creazione di una nuova ed autonoma *favola*) mantenere atteggiamento di asservimento totale alle proprie fonti. Basti pensare che, se il modello seguito fosse stata la stretta aderenza ai classici legati a questo mito, non potremmo godere neppure, a ragion di logica, della scena d'apertura dell'Atto III, poiché è fuor di dubbio che il personaggio di Speranza e il suo dialogo con Orfeo non siano citati in alcun antecedente greco o romano.

Vi è poi da ricordare l'esistenza di un autore latino di non poco conto (e non poca diffusione) che attesta una versione della tragica fine del nostro protagonista utile al poeta per la giustificazione credibile di un finale che preveda l'assunzione al cielo del pastor trace: Gaio Giulio Igino (64 a.C. circa - 17 d.C.), nel proprio *De astronomia* (noto anche come *Poeticon astronomicon*), parla in questi termini (II, 7) della costellazione della Lira:

LYRA intere sidera constituta est hac, ut Eratosthenes ait, de causa, quod initio a Mercurio facta de testudine, Orpheo est tradita (...) Qui querens uxoris Eurydices mortem, ad inferos descendisse existimatur, et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse, praeter Liberum patrem; hunc enim oblivione ductus praetermisit, ut Oeneus in sacrificio Dianam. Postea igitur Orpheus, ut complures dixerunt, in Olympo monte, qui Macedoniam dividit a Thracia, sed ut Eratosthenes ait, Pangaeo sedens, cum cantu delectaretur, dicitur ei Liber obiecisse Bacchas, quae corpus eius discernerent interfecti. Sed alii dicunt, quod initia Liberi sit speculatus, id ei accidisse; Musas autem collecta membra sepulturae mandasse, et lyram quo maxime potuerunt beneficio, illius memoriae causa figuratam stellis inter sidera constituisse Apollinis et Iovis voluntate. Quorum Orpheus Apollinem maxime laudarat, Iuppiter autem filiae beneficium concessit. [...] Sed ut ad propositum revertamur, Apollo lyra accepta dicitur

⁴¹ STERNFELD (1986), p. 30.

Orphea docuisse, et postquam ipse citharam invenerit, illi lyram concessisse. Nonnulli etiam dixerunt Venerem cum Proserpina ad iudicium Iovis venisse, cui earum Adonim concederet. Quibus Calliopen ab Iove datam iudicem, quae Musa Orphei est mater; itaque iudicasse, uti dimidiam partem anni earum unaquaeque possideret. Venerem autem indignatam, quod non sibi proprium concessisset, obiecit omnibus quae in Thracia essent mulieribus, ut Orphea amore inductae ita sibi quaeque appeterent, ut membra discerperent. Cuius caput in mare de monte perlatum, fluctibus in insulam Lesbum est reiectum; quod ab his sublatum et sepulturae est mandatum. Pro quo beneficio ad musicam artem ingeniosissimi existimantur esse. Lyra autem a Musis, ut ante diximus, inter astra constituta est. Nonnulli aiunt, quod Orpheus primus puerilem amorem induxerit, mulieribus visum contumeliam fecisse; hac re ab his interfectum.⁴²

L’idea della Lira in Cielo data da Igino e quella del legame di figliolanza tra Orfeo e Apollo riconosciuto da altre fonti appaiono appigli buoni e sufficienti per giustificare la presenza del finale “apollineo” come non inferiore per dignità a quello “bacchico”, in cui, per giunta, come già detto, la mala sorte dello sventurato amante viene solo postulata per un futuro prossimo.

f) Una visione aristotelica del dramma?

L’inatteso arrivo di Apollo in scena può trovare ulteriore giustificazione nell’ambito di una lettura in chiave aristotelica (o, meglio, in quella che all’epoca si credeva essere la visione aristotelica della tragedia) dell’intera favola, argomentazione certo non incongruente con la formazione filosofico-letteraria dei membri dell’Accademia degli Invaghiti e i dibattiti da loro intrapresi. Una interpretazione de *L’Orfeo* in tal senso è stata data in modo convincente in più sedi da Stefano La Via:⁴³ secondo lo studioso l’arrivo di Apollo sulle scene svolge il ruolo di perfetta *peripezia* (in senso tecnico) atta allo scioglimento dei nodi del dramma con un credibile (nell’ambito del mito, ovviamente) rivolgimento di uno stato di cose, sorprendente ed improvviso.

Il coro finale, aggiungiamo, fornisce all’ascoltatore, con i propri ultimi quattro versi, una morale dal sapore classico ma perfettamente in linea con gli atteggiamenti cristiani propri dell’epoca controriformistica («così grazie in ciel impetra / chi qua giù provò l’inferno / e chi semina fra doglie / d’ogni grazia il frutto coglie»), una adesione all’anima di un’epoca che sottolinea l’avvenuta peripezia e che nel finale “bacchico” era carente.

g) Poesia, musica, spazio

A sostegno della tesi di una originalità primigenia del finale “bacchico” è stata talora addotta una palese divergenza stilistica e qualitativa dei versi relativi alla scena apollinea. Nessuno, in bibliografia, dimostra realmente in cosa consisterebbe l’inferiore qualità dei versi, talora attribuiti – senza alcuna

⁴² HYGINUS (1992).

⁴³ Si veda soprattutto LA VIA (2002).

giustificazione – a paternità differenti rispetto a quella di Striggio. Nel finale “apollineo” non vi è alcuna dismetria, alcuna accentuazione metrica inadatta, alcuna scelta lessicale inferiore a quelle presenti nel resto del testo.⁴⁴ A ciò si aggiunga brevemente anche la questione spaziale relativa alla presunta impossibilità del posizionamento in sala di una macchina scenica atta far discendere Apollo da una nube al proprio arrivo (così come scritto in partitura) sulla indubitabilmente angusta scena (angusta ma contenuta in uno spazio che è stato valutato dai ricercatori, a seconda delle ipotesi sostenute, con una lunghezza compresa tra i 17 e i 30 metri, e un fronte di circa 10).⁴⁵ Non riprenderò qui le questioni relative alle ipotesi di collocazione fisica all’interno del palazzo Ducale di Mantova della prima esecuzione de *L’Orfeo*; sarebbero opportuni, tuttavia, prima di sostenere questioni relative ad una presunta “impossibilità” tecnica dell’evento, approfonditi studi sulla scenotecnica presso la corte gonzaghesca, oltre che numerose valutazioni in merito al divario tra il livello di attesa visivo del pubblico dell’epoca e la nostra fantasia ricostruttiva, al fine di poter stabilire non tanto le dimensioni di una macchina scenica *standard* presso la corte mantovana, quanto piuttosto l’effettivo risultato richiesto.

h) Valenza simbolica di Apollo, dio del sole

Come ogni prodotto artistico rinascimentale che si rispetti, anche *L’Orfeo* di Monteverdi/Striggio è sovraccarico di riferimenti simbolici e metaforici ben chiari al pubblico culturalmente iniziato cui era rivolto. La non-percezione della complessa rete intertestuale del libretto determina di fatto una non-comprensione di una serie di punti salienti; oltretutto la mancanza della parte visiva (costumi, atteggiamento attoriale, eventuali scene, coreografie dei balletti) rende ovviamente parziale la nostra comprensione di uno spettacolo che sappiamo curato in ogni dettaglio.

Tra gli elementi maggiormente ricorrenti all’interno del testo poetico così come riportato in *Amadino 1609* vi sono costanti riferimenti al sole: le prime parole pronunciate da Orfeo sono rivolte ad Apollo, «Rosa del ciel, vita del mondo e degna / prole di lui che l’universo affrena, / sol, che tutto circondi e ‘l tutto miri / dagli stellanti giri». Bisogna poi tener di conto l’abbondante e suggestivo uso di metafore o iperboli descrittive basate sul concetto della luce solare presenti in tutte le scene pastorali (il sole che ammira le carole di ninfe e pastori, il sole che dopo il Verno ignudo dispiega più chiaro i rai lucenti, Euridice vista come il sole che bea le selve e le piaggie, Febo che saetta dardi dal cielo), mentre, per contrasto, le scene infernali sono ricche di continui riferimenti all’assenza del sole (i regni tenebrosi ove raggio di sol giammai non

⁴⁴ Se poi dovessimo optare per una scelta tra differenti versioni che incoraggi l’oggettiva qualità dei versi, personalmente preferirei evitare quella “bacchica”, quantomeno per la presenza di espressioni verbali quali l’invocazione a Bacco «Oh d’ogni uman piacer gran condimento!».

⁴⁵ Rimando per mera comodità ad ARESI (2007), pp. 43-44.

giunse, le beate luci di Euridice invocate in quanto sarebbero le uniche a riportare ad Orfeo il giorno, la vicenda di Proserpina narrata come la perdita del sole, Euridice che ri-morendo perde la possibilità di goder di luce, ecc.); si sprecano chiaramente, in questo contesto, gli aggettivi classificanti l’oscurità di ciò che circonda il protagonista nella sua discesa agli Inferi (tenebroso, cieco, ombroso).

Credo tuttavia che si debba optare per un maggiore livello di approfondimento della questione. Ricordiamo anzitutto che *L’Orfeo* venne dato alle scene per una occasione specifica: una (relativamente) riservata riunione speciale dell’Accademia degli Invaghiti, la cui impresa presentava il motto «nil pulchrius» riferito ad una insegna raffigurante l’aquila col volto affisso al sole. È questo un tema iconologico tutt’altro che estraneo al mondo gonzaghese, così come evidentissimo nel caso dell’insegna di Curzio Gonzaga, segnalato ed approfondito in tempi recentissimi da Marco Mangani.⁴⁶ Se visto nel contesto della prima rappresentazione de *L’Orfeo*, quindi, l’arrivo in scena di Apollo (dio del sole e patrono dei poeti che giunge sulla terra per assumere in Cielo il poeta per eccellenza) si carica di significati tali da apparire, ancora una volta, tutto fuorché un ripiego.

Che il finale “originale” sia quello apollineo diviene perciò un sospetto forte oltremodo. Forte almeno quanto il fatto che, con ogni probabilità, esso fu l’unico mai uscito dalla penna di Monteverdi.

⁴⁶ MANGANI, M. (*in corso di stampa*).

Bibliografia

- ALDRICH, P. (1966), *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody*, Norton & Co., New York.
- ANTONICEK, T. (1971), *Claudio Monteverdi und Österreich*, «Österreichische Musikzeitschrift», 26, pp. 266-271.
- ARESI, S. (2007), *Notre «Orfeo»*, in *L'Orfeo, favola in musica* (2007), pp. 32-55.
- BERTOLOTTI, A. (1969), *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Forni, Bologna (Bibliotheca Musica Bononiensis, III 17).
- BURNEY, C. (1957), *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, ed. by Frank Mercer, Dover Publications, New York.
- CALÌ, M. (1991), *Arte e Controriforma*, in *La Storia* (1991), vol. IV, pp. 283-314.
- Claudio Monteverdi Orfeo* (1986), ed. by John Whenham, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne (Cambridge Opera Handbooks).
- DONINGTON, R. (1968), *Orfeo (1607), favola pastorale in due parti...* by Claudio Monteverdi, Bruno Maderna / *L'Orfeo, favola in musica. For Soloists, Chorus, and Orchestra by Claudio Monteverdi*, Denis Stevens, «Notes», II-25/1, pp. 112-114.
- DYNES, W. (1978). *Orpheus without Eurydice*, «Gai Saber» I, pp. 278-286.
- FABBRI, P. (1985), *Monteverdi*, EDT, Torino.
- FENLON, I. (1984), *Monteverdi's Mantuan «Orfeo»: Some New Documentation*, «Early Music», 12/2, pp. 163-172.
- FENLON, I. (1986), *The Mantuan Orfeo*, in *Claudio Monteverdi Orfeo* (1986), pp. 1-19.
- GLOVER, J. (1975), *The Metamorphoses of «Orfeo»*, «The Musical Times» 116/1584 (1975), pp. 135-139.
- GLOVER, J. (1986), *Solving the Musical Problems*, in *Claudio Monteverdi Orfeo* (1986), pp.138-155.
- HAWKINS, J. (1963) *A General History of the Science and Practice of Music*, ed. by Charles Cudworth, Dover, New York.
- HYGINUS (1992), *De Astronomia*, hrsg. von Ghislaine Viré, Saur Verlag, München (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- «*Il Teatro dell'udito*». *Orazio Vecchi (1605-2005)*. Atti del Convegno internazionale per il quarto centenario della morte di Orazio Vecchi (1550-1605). Modena-Vignola, 29 settembre - 1 ottobre 2005 (in corso di stampa), a cura di Massimo Privitera, Mucchi, Modena.

- IVALDI, A.F. (1980), *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 15, pp. 87-152.
- KIESEWETTER, R.G. (1973), *History of the Modern Music of Western Europe*, ed. by Robert Muller and Frank Harrison, Da Capo Press, New York.
- L'Orfeo, favola in musica* (2007), a cura di Stefano Russomanno, Glossa, San Lorenzo de El Escorial (Ediciones Singulares, 1).
- La Storia: i grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea* (1991), a cura di Nicola Tranfaglia e Massimo Firpo, UTET, Torino.
- LA VIA, S. (2002), *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'Orfeo di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro* (2002), pp. 61-93.
- «*Lo stupor dell'invenzione*». *Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 5-6 ottobre 2000 e Arezzo, Biblioteca città di Arezzo, 29-30 maggio 1998 (2001), a cura di Piero Gargiulo, Olschki, Firenze.
- MANGANI, M. (in corso di stampa), *Un'alta impresa di Vecchi e Capilupi: le canzonette a tre voci del 1597*, in «*Il Theatro dell'udito*» (in corso di stampa).
- Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left* (2006), ed. by Andrew Hemingway, Pluto Press, London.
- MONTEVERDI, C. (1930), «*L'Orfeo*»: *favola in musica*, a c. di Gian Francesco Malipiero, Enrico Venturi, Bologna (Tutte le opere di Monteverdi, 11).
- MONTEVERDI, C. (1942), «*L'Orfeo*»: *favola pastorale in un prologo e cinque atti*, a cura di Giacomo Benvenuti, Fondazione Eugenio Bravi, Milano (I classici musicali italiani, 9).
- MONTEVERDI, C. (1969), *L'Orfeo*, ed. by Edward H. Tarr, Editions Costallat, Paris.
- MONTEVERDI, C. (1974), «*L'Orfeo*»: *Nouvelle Edition et Restitution*, ed. by Edward H. Tarr, Editions Costallat, Paris.
- Orpheus: The Metamorphosis of a Myth* (1982), ed. by John Warden, University of Toronto Press, Toronto.
- OSTHOFF, W. (1962), *Per la notazione originale nelle pubblicazioni di musiche antiche e specialmente nella nuova edizione Monteverdi*, «Acta Musicologica», 34/3, pp. 101-127.
- Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli* (2002), a cura di Stefano La Via e Roger Parker, EDT, Torino.
- PIRROTTA, N. (1969/1975), *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino - Einaudi, Torino.
- SEGAL, C. (1988), «*Orpheus*»: *The Myth of the Poet*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

- SEIFERT, H. (2001), *Early reactions to the new genre opera north of the Alps*, in «*Lo stupor dell'invenzione*» (2001), pp. 105-117.
- SOLERTI, A. (1904), *Gli albori del melodramma*, Sandron Editore, Milano-Palermo.
- STERNFELD, F. (1986), *The Orpheus myth and the libretto of «Orfeo»*, in *Claudio Monteverdi Orfeo* (1986), pp. 20-33.
- STEVENS, D. (1993), *Monteverdiana 1993*, «Early Music», 21/4, pp. 565-575.
- STUBBS, S. (1994), *L'armonia sonora: continuo orchestration in Monteverdi's Orfeo*, «Early Music», 22, pp. 86-98.
- WACKERNAGEL, M. (1994), *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Carocci, Roma.

Discografia

MONTEVERDI, C. (2006), *L'Orfeo*, E. Galli (sop), M. Guadagnini (ten), M. De Liso (alto), La Venexiana, C.Cavina (dir), 2CD, Glossa [GCD 920913].

Stefano Aresi, dottore di ricerca, presiede il comitato scientifico di Accademia Bizantina. Ha collaborato come consulente per noti ensemble barocchi (La Venexiana, Il Giardino Armonico, Ensemble 415, L'Arpeggiata, ecc.) e ha pubblicato per ETS, SidM, Ediciones Singulares, Bärenreiter, Laaber-Verlag.

PhD, **Stefano Aresi** is the head of the Scientific Committee of Accademia Bizantina. He worked as music consultant for many leading Baroque Ensemble: La Venexiana, Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Ensemble 415, L'Arpeggiata, etc. He published essays and books for ETS, SidM, Ediciones Singulares, Bärenreiter, Laaber-Verlag.