

Orfeo e la potenza dell'arte. La rinascita del teatro e della musica tra Poliziano, Rinuccini e Striggio-Monteverdi

Paolo Divizia

(Masarykova univerzita, Brno)

Abstract

This paper aims to uncover the meaning of the myth of Orpheus and Eurydice in Italian theatre plays and operas from the Late Renaissance to the Early Baroque, especially regarding the definition of genre and the transmission of such texts. Since vernacular secular theatre and opera were a novelty, it is not unreasonable to infer that the myth of Orpheus and Eurydice was intended as a means to celebrate the power of theatre and music flourishing again. One section is devoted to the complex relationship between the *libretto* of Ottavio Rinuccini's *Euridice* and the two musical scores (by Iacopo Peri and Giulio Caccini).

Key words – Orpheus and Eurydice; theatre; opera; genres; texts and transmission

L'intervento si propone di interpretare il significato del mito di Orfeo ed Euridice tra teatro e musica in Italia negli anni che vanno dal tardo Rinascimento al Barocco delle origini, con accenni ai problemi relativi alla definizione dei generi e alla conseguente tradizione testuale. Siccome il teatro profano in volgare e il melodramma erano una novità, non è azzardato concludere che il mito di Orfeo ed Euridice intendeva celebrare la potenza del teatro e della musica appena risorti. Un paragrafo è poi dedicato ai complessi rapporti tra il libretto dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini e le due partiture (di Iacopo Peri e Giulio Caccini).

Parole chiave – Orfeo ed Euridice; teatro; melodramma; generi; critica del testo e storia della tradizione

Quello di Orfeo è, quasi come da definizione, un mito multiforme che include in sé più motivi e significati stratificatisi nel corso dei secoli, e non è facile stabilirne una cronologia, anche perché le testimonianze scritte costituiscono soltanto la fase finale di un lungo processo di sedimentazione. I nuclei fondamentali attorno ai quali si articola con tratti accessori e variabili il mito antico di Orfeo – prescindendo dunque dagli sviluppi cristiani e moderni – sono in sostanza quattro¹: Orfeo «inventore del canto

¹ Sulla figura di Orfeo vd. almeno Antonia TISSONI BENVENUTI, *L'«Orfeo» del Poliziano*, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2000² (*Medioevo e Umanesimo*, 61), cap. IV. *Il mito di Orfeo*, pp. 71-88; Umberto CURI, *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997; Mark P. O. MORFORD, Robert J. LENARDON, *Classical Mythology*,

poetico che affascina e coinvolge tutta la natura»², Orfeo che partecipa alla spedizione degli Argonauti e grazie al suo canto salva i marinai dalla tentazione delle sirene, la vicenda amorosa di Orfeo ed Euridice, Orfeo fondatore di una religione misterica e autore di innumerevoli testi.

Il primo e il terzo tema (Orfeo cantore e la vicenda di Orfeo e Euridice) sono spesso appaiati, anzi il terzo (come già il secondo) presuppone in qualche modo il primo e lo sviluppa in un episodio particolare, né il viaggio agli inferi sarebbe concepibile se Orfeo non fosse dotato di capacità artistiche eccezionali, dal momento che è solo grazie al canto accompagnato dalla «famosa cetra» che Orfeo può commuovere le divinità infernali e ottenere la restituzione di Euridice (anche se si rivelerà effimera nella quasi totalità delle versioni). I due temi risultano ormai strettamente connessi già nei primi due testi che offrono il mito in forma organica, ossia Virgilio, *Georgiche* IV, 453-527³, e Ovidio, *Metamorfosi* X, 1-105 e XI, 1-66⁴; e questo schema lo troveremo anche in Boezio, *De consolatione philosophiae* III, M 12⁵. Tutti e tre tralasciano però il secondo e il quarto nucleo; e il racconto di Boezio, che non dice come sia morta Euridice, forse richiede già una certa conoscenza del mito da parte dei lettori.

Nel nostro medioevo volgare – a prescindere naturalmente dai volgarizzamenti delle fonti citate, quali le *Metamorfosi* nella versione di Arrigo Simintendi da Prato e il *De consolatione philosophiae* nella versione di Alberto della Piagentina *in primis*⁶, e da alcune compilazioni, come la *Fiorita* di Armannino da Bologna che attinge a fonti classiche e medievali – la figura di Orfeo cantore compare qua e là, ma spesso senza Euridice.

Oxford, Oxford University Press, 1999⁶, chapter 14. *Orpheus and Orphism: Mystery Religions in Roman Times*, pp. 273-285. Sul concetto di mito in generale vd. il recente Ken DOWDEN, Niall LIVINGSTONE, *A Companion to Greek Mythology*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

² TISSONI BENVENUTI, *L'«Orfeo» del Poliziano*, p. 73.

³ Publius Vergilius Maro, *Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruit Roger A. B. MYNORS, Oxford, Oxford University Press, 1969.

⁴ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, recognovit brevisque adnotatione critica instruit Richard J. TARRANT, Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁵ Boethius, *De consolatione philosophiae. Opuscula theologica*, edidit Claudio MORESCHINI, Monachii-Lipsiae, in aedibus K. G. Saur, 2000 (*Bibliotheca Teubneriana*).

⁶ Ma quello di Alberto della Piagentina non è l'unico volgarizzamento del *De consolatione philosophiae*: vd. Giuseppina BRUNETTI, "Preliminari all'edizione del volgarizzamento della *Consolatio philosophiae* di Boezio attribuito al maestro Giandino da Carmignano", in Paolo RINOLDI e Gabriella RONCHI (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005, pp. 9-45 e la bibliografia ivi elencata.

Nel *Convivio*, trattando dell'interpretazione dei testi secondo i quattro sensi, dopo un paragrafo sul primo senso (il «senso letterale») che però è caduto per un *saut du même au même*, Dante scrive:

[L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua volontade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

(*Convivio* II, 1)⁷

Orfeo lo si ritrova poi nella *Commedia*: «e vidi Orfeo, / Tulio e Lino e Seneca morale» (*Inf.* IV, 140-141). La composizione della compagnia e l'assenza della sposa ci riconducono, come già nel *Convivio*, al nucleo tematico dell'«Orfeo cantore», dotato di «virtù educatrice» come sottolinea la Chiavacci Leonardi nel suo commento⁸.

In Petrarca il cantore di Tracia è richiamato più volte nei *Rerum vulgarium fragmenta* (rime 28, 187, 332) e nei *Trionfi* (*Triumphus cupidinis* IV, 13-15 e 93). Significativi sono la sestina 332, ove l'autore vorrebbe avere lo stile di Orfeo per poter riportare in vita Laura:

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'i' viverei anchor più che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.
(*Rerum vulgarium fragmenta* 332, vv. 49-54)⁹

e un passo dei *Trionfi*, in cui Orfeo è evocato con una perifrasi incentrata sulla figura di Euridice:

vidi colui che sola Euridice ama,
e lei segue a l'inferno, e, per lei morto,
con la lingua già fredda ancho la chiama.
(*Triumphus cupidinis* IV, 13-15)¹⁰

⁷ Dante ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995.

⁸ Dante ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 2001, *ad locum*.

⁹ Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco CONTINI, Torino, Einaudi, 1964.

Orfeo è infine spesso citato, ma più o meno sempre di sfuggita, da Boccaccio (*Filocolo*, *Teseida*, *Ameto*, *Amorosa visione*, *Fiammetta*), e altri autori come ad esempio Antonio Beccari, Franco Sacchetti, Fazio degli Uberti e Antonio Pucci, che nel *Libro di varie storie*, § XXIX scrive: «Orfeo e Arione furon due ottimi sonatori di stormenti, e legesi secondo poeti che Orfeo per dolcezza del sonare trasse la moglie dello 'nferno»¹¹. Ma è solo a partire dal Rinascimento che il mito di Orfeo e Euridice, pur con soluzioni sempre diverse (soprattutto nel finale), ritornerà in auge prima con la rinascita del teatro profano e poi con il connubio di teatro e musica che è alla base del melodramma: allora il mito diventerà il soggetto di opere a esso interamente consacrate.

È qui necessario aprire una parentesi a proposito della definizione dei generi, alla luce dei loro rapporti genetici e dei problemi testuali che sono loro precipui. È stato osservato che alle origini il melodramma attinge spesso al mito classico, al punto da costituirne quasi una funzione inalienabile. Un problema che però mi pare non sia ancora stato posto è quale fosse la posizione del melodramma all'interno della classificazione dei generi. Oggi tendiamo a considerare il melodramma un genere musicale, o almeno un genere misto tra teatro e musica, distinto quindi dal teatro, ma è sempre stato così? Non bisogna infatti dimenticare che storicamente i due generi sono imparentati: alle origini del melodramma, prima manifestazione del barocco italiano o meglio ultima del rinascimento fiorentino, stanno le discussioni (tutte fiorentine) su come fosse la tragedia antica. Si sapeva che la tragedia antica era fatta di parole e musica, e poiché il mondo sonoro dell'antichità è irrimediabilmente perso, si cercava di entrare almeno nello spirito della musica antica, studiando gli scritti teorici sulla musica pervenuti dall'antichità e dall'alto medioevo. Il melodramma nasce dunque, quasi per errore, dal tentativo di riportare in vita la tragedia classica, e a ben vedere anche in seguito (nonostante il testo tenda poi spesso a diventare un 'pretesto' per la

¹⁰ Francesco PETRARCA, *Trionfi*, *Rime stravaganti*, *Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio PACCA e Laura PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

¹¹ Antonio PUCCI, *Libro di varie storie*, ed. critica per cura di Alberto VARVARO, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo», serie quarta, XVI, parte seconda: *Lettere* (a.a. 1955-56), fasc. II (1957), pp. 3-312. Per una panoramica degli autori che citano Orfeo, argomento che non posso trattare qui in modo esauriente, si può oggi ricorrere agli ormai classici database testuali quali il sito web del *TLIO* e il cd-rom *LIZ/BIZ* per la letteratura italiana, e il cd-rom *PHI 5* per la letteratura latina.

composizione musicale, che non sempre si preoccupa di garantire la comprensibilità delle parole) i legami tra ‘teatro recitato’ e ‘teatro in musica’ rimangono piuttosto forti. Nel caso del melodramma c’è un elemento che manca nel ‘teatro recitato’: la musica, la quale è – in rapporto dialettico con il libretto – parte costituente dell’opera complessiva e si fa (o può farsi) carico di trasmettere significati non espressi dalla parola o sottolinearne certi aspetti; ma il testo è una componente che accomuna le due forme teatrali e che deve essere analizzato con gli stessi strumenti critici (senza contare che, soprattutto per epoche precedenti, includiamo nella categoria di ‘poesia’ testi per musica magari solo perché non si conserva la musica o perché non sappiamo se erano destinati o no alla musica, e la loro esegesi può contare solo sulla componente verbale). Inoltre il testo teatrale, indipendentemente dalla presenza o meno della musica, è un testo dotato di caratteristiche precise che lo mettono in opposizione a tutti gli altri generi letterari. Il teatro è una forma d’arte ibrida perché non fa affidamento soltanto sulla parola (anche il ‘teatro recitato’ non è costituito soltanto dal testo, ma prevede di norma la presenza di un allestimento scenico o per lo meno di uno spazio adeguato, di attori e costumi, per quanto l’importanza di ciascuna componente non sia costante nel corso dei secoli); e poiché il teatro è (o almeno per molti secoli è stato) azione che si sviluppa nel presente della rappresentazione attraverso i dialoghi (e i monologhi), l’autore non può intervenire in prima persona per raccontare gli antefatti o descrivere una situazione, anche se può affidare i propri commenti e punti di vista, o il racconto di alcuni antefatti, a un personaggio o al coro (ove previsto). Ma l’aspetto comune più importante, e che distingue il teatro dalla letteratura *tout court*, è la necessità di ogni opera teatrale, recitata o per musica, di essere rappresentata per raggiungere la sua forma compiuta: il testo scritto o la partitura sono infatti solo un’opera d’arte in potenza, e tra l’autore e il pubblico è sempre richiesta la presenza di intermediari (attori, scenografi, costumisti, impresari; e per il teatro in musica anche compositori, strumentisti, cantanti) che non si limitano a interpretare un’opera compiuta ma interagiscono con il processo creativo, ammesso che l’autore riesca a portare il proprio lavoro sulle scene¹². Da ciò derivano tutte le questioni filologiche che caratterizzano i testi teatrali: dato che il teatro vive più

¹² Al limite l’autore può farsi interprete di sé stesso, ma nel momento in cui mette in scena la propria opera si sente autorizzato, ancor più degli altri interpreti, a intervenire e a modificarla.

sulla scena che non sulla carta, quando non esaurisca la propria effimera vita con una o poche rappresentazioni, nei casi in cui si conservi il testo – e certamente molta della produzione teatrale di ogni epoca è andata perduta perché il testo scritto era servile alla rappresentazione –, almeno nei settori alti della tradizione testuale e prima della formazione di un'eventuale vulgata, quasi ogni testimonianza scritta corrisponde a una fase diversa di un'opera più o meno collegiale in evoluzione e che può essere modificata ogni volta che viene rappresentata (stesura dell'autore, allestimento per una rappresentazione, allestimenti successivi, trascrizioni di rappresentazioni; con ulteriori complicazioni per il teatro in musica: libretto manoscritto a uso del compositore, partitura di lavoro, copie delle parti per strumentisti e cantanti, partitura 'compiuta' e parti per la prima rappresentazione, libretto a stampa da distribuire in sala, partitura a stampa), ed è soggetta ai tempi brevi imposti dalla committenza e dalle prove, alle esigenze tecniche legate a organici (di attori, cantanti, strumentisti) e spazi scenici, e alla censura, con frequenti sovrapposizioni delle competenze degli artisti e di chi a vario titolo contribuisce alla realizzazione¹³.

Tra i testi teatrali di area italiana che trattano il mito di Orfeo ed Euridice il primo in ordine cronologico da prendere in considerazione è la *Fabula di Orpheo* di Angelo Poliziano¹⁴. La *Fabula*, che come è noto costituisce il primo esempio di teatro profano in volgare, attinge sia a Virgilio (Euridice punta dal serpente mentre fugge inseguita da Aristeo) sia, e soprattutto, a Ovidio (per la struttura e per la svolta omosessuale di Orfeo dopo la seconda perdita di Euridice, che non compare in altre

¹³ Vd. Giovanna GRONDA, "Il libretto d'opera fra letteratura e teatro" e la "Nota filologica", in Giovanna GRONDA e Paolo FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997 (*I meridiani*), pp. IX-LIV e 1807-1812; e Giovanna GRONDA, "Taglia e incolla: sulla tradizione testuale dei libretti d'opera", in Neil HARRIS (a cura di), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, Convegno di studi in onore di Conor Fahy, (Udine, 24-26 febbraio 1997), Udine, Forum, 1999 (*Libri e Biblioteche*, 7), pp. 295-309.

¹⁴ TISSONI BENVENUTI, *L'«Orfeo» del Poliziano*. Ad alcuni dei problemi suddetti (presenza di committenti, tempi brevi per la stesura, nuove rappresentazioni) accenna lo stesso Poliziano nella lettera a Carlo Canale che precede il testo teatrale: «desideravo ancora io che la fabula di Orpheo, la quale a **requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano, in tempo di dua giorni**, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spectatori meglio fusse intesa **havevo composta**, fussi di subito, non altrimenti che esso Orpheo, lacerata: cognoscendo questa mia figliuola essere qualità da far più tosto al suo padre vergogna che honore, e più tosto apta a dargli maninconia che allegrezza. **Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti, contro alla mia volontà in vita la ritenete**, conviene ancora a me havere più rispetto allo amor paterno e alla volontà vostra che al mio ragionevole istituto» (p. 136).

versioni) ma introduce anche elementi nuovi: un'ambientazione pastorale, che sarà poi mantenuta nella tradizione successiva, e due strofe misogine che completano il dettaglio riportato dal solo Ovidio¹⁵.

Nella versione di Poliziano la scena si apre, dopo l'introduzione seria di Mercurio e i due versi grotteschi del «pastore schiavone», con Aristeo che riferisce al pastore Mopso le sue pene d'amore. Venuto a sapere che Euridice si trova non distante da lì, Aristeo parte alla ricerca di lei. La morte di Euridice avviene fuori scena e sarà raccontata da un pastore. Orfeo a questo punto decide di recarsi agli inferi per provare a riavere Euridice. L'episodio di Orfeo che commuove la natura con il canto, mentre in Ovidio è posteriore alla seconda perdita di Euridice, nella versione di Poliziano è collocato nel passato, evocato dallo stesso Orfeo prima di scendere nel regno di Plutone:

Andar convienmi alle tartaree porte
e provar se là giù merzé s'empetra.
Forse che svolgeren la dura sorte
co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
forse ne diverrà pietosa Morte
ché già cantando habbiam mosso una pietra,
la cervia e 'l tigre insieme havemo accolti
e tirate le selve, e ' fiumi svolti.
(*Fabula di Orptheo*, vv. 157-164)

Dopo la piuttosto veloce scena agli inferi, con una struttura dialogica appena abbozzata (Plutone chiede chi sia quello che sta commovendo il suo regno con il canto e la cetra, Orfeo espone le sue ragioni, Proserpina intercede e Plutone restituisce Euridice ponendo la condizione che Orfeo non debba voltarsi indietro), «Orptheo vien cantando alcuni versi lieti e volgesi» (così recita la didascalia che precede il v. 245). Fallito il tentativo

¹⁵ TISSONI BENVENUTI, *L'«Orfeo» del Poliziano*, pp. 78-79, osserva che l'esaltazione dell'amore efebico e il *topos* misogino sono entrambi di derivazione classica e spesso affiancati (mentre nel medioevo cristiano si era mantenuto solo il secondo), sicché Poliziano non avrebbe fatto altro che recuperare un tema classico. Resta però il fatto che Euridice non ha nessuna colpa nei confronti di Orfeo, anzi è sempre benevola nei suoi confronti ed è pronta a giustificarlo anche quando lui si volta indietro («Oimé, che 'l troppo amore / n'ha disfatti ambendua», vv. 245-246); dunque la tirata misogina è fuori luogo e la conversione omoerotica di Orfeo, se non è l'improbabile conseguenza di una promessa di fedeltà a Euridice come suggerisce Ovidio (ma Poliziano è esplicito nel far dire a Orfeo: «poi che si crudele è mia fortuna, / già mai non voglio amar più donna alcuna», vv. 267-268), non potrà servirgli a difenderlo dal dolore di una sempre possibile nuova perdita; ma va osservato che l'incongruenza è già in Ovidio, *Metamorfosi* X, 79-81: «omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / sive fidem dederat».

di tornare una seconda volta alla «plutonia corte» (v. 256), Orfeo si propone di non «amar più donna alcuna» (v. 268) e viene ucciso dalle Baccanti.

La vicenda di Orfeo e Euridice verrà ripresa oltre un secolo dopo, a Firenze, nell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini¹⁶, opera che ha forti debiti nei confronti del testo poliziano attraverso il rifacimento anonimo intitolato *Orphei tragoedia*¹⁷, ma che introduce alcune novità: 1) la scena si apre con il matrimonio di Orfeo ed Euridice; 2) la figura di Aristeo viene eliminata, per cui Euridice viene punta dal serpente mentre le sue compagne raccoglievano fiori e lei «movea danzando il piè su 'l verde prato» (v. 202); 3) Orfeo, recatosi nel luogo ove Euridice è morta, cade sull'erba vinto dal dolore, e mentre Arcetro vuole andarlo ad aiutare, compare all'improvviso una divinità, Venere, che poi lo accompagnerà agli inferi; 4) Orfeo riporta in vita Euridice (Plutone non impone a Orfeo la regola di non voltarsi indietro mentre torna tra i vivi) e l'opera si conclude con la celebrazione di Orfeo trionfante sugli inferi.

L'*Euridice*, con musiche di Iacopo Peri e Giulio Caccini, è considerata il primo esempio compiuto di melodramma ma è preceduta dall'esperimento parziale della *Dafne* (1594-1597), su testo sempre di Ottavio Rinuccini e musiche di Iacopo Peri e Iacopo Corsi¹⁸. A Firenze negli ultimi due decenni del Cinquecento, in particolare

¹⁶ L'EURIDICE / D'OTTAVIO / RINUCCINI / RAPPRESENTATA / NELLO SPONSALITIO / Della Christianiss. / REGINA / DI FRANCIA, E DI / NAVARRA. / [stemma] / IN FIORENZA, 1600. / Nella Stamperia di Cosimo Giunti. / Con licenza de' Superiori, d'ora in avanti citato come "Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*". Una riproduzione digitale a colori dell'esemplare posseduto dalla Biblioteca di Lettere e Filosofia «Arturo Graf» - Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino segnato Coll.T.198.b è disponibile sul sito web della biblioteca nella sezione «OPAL Libri Antichi» <<http://www.opal.unito.it/>>. In assenza di un'edizione critica mi servo di questo esemplare per il testo, con interventi minimi che saranno validi anche per gli altri testi coevi di cui manchi un'edizione critica (mi sono limitato, secondo gli usi vigenti nelle moderne edizioni di testi cinque e secenteschi, a normalizzare maiuscole accenti e punteggiatura, distinguere *u* e *v*, normalizzare l'uso dell'*h* etimologica o pseudoetimologica, ridurre *j* a *i* o *ii*, ridurre *&* e *et* a *ed* di fronte a vocale ma a *e* davanti a consonante e prima delle preposizioni *a* e *o* semplici o articolate, ridurre *-ti-* o *-tti-* seguito da vocale a *-zi-*, normalizzare l'uso diacritico di *h* e *i* dopo *c* e *g*; mantengo invece l'alternanza di scempie e geminate, separazione o agglutinamento di preposizioni articolate e locuzioni avverbiali, come ad es. *in fine* e l'abnorme *non dimeno*). Per facilitare i riscontri faccio riferimento all'edizione stampata da Angelo SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d. [ma 1904], vol II, pp. 105-142 [testo alle pp. 115-142], per la numerazione dei versi.

¹⁷ Gary TOMLINSON, "Ottavio Rinuccini and the Favola Affettuosa", «Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies», 6.1 (1975), pp. 1-27; il testo della *Orphei tragoedia* è stato pubblicato da TISSONI BENVENUTI, *L'«Orfeo» del Poliziano*, pp. 185-209.

¹⁸ Su come siano andate le cose con la *Dafne* ci informa Marco da Gagliano nella prefazione *Ai lettori* anteposta a LA / DAFNE DI MARCO / DA GAGLIANO / NELL'ACCADEMIA DE GL'ELEVATI /

nell'Accademia degli Alterati, imperversano le discussioni su come fosse la tragedia antica: circola l'opinione che le tragedie antiche fossero interamente cantate e si vuole provare a riportare in vita tale forma. È soltanto tenendo conto di queste discussioni che si possono capire i primi melodrammi e i rispettivi libretti, tesi a celebrare la novità anche attraverso la vicenda rappresentata. Proprio nell'*Euridice* e attorno a essa, nei testi liminari che la accompagnano, troviamo più elementi che mostrano la consapevolezza storico-artistica dell'innovazione¹⁹.

L'*Euridice*, si è detto, è considerata il primo melodramma compiuto, ma non si dispone della partitura della prima rappresentazione, avvenuta a Firenze il 6 ottobre 1600 nell'ambito dei festeggiamenti per le nozze tra Maria de' Medici e Enrico IV di Francia. Disponiamo del libretto a stampa che molto probabilmente è stato distribuito in occasione della rappresentazione fiorentina: nella maggior parte degli esemplari conservati la lettera di dedica di Ottavio Rinuccini a Maria de' Medici che precede il testo reca la data «Di Firenze il dì d'Ottobre 1600» (c. A3r), con spazio bianco al posto del giorno, ma Andrea Della Corte osserva che alcuni esemplari hanno la data «4 d'Ottobre»²⁰. E disponiamo di due partiture che recano il nome rispettivamente di Giulio Caccini e di Iacopo Peri²¹. È però da evidenziare che l'*Euridice* non è stata messa

L'AFFANNATO / RAPPRESENTATA / IN MANTOVA. / [stemma] / IN FIRENZE. / APPRESSO CRISTOFANO MARESCOTTI. MDCVIII. / CON LICENZA DE' SUPERIORI, pp. non num., ma V-VIII: «il sig. Iacopo Corsi [...] compose alcune arie sopra parte di essa [scil. della Dafne], delle quali invaghitosi, risolutosi di vedere che effecto facessero su la scena, conferì insieme col sig. Ottavio [Rinuccini] il suo pensiero al sig. Iacopo Peri [...], il quale, udito la loro intentione e approvato parte dell'arie già composte, si diede a comporre l'altre». Cito dall'esemplare della stampa conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma con segnatura 69.8.E.4, ora disponibile su *Google Books*.

¹⁹ Per un'approfondita e documentata discussione alla luce di possibili fonti (Marziano Capella, Fulgenzio, Remigio d'Auxerre) sul significato del mito e per una proposta di leggere in chiave musicale le figure dei due sposi nell'*Euridice* di Rinuccini (Orfeo come conoscenza pratica della musica e Euridice come conoscenza teorico-scientifica), lettura che spiegherebbe sia il titolo sia il lieto fine dell'opera, rimando a Lucia BERTOLINI, "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini", in Giovanni CIPRIANI, Antonella TEDESCHI (a cura di), *Note sul mito, il mito in note. La musica e la fabula tra antichi e moderni*, Irsina, Barile, 2012, pp. 13-35. Una lettura in chiave politica, che però non convince del tutto per le troppe forzature e perché oblitera le ragioni artistiche che sottostanno alla nascita del melodramma, è proposta in Ottavio RINUCCINI, Alessandro STRIGGIO, *L'Euridice e La favola d'Orfeo. L'utopia nel melodramma*, a cura di Gaspare DE CARO, Milano, Mondadori, 2009 (*Biblioteca dell'utopia*, 19).

²⁰ *Drammi per musica. Dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di Andrea DELLA CORTE, 2 voll., Torino, UTET, 1978 (1a ed: 1958), vol. 1, p. 69.

²¹ L'EURIDICE / COMPOSTA IN / MUSICA / In Stile Rappresentativo da / GIULIO CACCINI / detto Romano / [fregio] / IN FIRENZE / APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI / MDC., d'ora in avanti citato come «Giulio Caccini, *L'Euridice composta in musica*»; LE MUSICHE / DI IACOPO PERI / NOBIL FIORENTINO / Sopra L'Euridice / DEL SIG. OTTAVIO RINUCCINI / Rappresentate Nello Sponsalizio / della Cristianissima / MARIA MEDICI / REGINA DI FRANCIA / E DI NAVARRA / [stemma] / IN

in musica indipendentemente da parte di Peri e Caccini. Dopo una fase di più o meno tormentata collaborazione tra i due musicisti (la rappresentazione fiorentina del 6 ottobre 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia comprendeva musiche di entrambi), Giulio Caccini – forse risentito per il fatto che Ottavio Rinuccini nella lettera di dedica che precede il libretto (ottobre 1600) aveva citato soltanto Iacopo Peri – decide di pubblicare la propria partitura dell'opera (dicembre 1600), e qui si presenta come l'inventore del recitar cantando; poco più avanti Iacopo Peri pubblica a sua volta la propria partitura (febbraio 1601), e nell'introduzione riconosce che nella rappresentazione dell'ottobre precedente alcuni brani erano stati composti da Giulio Caccini, ma allo stesso tempo afferma che la partitura che sta dando alle stampe corrisponde al modo in cui lui aveva concepito originariamente l'opera prima che Caccini imponesse la sostituzione di alcune parti:

E benché fin allora l'avessi fatta nel modo appunto che ora viene in luce, non dimeno Giulio Caccini (detto Romano), il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'Euridice, ed alcune del Pastore e Ninfa del coro, e de' cori *Al canto, al ballo, Sospirate* e *Poi che gli eterni imperi*. E questo perché dovevano esser cantate da persone dipendenti da lui, le quali arie si leggono nella sua composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a Sua Maestrà Cristianissima.
(Iacopo Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*, Firenze, Marescotti, 1600, p. non num., ma VI)

In questo clima di rivalità in cui entrambi i musicisti si contendono il primato dell'invenzione del melodramma, sorge il dubbio se la partitura di Iacopo Peri preceda davvero interamente quella di Giulio Caccini, o se piuttosto Iacopo Peri dopo la pubblicazione dell'opera da parte di Caccini non si sia sentito costretto a comporre in proprio (ma fino a che punto?) le parti che per la rappresentazione del 6 ottobre 1600 erano state composte dal rivale. Certe concordanze tra il testo che si legge nelle due partiture contro quello del libretto e certe scelte musicali comuni (ripetizioni di parole o versi ad es. nell'aria di Orfeo *Antri ch'a' miei lamenti* e nel coro *Se' de boschi i verdi onori* o l'opposizione tra solista e coro nel citato *Sospirate* o l'uso di due cori distinti in *Poi che gl'eterni imperi*), per quanto episodi di contaminazione non siano da escludere,

FIORENZA / APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI / MDC. (= 1601 stile moderno), d'ora in avanti citato come "Iacopo Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*". Di entrambe le partiture a stampa è disponibile una riproduzione fotografica sul sito dell'*International Music Score Library Project* <<http://imslp.org/>> (esemplare della Boston Public Library segnato Brown.M.396.74 per la partitura di Caccini, esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna segnato BB.118 per la partitura di Peri).

mostrano non solo che le partiture si basano, come avviene di norma, su un testo leggermente diverso dal libretto a stampa – dal quale Peri si distacca in misura più cospicua presumibilmente perché la sua *Euridice*, ad eccezione delle parti in origine composte da Caccini, ha percorso l'intero *iter* dalla composizione alle prove fino all'esecuzione dell'ottobre 1600, mentre al contrario la partitura del rivale giunge alle stampe per lo più senza il beneficio delle prove di esecuzione²² –, ma che anche musicalmente le due versioni date alle stampe presentano un antenato comune o costituiscono un semiplagio forse incrociato e complementare: Caccini si sarebbe ispirato (a memoria?) alla partitura di Peri ma, forse proprio per avere il primato della stampa, a partire dalla scena agli inferi mostra una certa fretta di voler concludere la composizione; mentre Peri si sarebbe ispirato almeno alle arie e ai cori di Caccini citati nella nota *A' lettori*.

Siamo dunque di fronte a un'opera in movimento, tramandata da tre testimoni (il libretto e le due partiture) che riflettono stadi diversi della sua evoluzione – e un'edizione critica dovrebbe renderne conto complessivamente, senza tentare un'improponibile *reductio ad unum* –, ma i testi liminari che accompagnano le tre stampe convergono, pur nella diffrazione che riguarda le attribuzioni di paternità del recitar cantando, nel riconoscere all'*Euridice* lo statuto di novità artistica eccezionale.

Nella lettera dedicatoria di Ottavio Rinuccini a Maria de' Medici che precede il libretto troviamo un'eco dei dibattiti sulla tragedia antica (e si osservi che Rinuccini cita Peri ma non Caccini):

²² Uno dei casi più significativi è forse costituito dall'eliminazione, da parte del solo Peri (p. 22), della prima occorrenza del verso «cadde su l'erba, e quivi» (c. C3r ed. MARESCOTTI = v. 310 ed. SOLERTI) pronunciato da Arcetro e ripetuto dallo stesso poco dopo (c. C3v ed. MARESCOTTI = v. 333 ed. SOLERTI). Il settenario è l'unico verso sciolto in questa battuta, in senso teatrale, di Arcetro (c. C3r ed. MARESCOTTI = vv. 302-322 ed. SOLERTI) che presenta uno schema di rime bacciate o alternate, mentre nella seconda occorrenza è in rima baciata con il verso seguente, ma non è questa la ragione per cui il verso va eliminato: ad es. anche nella precedente battuta di Arcetro, cc. C2v-C3r ed. MARESCOTTI = vv. 293-297 ed. SOLERTI, un verso, il primo, è sciolto. La prima occorrenza del verso va invece eliminata perché, ripetendo il verso, Orfeo risulta cadere due volte, senza che avesse potuto rialzarsi. Sbaglia dunque Solerti, se non a mantenere il verso, almeno a non segnalare il problema, ma in un'edizione della partitura di Caccini o in una esecuzione della stessa il verso va mantenuto perché Caccini lo ha messo in musica (con simile ma diversa intonazione nelle due occorrenze, la prima delle quali più articolata), avallando di fatto un errore che era nella sua fonte. Va poi segnalato che Iacopo Peri, oltre a eliminare il v. 310 (ed. SOLERTI), interviene sul verso precedente: «Vinto da l'alto affanno» > «Ivi con tanto affanno» per armonizzare la sutura, segno che l'errore non consiste nella meccanica ripetizione di un verso, ma nel far cadere Orfeo due volte.

È stata opinione di molti, cristianissima regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero su le scene le tragedie intere, ma sì nobil maniera di recitare non ché rinnovata ma né pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna di gran lunga all'antica inferiore, ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dell'animo messer Iacopo Peri quando, udito l'intenzione del sig. Iacopo Corsi e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di *Dafne*, composta da me solo per far una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra, che incredibilmente piacque a que' pochi che l'udirono [...], **ma molto maggior favore [...] e fortuna ha sortito l'*Euridice* messa in musica dal medesimo Peri, con arte mirabile e da altri non più usata.**

[...]

Potrà parere ad alcuno che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole **in tempo di tanta allegrezza**, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci, in altre favole, e il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso Ulisse nella sua navigazione, tutto che Omero e gli altri poeti avessero cantato il contrario.

(Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*, Firenze, Marescotti, 1600, cc. A2r-A3r)

Il riferimento alle tragedie antiche interamente cantate lo troviamo anche nella lettera di dedica a Giovanni de' Bardi – il cui contributo alla nascita del melodramma è stato assai ridimensionato dagli studi più recenti – che Giulio Caccini con probabili intenzioni mistificatorie antepone alla sua partitura dell'*Euridice*²³. Qui nessun cenno a Iacopo Peri, a Iacopo Corsi – che non solo ebbe parte nella composizione delle musiche per la *Dafne* ma fu il promotore dell'*Euridice* e con tutta probabilità contribuì anche musicalmente alla composizione dell'opera visto che nella rappresentazione del 6 ottobre 1600, come ci informa il compositore, suonò il clavicembalo, strumento principe del continuo in quanto a esso, o all'organo, è deputata la realizzazione dell'armonia – e a Emilio de' Cavalieri, che invece Iacopo Peri, pur volendosene distinguere nelle scelte artistiche, riconoscerà come il primo che abbia portato la musica moderna sulle scene. C'è inoltre il tentativo da parte di Caccini di attribuirsi il primato cronologico, su Iacopo Peri e su Emilio de' Cavalieri, affermando di comporre in «stile rappresentativo» da almeno quindici anni:

Avendo io composto in musica in stile rappresentativo la favola d'*Euridice* e fattola stampare, mi è parso parte di mio debito dedicarla a V.S. Illustrissima, alla quale io son sempre stato particolar servitore e a cui mi trovo infinitamente obbligato. **In essa ella riconoscerà quello stile usato da me altre volte molti anni**

²³ Giulio CACCINI, *L'Euridice composta in musica*, pp. non num., ma III-IV.

sono, come sa V.S. Illustrissima, nell'egloga del Sanazzaro *Iten'all'ombra degli ameni faggi* e in altri miei madrigali di quei tempi: *Perfidissimo volto, Vedrò 'l mio sol, Dovrò dunque morire* e simili. E questa è quella maniera altresì la quale, negli anni che fioriva la Camerata sua in Firenze, discorrendo, ella diceva, insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata dagli antichi Greci nel rappresentare le loro tragedie e altre favole adoperando il canto.

[...]

Io era stato di parere con l'occasione presente di fare un discorso a' lettori **del nobile modo di cantare, al mio giudizio il migliore co 'l quale altri potessi esercitarsi, con alcune curiosità appartenenti ad esso, e con la nuova maniera de' passaggi e raddoppiate inventati da me** i quali ora adopera cantando l'opere mie **già è molto tempo** Vittoria Archillei, cantatrice di quella eccellenza che mostra il grido della sua fama; [...] riportando io per ora questa sola **soddisfazione di essere stato il primo a dare alla stampa simile sorte di canti e lo stile e la maniera di essi, la quale si vede per tutte l'altre mie musiche che son fuori in penna, composti da me più di quindici anni** sono in diversi tempi.

(Giulio Caccini, *L'Euridice composta in musica*, Firenze, Marescotti, 1600, pp. non num., ma III-IV)

Altri dettagli figurano nella prefazione *A' lettori* che Iacopo Peri, riprendendo concetti ed espressioni dalla lettera dedicatoria di Ottavio Rinuccini, scrive per l'edizione a stampa della sua partitura (1601)²⁴, dove già abbiamo letto le notizie sulle arie scritte da Caccini e, a dire di Iacopo Peri, imposte alla rappresentazione fiorentina in sostituzione delle sue proprie. Anche qui vediamo riferimenti pieni di orgoglio alla novità del recitar cantando:

Prima ch'io vi porga, benigni lettori, queste musiche mie, ho stimato convenirmisi farvi noto quello che m'ha indotto a ritrovare **questa nuova maniera di canto**, poiché di tutte le operazioni umane la ragione debbe essere principio e fonte, e chi non può renderla agevolmente dà a credere d'aver operato a caso. **Benché dal sig. Emilio del Cavaliere prima che da ogni altro che io sappia, con maravigliosa invenzione, ci fusse fatta udire la nostra musica su le scene, piacque nondimeno a' signori Iacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini, fin l'anno 1594, che io adoperandola in altra guisa mettessi sotto le note la favola di *Dafne* dal signor Ottavio composta per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra.** Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi greci e romani (i quali secondo l'openione di molti cantavano su le scene tragedie intere) usassero un'armonia che, avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana.

²⁴ Iacopo PERI, *Le musiche sopra l'Euridice*, pp. non num., ma V e VI.

[...]

E però, sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica per accomodarsi alla nostra favella. Onde, fatta udire a quei signori la mia openione, dimostrai loro **questo nuovo modo di cantare**, e piacque sommamente non pure al signor Iacopo, il quale aveva di già composte arie bellissime per quella favola, ma anco al signor Piero Strozzi, al signor Francesco Cini, e ad altri molti intendentissimi gentiluomini.

[...]

Ma ebbe miglior ventura la presente *Euridice* [...] perché fu rappresentata ad una Regina sì grande e a tanti famosi Principi d'Italia e di Francia, e fu cantata da' più eccellenti musici de' nostri tempi [...] e dentro alla scena fu sonata da signori per nobiltà di sangue e per eccellenza di musica illustri: il signor Iacopo Corsi, che tanto spesso ho nominato, sonò un gravicembalo [...]. E benché fin allora l'avessi fatta nel modo appunto che ora viene in luce, non dimeno Giulio Caccini (detto Romano), il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'Euridice, ed alcune del Pastore e Ninfa del coro, e de' cori *Al canto, al ballo, Sospirate e Poi che gli eterni imperi*. E questo perché dovevano esser cantate da persone dipendenti da lui, le quali arie si leggono nella sua composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a Sua Maestrà Cristianissima.

Ricevetela però benignamente, cortesi lettori, e benché io non sia arrivato con questo modo sin dove mi pareva di poter giugnere (essendo stato freno al mio corso il rispetto della novità), graditela in ogni modo, e forse avverrà ch'in altra occasione io vi dimostri cosa più perfetta di questa: intanto mi parrà d'aver fatto assai avendo aperta la strada al valor altrui di camminare per le mie orme alla gloria, dove a me non è dato di pervenire.

(Iacopo Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*, Firenze 1600, pp. non num., ma V-VI)

Gli stessi concetti relativi a un nuovo cammino dell'arte si riscontrano nel testo dell'opera. L'*Euridice* è introdotta – e ciò ribadisce ancora una volta che il recitar cantando è percepito dai suoi ideatori innanzitutto come forma teatrale – dalla Tragedia personificata, la quale sottolinea le novità dell'opera che sta per essere rappresentata. Dopo le prime tre strofe in cui la Tragedia mostra di voler abbandonare «i mesti coturni e i foschi panni» per destare «ne i cor più dolci affetti»²⁵, compaiono altre due strofe

²⁵ L'idea di una tragedia a lieto fine può sembrare un ossimoro, ma determinanti nel far definire 'Tragedia' l'*Euridice* devono essere stati i personaggi non appartenenti alla società comune (dei, semidei, ninfe e pastori) che popolano l'opera e forse ancora di più i discorsi sulla tragedia antica, connubio di parole e musica, che si voleva riportare in vita. Vd. in proposito Lucia BERTOLINI, "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini", p. 21, nota 19: «A me pare evidente che, rivendicando all'*Euridice* (e poi più esplicitamente all'*Arianna*) lo statuto di tragedia, Rinuccini faccia appello al riconoscimento, operato dal *milieu* filologico fiorentino, che proprio nell'unione di poesia e musica risiedeva la caratteristica della tragedia greca (al contempo prendendo le distanze dalla riflessione precedente, medievale e umanistica, guidata da istanze prevalentemente contenutistiche)».

con intenti programmatici e dichiarazioni di poetica:

Or s'avverrà che le cangiate forme
non senza alto stupor la terra ammiri,
tal ch'ogni alma gentil ch'Apollo ispiri
del mio novo cammin calpesti l'orme,

vostro, Regina, fia cotanto alloro
qual forse anco non colse Atene o Roma,
fregio non vil su l'onorata chioma,
fronda Febea fra due corone d'oro.

(*L'Euridice*, c. B1r ed. MARESCOTTI = vv. 13-20 ed. SOLERTI)

L'argomento dell'*Euridice* è quindi l'opera stessa, che si autocelebra nel momento in cui viene creata e rappresentata. Per questo motivo non può che concludersi con un lieto fine che mostra il trionfo dell'arte moderna (poesia, teatro e musica) rinata dal mondo antico, a coronamento di tutto quel percorso di recupero della civiltà classica che va sotto il nome di Umanesimo e Rinascimento. Orfeo ed Euridice non sono solo una favola, ma rappresentano la potenza dell'arte. Verso la fine dell'opera infatti, sia Orfeo sia la sua sposa pronunciano alcune battute che risulterebbero fuori luogo se i due personaggi non rappresentassero allegoricamente qualcos'altro. Sarebbe senza dubbio un atteggiamento di forte superbia se lui celebrasse le proprie capacità canore e di suonatore, e lei – contrariamente al canone poetico che richiede che la donna cantata sia «d'umiltà vestuta» – si inorgogliesse della propria bellezza:

ORFEO

Gioite al canto mio, selve frondose,
gioite amati colli, e d'ogni intorno
ecco rimbombi dalle valli ascose.

[...]

EURIDICE

Per quest'aer giocondo
e spiro e vivo anch'io.
Mirate il mio crin biondo,
e del **bel volto mio**
mirate, donne, le sembianze antiche²⁶.

²⁶ Le «sembianze antiche» non possono essere un riferimento alla bellezza corporea di Euridice, morta giovane e resuscitata in un breve lasso di tempo, ma antica era, o si voleva che fosse ritenuta tale, l'arte che ora veniva riportata in vita.

Riconoscete omai gli usati accenti,
udite il suon di queste voci amiche.

CORO²⁷

Ma come spiri e vivi?
Forse il gran regno Inferno
spoglian de' pregi suoi gli eterei divi?

EURIDICE

Tolsemi Orfeo dal tenebroso regno.

ARCETRO

Dunque mortal valor cotanto impetra?

ORFEO

**Dell'alto don fu degno
mio dolce canto, e 'l suon di questa cetra.**

[...]

DAFNE

E tu scendesti nell'eterno orrore?

ORFEO

Più lieto assai ch'in bel giardin donzella.

[...]

CORO²⁸

Come quel crudo rege
nudo d'ogni pietà placar potesti?

²⁷ Nel libretto di Rinuccini il coro interagisce – in deroga agli usi della tragedia antica – con i personaggi, mentre nelle partiture i dialoghi del coro con i personaggi sono attribuiti a un pastore o a una ninfa, a volte con soluzioni opposte tra Peri e Caccini. In questo caso Peri attribuisce la battuta a Dafne, la ninfa che aveva annunciato la morte di Euridice, mentre la partitura di Caccini mantiene la didascalia «Coro», ma la parte è composta per voce sola (in chiave di soprano), e questo è uno dei tanti segni che tradiscono la frettilosità con cui è stata allestita la partitura di Giulio Caccini.

²⁸ Arcetro (contraltista) nella partitura di Peri, «Coro» (ma voce sola di soprano) in quella di Caccini. Cori veri e propri si trovano invece alla fine delle varie scene, non indicate in modo esplicito, che compongono l'opera e servono a scandirla: dal punto di vista del testo essi hanno funzione di commento, non sempre strettamente legato all'azione (al punto che a volte si ha l'impressione che possano essere stati composti al di fuori del progetto complessivo del melodramma e qui riutilizzati) e non contribuiscono mai al proseguimento dell'azione; dal punto di vista della musica svolgono la funzione di intermezzi e sono trattati dai compositori in modo diverso dal resto del testo: la scelta della monodia accompagnata per il melodramma era dettata dalla necessità di far capire il testo, perché come scrive Marco da Gagliano nella prefazione *A' lettori* nella sua *Dafne*, p. non num., ma V: «il vero diletto nasc[e] dalla intelligenza delle parole», ma nei cori questa esigenza non è più sentita e si può ricorrere alla polifonia (di solito a quattro o cinque voci sia in Peri sia in Caccini).

ORFEO

**Modi or soavi or mesti,
fervidi preghi e flebili sospiri
temprai sì dolce, ch'io
nell'implacabil cor destai pietate,
così l'alma beltate
fu mercé, fu trofeo del canto mio.**

(*L'Euridice*, cc. 14r-15r ed. MARESCOTTI = vv. 684-730 ed. SOLERTI)

Celebrazione del canto e della musica, con Orfeo che raggiunge in tale campo i risultati più eccellenti, è infine l'ultimo coro, *Biondo arcier che d'alto monte*, che non riporto per ragioni di spazio. Ed è forse significativo il fatto che lo stesso Iacopo Peri nella rappresentazione del 6 ottobre 1600 cantò, quasi a volersi identificare in lui, la parte di Orfeo, come ci informa il compositore stesso nella lettera di dedica che precede la sua partitura²⁹.

L'ultima opera che dobbiamo vedere è l'*Orfeo* di Alessandro Striggio il giovane, messo in musica da Claudio Monteverdi, rappresentato nel palazzo ducale di Mantova il 24 febbraio 1607 e ripetuto pubblicamente nella stessa città il 1° marzo.

L'opera è ispirata all'*Euridice*: Francesco Gonzaga, figlio del duca regnante Vincenzo e poeta dilettante, aveva assistito alla rappresentazione fiorentina in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, e tornato a Mantova aveva voluto che si allestisse una rappresentazione simile per la sua corte³⁰; i legami tra le due opere si possono osservare anche a livello testuale, anche se Striggio recupera elementi dal testo di Poliziano e dalle fonti latine (Virgilio e Ovidio), e inserisce numerose tessere dantesche e petrarchesche. Disponiamo del libretto a stampa distribuito in sala il 24 febbraio 1607³¹, e di una seconda emissione del medesimo forse

²⁹ Iacopo PERI, *Le musiche sopra l'Euridice*, p. non num., ma III.

³⁰ BERTOLINI, "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini", p. 20, nota 12.

³¹ Claudio MONTEVERDI, *L'Orfeo. Favola in musica, SV 318*, ed. Claudio GALLICO, London - Mainz - Madrid - New York - Paris - Tokyo - Toronto - Zürich, Eulenberg, 2004, p. XIII, nota 3. Per il testo del libretto mi servo dell'edizione stampata in Giovanna GRONDA, Paolo FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, mentre per il testo che sottostà alla partitura mi avvalgo della stampa del 1609, secondo l'esemplare conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, disponibile online sul sito dell'*International Music Score Library Project* <<http://imslp.org/>>.

per la successiva rappresentazione³²; e della partitura stampata a Venezia nel 1609³³, e ristampata nel 1615³⁴, da cui si distingue l'esemplare conservato presso la Biblioteca dell'Università di Wrocław per «un buon numero di correzioni o integrazioni tendenti ad adeguare questo esemplare alla lezione di A1 [= stampa Amadino del 1609]. Tali interventi consistono soprattutto nella cancellazione dell'errore e nell'eventuale stampa sovrapposta della versione corretta; nella inserzione di alterazioni e altri segni»³⁵. Oltre alle solite microvarianti che si riscontrano mettendo a confronto il testo di qualsiasi libretto e quello sottostante la partitura, e oltre a vari tagli nei cori nella versione in musica, nel caso dell'*Orfeo* siamo di fronte a una macrovariante che interessa l'intero finale: nel libretto Orfeo è sbranato dalle Baccanti, mentre nella partitura le Baccanti non ci sono e Apollo, padre di Orfeo, scende col suo carro in soccorso al figlio, disperato per la seconda perdita di Euridice, e gli propone di salire in cielo, ove potrà ammirare la bellezza di Euridice nella bellezza dell'universo:

ORFEO

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

APOLLO

Nel sole e nelle stelle vagheggerai le sue sembianze belle.

(Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venezia, Amadino, 1609, pp. 94-95)

Non sappiamo con certezza quale fosse il finale nelle due rappresentazioni mantovane del febbraio e marzo 1607, né per quale motivo sia avvenuta la sostituzione, né se Monteverdi abbia mai messo in musica il finale bacchico del libretto³⁶. Non convince

³² Stefano ARESI, "Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de *L'Orfeo*", «Philomusica on-line», 8.2 (2009), pp. 64-90, a p. 74, nota 28. <<http://philomusica.unipv.it>>

³³ 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 citato come Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venezia, Amadino, 1609.

³⁴ 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.

³⁵ Claudio MONTEVERDI, *L'Orfeo. Favola in musica. SV 318*, ed. GALLICO, pp. XIII-XIV.

³⁶ Vd. in proposito ARESI, "Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de *L'Orfeo*", che «cerca di dimostrare l'insostenibilità dell'ipotesi della presenza di un

l'ipotesi, piuttosto accreditata, secondo cui il finale con le Baccanti sarebbe stato introdotto in un secondo tempo perché dovendo rappresentare l'opera in uno spazio limitato non era possibile seguire l'altra versione, che prevede invece un *deus ex machina*, Apollo, che scende dall'alto con il suo carro: è a mio parere molto più probabile che la versione originaria fosse quella del libretto, che segue il mito classico, e che, discostandosene, la versione apollinea della partitura sia successiva, come mostrerebbe anche la sua brevità (sia rispetto all'altra versione sia rispetto agli altri atti). Difficile dire di chi sia stata la volontà di cambiare il finale e chi abbia scritto i versi della nuova versione: non escluderei un coinvolgimento diretto dello stesso Monteverdi, la cui sensibilità letteraria è testimoniata dalla scelta di testi sempre di alto livello per le sue composizioni, e ancora di Striggio (probabilmente su richiesta del compositore o di altri).

A far ritenere che la versione bacchica del libretto in sostituzione di quella apollinea della partitura sia stata indotta dallo spazio scenico ridotto è con tutta probabilità un'interpretazione errata delle parole del compositore nella lettera di dedica che precede la partitura:

La favola d'Orfeo che già nell'Academia de gli Invaghiti sotto gli auspizi di Vostra Altezza fu sopra angusta scena musicalmente rappresentata, dovendo ora comparire nel gran teatro dell'universo a far mostra di sé a tutti gli uomini, non è ragione che si lasci vedere con altro nome signata che con quello dell'Altezza Vostra glorioso e felice.

(Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venezia, Amadino, 1609, p. non num, ma II)

L'espressione «sopra angusta scena» non significa che la scena fosse ridotta: essa era angusta rispetto al «gran teatro dell'universo», ossia al più vasto pubblico a cui aspira il compositore nel momento in cui affida la propria composizione alla stampa. Il testo del libretto non può essere intonato seguendo la partitura a stampa, e d'altro canto la partitura si presenta in parte come prescrittiva (ad es.: «Toccata che si sona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti, e si fa un tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine») in parte come descrittiva/celebrativa di una rappresentazione ufficiale (con didascalie come «Questo canto fu concertato al suono de tutti gli

finale "bacchico" come originariamente musicato da Monteverdi in loco di quello presente nelle stampe Amadino» (p. 64).

stromenti» o «Questo balletto fu cantato al suono di cinque viole da braccio, tre chittaroni, duoi clavicembali, un'arpa doppia, un contrabbasso da viola e un flautino alla vigesima seconda»³⁷, e poiché l'unica rappresentazione citata da Monteverdi nella lettera di dedica di cui sopra è quella allestita presso l'Accademia degli Invaghiti (cioè la prima assoluta del 24 febbraio 1607), non ci sono ragioni per ritenere che il finale apollineo non fosse quello messo in scena da Monteverdi fin da allora.

L'Orfeo si apre con la Musica personificata, figura chiaramente ispirata alla Tragedia che apriva l'*Euridice* di Rinuccini, ma allo stesso tempo divergente perché mostra un'evoluzione nel modo di percepire l'opera: mentre a Firenze si era discusso su come fosse la tragedia antica e il melodramma veniva quindi inteso come una forma di teatro, a Mantova la stessa forma d'arte ibrida è ormai intesa come una forma innanzitutto musicale. Ma a parte questa differenza nella classificazione dell'opera, la Musica che introduce l'*Orfeo* insiste anch'essa sulla potenza dell'arte e si pone dunque ancora una volta come una forma di celebrazione del melodramma stesso:

Io la Musica son, ch'a i 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 orecchia lusingar talora,
e in guisa tal de l'armonia sonora
de le rote del ciel più l'alme invoglio.
(Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, vv. 5-12)³⁸

Dopo il prologo entrano in scena i pastori, che partecipano della gioia di Orfeo per la fine degli «amorosi affanni» (v. 22), tema che forse deriva dall'amore infelice di Aristeo che si trovava in Virgilio e in Poliziano: eliminato questo personaggio, è Orfeo a farsi carico dell'amore non corrisposto, collocato qui nel tempo passato: ed è in relazione a questo ricordo che Orfeo può evocare gli effetti del suo canto accompagnato dalla cetra

³⁷ Si tenga conto che parti obbligate sono scritte quasi esclusivamente per i brani strumentali, mentre per i brani cantati la scrittura di Monteverdi, secondo la prassi dell'epoca, prevede di norma solo la notazione della voce e del continuo.

³⁸ Gli ultimi due versi presentano qualche variante nella partitura: «e in questa guisa a l'armonia sonora / de la lira del ciel più l'alme invoglio».

su tutta la natura. La morte di Euridice è descritta in modo analogo a quanto avveniva nel testo di Rinuccini: Euridice sta raccogliendo fiori con le sue compagne quando viene punta dal serpente, e la notizia viene data dalla ninfa Silvia. Orfeo decide di recarsi agli inferi per riscattare la sua sposa, e in questa scena Striggio intesse la trama con tessere dantesche. Qui Orfeo non è più accompagnato da Venere³⁹, ma dalla Speranza personificata, suggestione che risale al noto incipit di *Inf.* III (di cui è citato alla lettera il v. 9), la quale dovrà abbandonarlo alle soglie degli inferi, descritti appunto con vari elementi tratti dall'inferno dantesco:

SPERANZA

Io sin qui t'ho condotto, or più non lice
teco venir, ch'amara legge il vieta,
legge scritta col ferro in duro sasso
de l'ima reggia in su l'orribil soglia,
ch'in queste note il fiero senso esprime:
«Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate».
Dunque, se stabilito hai pur nel core
di porre il piè ne la città dolente,
da te men fuggo e torno
a l'usato soggiorno.

(Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, vv. 333-342)⁴⁰

Sia rispetto a Poliziano sia rispetto a Rinuccini, Striggio dedica più spazio alla scena nel regno di Plutone, e sono più articolati i dialoghi del cantore di Tracia, che contrariamente alle versioni precedenti non accede subito alla reggia infernale, ma viene ostacolato da Caronte, memore degli «antichi oltraggi». Anche qui Plutone sarà poi convinto grazie all'intervento di Proserpina.

Ottenuta la restituzione di Euridice, con la condizione di non doversi voltare indietro, Orfeo celebra la potenza della sua cetra:

Qual onor di te fia degno,
mia cetra onnipotente,

³⁹ Sul perché della presenza di Venere vd. BERTOLINI, "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini", pp. 30-31, che la intende in senso allegorico come «musica mondana» in opposizione all'armonia delle sfere celesti. Al di fuori dell'allegoria musicale, Venere può essere intesa come l'amore di Orfeo nei confronti di Euridice, sentimento che lo spinge nella sua discesa verso l'Ade.

⁴⁰ Alla fine del v. 334 metto una virgola al posto del punto fermo dell'edizione GRONDA-FABBRI, ed elimino quindi la maiuscola all'inizio del verso successivo.

s'hai nel tartareo regno
piegar potuto ogni indurata mente?

Luogo avrai fra le più belle
imagini celesti,
ond'al tuo suon le stelle
danzeranno co' giri or tardi or presti.
(Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, vv. 500-507)

Ma subito dopo, temendo che Euridice non lo stia seguendo e avendo sentito uno strepito, Orfeo si volge indietro ed Euridice svanisce. Orfeo sconsolato ripercorre allora i campi di Tracia, scena del suo amore e del suo dolore, e ripensa a Euridice, bella, saggia e dotata di ogni grazia; per cui, dopo alcuni versi misogini (perché Euridice costituisce un'eccezione), Orfeo si propone di non innamorarsi mai più di «vil femina», senza però giungere alla svolta di ovidiana memoria:

quinci non fia già mai che per vil femina
amor con aureo strale il cor trafiggami.
(Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, vv. 611-612)

A questo punto libretto e partitura divergono, come già si è detto. Nel libretto Orfeo incontra un gruppo di Baccanti che manifestano l'intenzione di ucciderlo, mentre nella partitura si ha l'apoteosi di Orfeo:

Apollo e Orfeo assende al cielo cantando.
Salam cantand' al cielo,
dove ha virtù verace
degn premio di sé diletto e pace.
(Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venezia, Amadino, 1609, pp. 95-97)

Venendo alle conclusioni, mi pare evidente che la ricorrente scelta del tema di Orfeo ed Euridice nelle opere di cui ci siamo occupati non sia una scelta casuale, ma rifletta invece la piena consapevolezza che il mondo artistico tra Poliziano e gli sgoccioli del Rinascimento aveva di ciò che stava facendo: con il recupero del teatro prima e con l'unione di parola e musica poi – ma sarebbe da approfondire il problema, a cui si è accennato, di come venisse inteso il melodramma, se teatro o musica – il Rinascimento poteva liberarsi di quel senso di inferiorità nei confronti dell'arte e del mondo classico che sempre lo aveva contraddistinto. Quale altro mito antico avrebbe potuto servire allo

scopo di celebrare le ritrovate capacità artistiche e i risultati concretamente raggiunti, se non quello di Orfeo che attraverso l'arte era riuscito a commuovere l'intera natura e persino le divinità infernali?

Riferimenti bibliografici

- ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, a cura di Franca BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995.
- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, con il commento di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 2001.
- ARESI, Stefano, "Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de L'Orfeo", in *Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario*, Atti del Convegno Internazionale (Cremona 27-28 novembre 2007), Pavia, Pavia University Press, 2010 = «Philomusica on-line», 8/2 (2009), pp. 64-90. <<http://philomusica.unipv.it>>
- BERTOLINI, Lucia, "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini", in CIPRIANI, Giovanni, TEDESCHI, Antonella (a cura di), *Note sul mito, il mito in note. La musica e la fabula tra antichi e moderni*, Irsina, Barile, 2012, pp. 13-35.
- Boethius, *De consolatione philosophiae. Opuscula theologica*, edidit Claudio MORESCHINI, Monachii-Lipsiae, in aedibus K.G. Saur, 2000 (*Bibliotheca Teubneriana*).
- CACCINI, Giulio, L'EURIDICE / COMPOSTA IN / MUSICA / In Stile Rappresentativo da / GIULIO CACCINI / detto Romano / [fregio] / IN FIRENZE / APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI / MDC.
- CURI, Umberto, *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Drammi per musica. Dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di Andrea DELLA CORTE, 2 voll., Torino, UTET, 1978 (1^a ed: 1958).
- DOWDEN Ken, LIVINGSTONE Niall (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- DA GAGLIANO, Marco, LA / DAFNE DI MARCO / DA GAGLIANO /

NELL'ACCADEMIA DE GL'ELEVATI / L'AFFANNATO / RAPPRESENTATA /
IN MANTOVA. / [stemma] / IN FIRENZE. / APPRESSO CRISTOFANO
MARESCOTTI. MDCVIII. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

GRONDA, Giovanna, FABBRI, Paolo (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al
Novecento*, Milano, Mondadori, 1997 (*I meridiani*).

GRONDA, Giovanna, "Taglia e incolla: sulla tradizione testuale dei libretti d'opera", in
HARRIS, Neil (a cura di), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?
Definizioni metodologiche e prospettive future*, Convegno di studi in onore di Conor
Fahy, (Udine, 24-26 febbraio 1997), Udine, Forum, 1999 (*Libri e Biblioteche*, 7), pp.
295-309.

MONTEVERDI, Claudio, L'ORFEO / FAVOLA IN MUSICA / DA CLAUDIO
MONTEVERDI / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. & novamente
data in luce. / AL SERENISSIMO SIGNOR / D. FRANCESCO GONZAGA /
Prencipe di Mantova, & di Monferato, &c. / [*doppio fregio*] / In Venetia Appresso
Ricciardo Amadino / MDCIX.

MONTEVERDI, Claudio, L'ORFEO / FAVOLA / IN MUSICA / DA CLAUDIO
MONTEVERDE / MAESTRO DI CAPPELLA / DELLA SERENISS.
REPUBLICA. / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. Et novamente
Ristampata. / [*fregio*] / IN VENETIA MDCX.V. / Appresso Ricciardo Amadino.

MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo. Favola in musica. SV 318*, ed. Claudio GALLICO,
London - Mainz - Madrid - New York - Paris - Tokyo - Toronto - Zürich, Eulenberg,
2004.

MORFORD, Mark P. O., LENARDON, Robert J., *Classical Mythology*, Oxford, Oxford
University Press, 1999⁶, chapter 14, *Orpheus and Orphism: Mystery Religions in
Roman Times*, pp. 273-85.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit
Richard J. TARRANT, Oxford, Oxford University Press, 2004.

PERI, Iacopo, LE MUSICHE / DI IACOPO PERI / NOBIL FIORENTINO / Sopra
L'Euridice / DEL SIG. OTTAVIO RINUCCINI / Rappresentate Nello Sponsalizio /
della Cristianissima / MARIA MEDICI / REGINA DI FRANCIA / E DI NAVARRA
/ [stemma] / IN FIRENZA / APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI / MDC.

- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco CONTINI, Torino, Einaudi, 1964.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio PACCA e Laura PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.
- PUCCI, Antonio, *Libro di varie storie*, ed. critica per cura di Alberto VARVARO, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo», serie quarta, XVI, parte seconda: *Lettere* (a.a. 1955-56), fasc. II (1957), pp. 3-312.
- RINUCCINI, Ottavio, L'EURIDICE / D'OTTAVIO / RINUCCINI / RAPPRESENTATA / NELLO SPONSALITIO / Della Christianiss. / REGINA / DI FRANCIA, E DI / NAVARRA. / [stemma] / IN FIORENZA, 1600. / Nella Stamperia di Cosimo Giunti. / Con licenza de' Superiori.
- RINUCCINI, Ottavio, STRIGGIO, Alessandro, *L'Euridice e La favola d'Orfeo. L'utopia nel melodramma*, a cura di Gaspare DE CARO, Milano, Mondadori, 2009 (*Biblioteca dell'utopia*, 19).
- SOLERTI, Angelo, *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d. [ma 1904].
- TISSONI BENVENUTI, Antonia, *L'«Orfeo» del Poliziano*, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2000² (*Medioevo e Umanesimo*, 61).
- TOMLINSON, Gary, "Ottavio Rinuccini and the Favola Affettuosa", «Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies», 6.1 (1975), pp. 1-27.
- Publius Vergilius Maro, *Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger A. B. MYNORS, Oxford, Oxford University Press, 1969.

Paolo Divizia

Masarykova univerzita, Brno (Czech Republic)

paolodivizia@mail.muni.cz