



EROI ERRANTI
IN CERCA DI PACE



con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati

con il sostegno di



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo



Comune di Russi

partner principale



main sponsor

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



Trilogia d'autunno
Eroi erranti in cerca di pace

15, 18 novembre ore 20

Il ritorno di Ulisse in patria

16, 19 novembre ore 20

Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia

17 novembre ore 15.30

Beyond | Orliński

Teatro Alighieri



RAVENNA FESTIVAL

presidente onorario

Cristina Mazzavillani Muti

direzione artistica

Franco Masotti, Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

presidente

Michele de Pascale

vicepresidente

Livia Zaccagnini

sovrintendente

Antonio De Rosa

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Assicoop Romagna Futura - UnipolSai Assicurazioni
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico
Centro-Settentrionale
BCC della Romagna Occidentale
BPER Banca
Classica HD
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
COOP Alleanza 3.0
Cooperativa Bagnini Cervia
Corriere Romagna
DECO Industrie
Edilpiù

Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Federcoop Romagna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Sapir
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Legacoop Romagna
Lineablù
Locauto Group
Moreno
Parfinco
Pirelli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quick
QN - il Resto del Carlino
Rai Cultura
RCCP Ravenna Civitas Cruise Port
Ravennanotizie.it
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Setteserequi
Sidra
Tozzi Green
Unigrà

Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Irene Minardi,
Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
Everauto, *Ravenna e Imola*
Fratelli Vitiello SpA, *Ravenna*
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,
Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
Lineablù, *Ravenna e Imola*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Amici
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Ada Bracchi, *Bologna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Filippo Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*
Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Franca e Chiara Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Luca e Loretta Montanari, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Grazia Ronchi, *Ravenna*
Liliana Roncuzzi Faverio, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Anna Taccaliti e Adolfo Guzzini, *Recanati*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Giovani e studenti
Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

TRADIZIONE *e* SPERIMENTAZIONE

A tradizione o sperimentazione, preferiamo tradizione *e* sperimentazione.
Anche nel mondo dell'arte.

Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival 2024



Sommario

Table of contents

8	Eroi erranti in cerca di pace	Wandering heroes in search of peace
11	Appunti di regia di Pier Luigi Pizzi	Director's notes
15	Appunti sulla musica Conversazione con Ottavio Dantone a cura di Guido Barbieri	A few notes on the music A conversation with Ottavio Dantone, by Guido Barbieri

Il ritorno di Ulisse in patria

33	La locandina	Playbill
36	Il libretto	Libretto
58	Il soggetto	Synopsis
63	Carta canta: la letteratura va in scena di Paolo Fabbri	Carta canta: literature goes on stage

Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia

75	La locandina	Playbill
77	Il libretto	Libretto
95	Il soggetto	Synopsis
97	Didone, Cecilia e l'Orpheus Britannicus: l'ultimo decennio di Henry Purcell di Dinko Fabris	Didone, Cecilia and the Orpheus Britannicus: Henry Purcell's last decade

Jakub Józef Orliński

113	La locandina	Playbill
117	I testi	Lyrics
121	Un ritratto di Orliński di Manuel Brug	A portrait of Orliński

129	Eroi erranti in cerca di pace a Ravenna di Elisa Emaldi	Wandering heroes in search of peace... in Ravenna
-----	---	--

135	Gli artisti	The Artists
-----	--------------------------	-------------

137	Teatro Alighieri	Teatro Alighieri
-----	-------------------------------	------------------



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio
in un territorio
che ama la Cultura.



FONDAZIONE CASSA, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale. Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostrri Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione ha curato il restauro del monumentale Palazzo Guiccioli, sede dei Musei Byron e Risorgimento. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.



EROI ERRANTI IN CERCA DI PACE

Enea e Ulisse, eroi erranti in cerca di pace – una ricerca che in questi tempi difficili torna urgente ad accomunare l'umanità intera. Ma anche le coraggiose Didone e Penelope, in cerca di quella pace che solo l'amore può restituire. Da sempre il teatro musicale si muove lungo i sentieri del mito e questa Trilogia d'autunno, incaricandosi di viaggiare nel tempo fino alle radici del belcanto, fino alle origini dell'opera, immerge il pubblico nei suoni e nelle atmosfere del barocco seicentesco. Allora, in questa appendice novembrina riservata fin dalla prima edizione a progetti ad alta densità teatrale – da Verdi a Mozart, da Čajkovskij a Leoncavallo e Mascagni, da Bellini e Bizet, fino a esplorare i temi danteschi e lambire l'operetta viennese – si approda inevitabilmente a Claudio Monteverdi e a Henry Purcell.

Il ritorno di Ulisse in patria, capolavoro veneziano del 1640 in cui il compositore dispiega le risorse di quel miracolo espressivo che fu il “recitar cantando”: gli slanci lirici, gli incisi ripetuti, gli accenni ritmici che sembrano prender forma compiuta per poi rientrare nella declamazione e ancora virare all'arioso. Tanto che l'azione e il testo “motivano” la partitura e da essa prendono slancio e sostanza, esprimendo quegli “affetti” in cui il pubblico ancora oggi può riconoscersi. Così come è affascinato dalla freschezza quasi popolare delle melodie immerse nel raffinato tessuto armonico del **Dido and Aeneas**: l'opera composta da Purcell nel 1689, per le giovani di un convitto nel sobborgo londinese di Chelsea, nell'ardito disegno registico di Pier Luigi Pizzi, “germoglia” nel cuore di **Hail, Bright Cecilia**, l'ode alla patrona della musica, voce di natura, arte universale che affascina i sensi e afferra il cuore. Infine, a completare il quadro seicentesco, uno dei protagonisti incontrastati della scena vocale dei nostri giorni, simbolo dell'intramontabile forza espressiva di un repertorio che sa sfidare i secoli. **Jakub Józef Orliński**, il controtenore polacco che con voce celestiale ha conquistato il mondo coniugando la fascinazione degli evirati cantori del passato con la fisicità dinamica della breakdance: un mix irresistibile.

Aeneas and Ulysses: two wandering heroes in search of peace, a quest that, in our troubled times, has become the common need of all mankind. And with them are the fearless Dido and Penelope, also in search of the peace that only love can give.

Opera has always trodden in the paths of myth, and this year's Autumn Trilogy will take audiences on a journey back in time to the roots of *bel canto* and the origins of opera, immersing them in the sounds and atmospheres of 17th-century Baroque. Thus, the November extension of the Ravenna Festival, which since its first edition has always proposed projects with a distinctly theatrical character (from Verdi to Mozart, from Tchaikovsky to Leoncavallo and Mascagni, from Bellini to Bizet, even touching on the world of Dante and the Viennese operetta), inevitably leads to Claudio Monteverdi and Henry Purcell.

Il ritorno di Ulisse in patria (1640) is a Venetian masterpiece in which the composer uses all the resources of the ‘*recitar cantando*’, the expressive miracle of 17th-century music: its lyrical outbursts, its repeated passages and its rhythmic accents, which seem to take on full form only to return to declamation and then veer back towards the arioso. So much so, in fact, that the action and the lyrics both ‘drive’ and ‘are driven’ by the score, giving it momentum and substance to express those ‘affections’ with which the audience can still identify today. Similarly, the audience is captivated by the almost popular freshness of the melodies and the refined harmonic structure of Purcell's **Dido and Aeneas**. But in Pier Luigi Pizzi's most intriguing stage invention, the entire opera is embedded in another Purcell score: the ode **Hail, Bright Cecilia**, written in honour of the patron saint of music, the voice of nature, a universal art that “fascinates the senses and captures the heart”, here provides a pretext for the performance of *Dido and Aeneas*, composed in 1689 for the young girls of a Chelsea boarding school. And finally, to complete the picture of the 17th century proposed by the Trilogy, here comes one of the undisputed protagonists of the contemporary vocal scene, a symbol of the timeless expressiveness of a repertoire capable of challenging the centuries: **Jakub Józef Orliński**, the Polish countertenor whose heavenly voice has conquered the world with an irresistible blend that combines the fascination of ancient castrati with the dynamism and physicality of breakdancing.



Appunti di regia

di Pier Luigi Pizzi

Di solito non mi piace anticipare e raccontare al pubblico cosa accadrà sulla scena. Intanto, perché credo che lo spettatore – ognuno di noi – al teatro chieda soprattutto di essere sorpreso a ogni alzata di sipario. Eppoi, perché ogni lavoro nasce da un'idea, si sviluppa in un progetto ben definito, ma poi si trasforma e prende corpo e forma compiuta soltanto al momento delle prove, quando dalla carta si passa alla fisicità dello spazio scenico. Certo, l'esperienza ci consente di prevedere molto, ma cambiano i tempi e i contesti, cambiano gli interpreti, noi stessi cambiamo, e ogni spettacolo è diverso. Così è per le opere di questa Trilogia. Opere che ho messo in scena in passato, ma che qui si nutriranno della visione musicale di Ottavio Dantone – ho già lavorato con lui ma non a questi titoli, e mi piace essere presente a tutte le sue prove musicali, ascoltare come trasmette ai cantanti la sua esperienza e la conoscenza profonda dello stile di canto barocco. Indicazioni preziose per me e di cui tengo conto quando in palcoscenico scelgo come “plasmare” gli interpreti, come sottolinearne i caratteri e aiutarli a trovare la propria individualità, come assecondare il dipanarsi della vicenda, per renderla “credibile”. Inoltre, in questo caso si tratta di opere molto diverse tra loro, ma riunite in un unico progetto, in un unico dispositivo scenico che consenta di rappresentarle una dopo l'altra. Ma cominciamo da *Il ritorno di Ulisse in patria*, che rappresenta un caso fortunato di opera costruita su un libretto, quello di Giacomo Badoaro, veramente molto bello, poetico, efficace e chiaro tanto da rendere naturali, addirittura logiche, le “interferenze” degli déi – l'infuriato Nettuno o il pacificante Giove, o ancora gli aiuti di Minerva – nel dipanarsi della vicenda umana. Chi è Ulisse? Un uomo che attraversa le esperienze più diverse, dal grande amore per Penelope alla guerra, fino alla serie straordinaria di prove che deve affrontare per tornare a Itaca, non solo dalla moglie, ma anche da Telemaco: uno dei momenti più toccanti e belli dell'intera opera è proprio la scena in cui padre e figlio si ritrovano, in essa scorre qualcosa che non si deve spiegare, un amore assoluto e naturale, che non ha bisogno di prove. Mentre Penelope

Director's notes

I do not usually like to tell the audience what is going to happen on stage. Firstly, because I believe that the spectator – each one of us – wants to be surprised every time the curtain rises. And secondly, because every work is obviously born from an idea, which then develops into a well-defined project, but which then transforms and takes shape and form only during rehearsals, when it moves from the paper to the physicality of the stage. Of course, experience allows us to predict much, but times and contexts change, the performers change, we ourselves change, and every performance is different.

So it is with the works in this trilogy. I have staged these operas in the past, but here they are enriched by the musical vision of Ottavio Dantone. I had worked with him before, but not on these titles, and I always enjoy attending all his musical rehearsals to see how he passes on his experience and profound knowledge of Baroque singing to the singers. These are precious clues for me, and I keep them in mind when I decide how to 'shape' the performers on stage, how to draw out their characters and help them find their own individuality, how to support the unfolding of the story in order to make it 'credible'. What is more, in this case we are dealing with very different works, brought together in a single project and within a single set design, which allows them to be performed seamlessly on the same stage on successive nights.

But let us begin with *Il ritorno di Ulisse in patria*, the successful case of an opera based on Giacomo Badoaro's truly beautiful, poetic, effective and simple libretto, which makes the gods' meddling with human affairs seem something natural, even logical, be it the angry Neptune, the pacifying Jupiter or the helpful Minerva. Who is Ulysses? A man who goes

through the most diverse experiences: his true love for Penelope, a war, an extraordinary series of trials that he has to face before he can return to Ithaca, not only to his wife but also to his son Telemachus. In fact, one of the most touching and beautiful moments in the whole opera is when father and son are reunited; in this scene there is something that cannot be explained, an absolute and natural love that needs no proof. Penelope, on the other hand, has no faith: before her dormant passion is rekindled, she needs certainty, she demands proof. Her fidelity and resistance to the persistent suitors are signs of her honesty and respect for a feeling she considers unique: she can no longer find the reasons for passion in her heart; the miracle of love is unrepeatable for her.

This attitude may seem anachronistic today, but I do not think that the actualisation of the classics is something to be pursued at all costs: sometimes it is natural, almost inevitable, but it must come from the audience, from the spectator's confrontation with the opera on the stage: after all, the opera speaks for itself. We must not induce or force its interpretation, because an opera is valuable for what it is, not for what we would like it to be. It is up to the audience to confront it, to think about it, and to decide for themselves whether it is worthwhile. As for the unusual title of the second opera, it needs some explanation. *Dido and Aeneas* on *Saint Cecilia's Day* suggests the juxtaposition of two works by England's greatest composer, Purcell's *Dido and Aeneas* and *Hail, bright Cecilia*. As I did almost forty years ago (1986, in Reggio Emilia), my work is inspired by the ode Purcell composed to celebrate the patron saint of music. I like to imagine it sung by the young girls of a music school who, to honour the saint and the power of music, improvise within it the performance of an opera on the sad love story of Queen Dido of Carthage and the Trojan hero. In fact, *Dido* was composed especially for the young girls of a Chelsea boarding school. The atmosphere is the joyous one of a school on a festive day, where the pleasure of theatre, play and entertainment prevails, where truth and imagination are intertwined, and even magic and artifice are perceived as natural elements of the playful theatrical mechanism.

si, per riaccendere la passione sopita da anni ha bisogno di certezze, non si fida, pretende la prova. La sua resistenza ai Proci, la sua fedeltà sono un segno di onestà e di rispetto per un sentimento che considera unico: dentro di sé non può più ritrovare le ragioni della passione, il miracolo dell'amore è per lei irripetibile. Una posizione che forse può apparire anacronistica oggi, del resto credo che l'attualizzazione non sia un processo da perseguire a ogni costo: talvolta può essere naturale, quasi inevitabile, ma deve scaturire dal pubblico, dal confronto dello spettatore con l'opera in scena – in fondo è l'opera stessa a esprimersi, noi non dobbiamo indirizzarne o addirittura forzarne l'interpretazione. Perché un'opera vale per quel che è e non per quel che vorremmo che fosse: di fronte a essa ogni spettatore è chiamato a elaborare le proprie riflessioni, le proprie valutazioni, se ne vale la pena. Per l'opera di Henry Purcell, il titolo insolito va certamente spiegato. *Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia* tradisce l'intreccio di due lavori del massimo compositore inglese, *Dido and Æneas* e *Hail, bright Cecilia*. Come ho già sperimentato quasi quarant'anni fa – era il 1986, a Reggio Emilia – è dal secondo che lo spettacolo prende le mosse, dall'Ode composta per la giornata di celebrazione della patrona della musica. Mi piace immaginarla intonata dai giovani allievi di una scuola di musica che, sempre per onorare la santa e con lei la potenza della musica, improvvisano all'interno dell'Ode stessa la rappresentazione dell'opera dedicata all'amore infelice della regina cartaginese e dell'eroe troiano – come non ricordare che il *Dido* fu scritto proprio per le giovani di un collegio. Ecco, l'atmosfera è quella gioiosa di una scuola in un giorno di festa, in cui a prevalere è il piacere per il teatro inteso come gioco, come divertimento, in cui verità e finzione si intrecciano, e anche gli elementi magici e ogni artificio sono vissuti come componenti naturali appunto del meccanismo ludico teatrale.

Ad accomunare le opere di Monteverdi e di Purcell, a “tenerle insieme” sullo stesso palcoscenico, una sera dopo l'altra, come si è detto, è un dispositivo scenico comune: un luogo della memoria, uno spazio culturale dove si svolgono le due azioni che, pur vivendo in una stessa architettura, debbono ognuna poter trovare l'atmosfera più conveniente e respirare secondo le proprie peculiarità, i propri intrinsechi significati e soprattutto secondo la propria veste musicale e l'unicità della partitura e del libretto. Con un lavoro di “sottrazione”

che mi permetta di arrivare al nucleo essenziale dell'opera, al cuore della narrazione. Allora, a orientare il pubblico nel *Ritorno di Ulisse* sulla scena si vedrà da subito il telaio di Penelope, un oggetto che da solo richiama l'antefatto, le pene della sua lunghissima attesa. Mentre nel *Dido* il clima emotivo è diametralmente opposto: siamo in una scuola e al centro ci sarà tutta la vitalità dei giovani studenti e la gioia di fare musica, insieme alla spontaneità dell'improvvisazione. Senza dimenticare che, al di là di queste differenze, entrambe le opere affondano le proprie radici nel mito e ci narrano di temi e situazioni e personaggi di cui la nostra storia e la nostra cultura sono intrise: Ulisse ed Enea fuggono entrambi dalla guerra di Troia, costretti a peregrinare a lungo in terre diverse, tra gente straniera, prima di raggiungere la meta. E sarà proprio quel lungo percorso, saranno le prove sostenute, le avversità e le battaglie combattute, a dare valore alle loro conquiste, e alla pace ritrovata.

What links the two operas, what “holds them together” on the same stage, one evening after the other, is, as I said, their common set design, intended as a site of memory, a cultural space in which the two actions can take place. However, while “coming to life” within the same architecture, each action finds its own atmosphere, “breathes” according to its own peculiarities, its own intrinsic meanings and, above all, its own musical guise and the uniqueness of its score and libretto. I work 'by subtraction', which allows me to get to the heart of the opera, to the core of the narrative. For example, in *Il ritorno di Ulisse*, Penelope's loom will be immediately visible on stage as a kind of guide for the audience, something that immediately suggests the backstory of Penelope's long and painful wait. In *Dido*, however, the emotional climate is diametrically opposed: we are in a school, and the focus is on the energy and vitality of the young students, the joy of making music and the spontaneity of improvisation. But we should not forget that, despite these differences, both operas are rooted in myth and deal with themes, situations and characters that are ubiquitous in our history and culture: both Ulysses and Aeneas are fleeing from the Trojan War, forced to wander for years in strange lands and among strange people, before reaching their destination. And it is precisely this long journey, the trials they endure, the hardships and battles they fight, that will give value to their achievements and to the new peace they will find.



Appunti sulla musica

Conversazione con Ottavio Dantone
a cura di Guido Barbieri

Le relazioni tra il sostantivo “musica” e l’aggettivo “barocca” sono, sotto tutti i rispetti, *liaisons dangereuses*. Manfred Bukofzer, decano dei musicologi statunitensi, quando pubblica, nel 1947, uno studio seminale sulla musica europea tra il 1600 e il 1750 lo intitola *Music in the Baroque Era*: mettendo in evidenza senza equivoci che il termine “barocca” possiede una valenza temporale e non stilistica. Una differenza sostanziale (anche se discutibile) che l’edizione italiana curata da Paolo Isotta cancella con disinvoltura adottando un neutro, e infedele, *La musica barocca*. Al di là del titolo, Bukofzer sostiene, nelle prime pagine, che nella realtà della storia la musica barocca “non esiste”, ma che si possono e si devono rintracciare, nell’arco di quel secolo e mezzo, varie e diverse correnti stilistiche: la musica vocale italiana del primo Seicento, la musica strumentale tedesca del primo Settecento, la musica francese del secondo Seicento e così via. Lorenzo Bianconi, una quarantina d’anni più tardi, compie un passo ancora più deciso: «Non si meravigli troppo il lettore – scrive nella “Nota dell’autore” del volume *Seicento della Storia della musica* promossa dalla Società Italiana di Musicologia – se, contro ogni aspettativa e desiderio, troverà scritta la parola “barocco” soltanto in questa pagina del libro». E argomenta sostenendo, con molte ragioni, che il termine “barocco” riguarda, a rigore, solo l’architettura romana di metà Seicento e che la sua estensione a tutta l’arte, nonché alla storia della musica compresa tra il 1600 e il 1750, sia un gesto assai poco fruttuoso e fertile dal punto di vista storiografico.

È proprio da queste considerazioni in apparenza astratte, ma in realtà radicate profondamente nella prassi musicale, che muove la conversazione con Ottavio Dantone, impegnato in due delle pale che compongono il “trittico barocco” proposto da Ravenna Festival in questo primo scorcio d’autunno: *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi e il “dittico nel trittico” costituito da due diverse opere di Henry Purcell: *Dido and Aeneas* (*Didone e Enea*) e *Hail, bright Cecilia* (*Ode per Santa Cecilia*).

A few notes on the music

A conversation with Ottavio Dantone,
by Guido Barbieri

The relationship between the noun ‘music’ and the adjective ‘baroque’ is, by all accounts, a *liaison dangereuse*. When, in 1947, the esteemed American musicologist Manfred Bukofzer published his seminal study on European music between 1600 and 1750, he entitled it *Music in the Baroque Era*, making it perfectly clear that the term ‘baroque’ had a temporal, not a stylistic meaning. A significant (if debatable) difference, that the Italian translation, edited by Paolo Isotta, casually erased by preferring the neutral, and somewhat inaccurate, *La musica barocca*. Beyond the title, however, Bukofzer argued that, in the reality of history, Baroque music ‘does not exist’; instead, in the 150 years covered by his essay, other diverse and varied stylistic currents can and must be traced, such as Italian vocal music in the early 17th-century, German instrumental music in the early 18th-century, French music in the late 17th-century, and so on. Some forty years later, Lorenzo Bianconi took an even more decisive step in the ‘Author’s Note’ to his *Music in the Seventeenth Century* (originally published as *Il Seicento* in the Italian series ‘Storia della Musica’ by the Società Italiana di Musicologia), stating that «the reader will not be unduly surprised if, contrary to all expectations and, indeed, scholarly traditions, the term “baroque” finds no further space in the vocabulary of the present study». And he argued, with good reason, that, strictly speaking, the term ‘baroque’ can only be applied accurately to the architecture of mid-seventeenth-century Rome, and that its extension to music and to



the visual arts in general in the period 1600-1750 is doubtfully useful and advantageous from a historiographical point of view.

These considerations, somewhat abstract but nevertheless deeply rooted in musical practice, are precisely what prompted my conversation with Ottavio Dantone, who is currently working on two of the 'panels' that make up the 'Baroque triptych' proposed by the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival: *Il ritorno di Ulisse in patria* by Claudio Monteverdi and a "diptych within the triptych" consisting of two different works by Henry Purcell: *Dido and Aeneas* and *Hail, bright Cecilia* (*Ode to St Cecilia*).

Ottavio Dantone: Combining two historical periods as different as the 17th century and the early 18th century is indeed a simplification. Not to mention that, as many art historians claim, the term 'baroque' is more appropriate to architecture and painting than to music. Nevertheless, it is a convention that we can still use, in the awareness that there are countless

Ottavio Dantone: Riunire in un unico insieme la musica di due epoche storiche così diverse come il Seicento e la prima metà del Settecento è certamente una semplificazione. Senza contare, come sostengono molti storici dell'arte, che il termine "barocco" riguarda più l'architettura o la pittura che non la musica. Ma è una convenzione che possiamo continuare a utilizzare, con la consapevolezza che tra Monteverdi e Bach, per fare un esempio, corrono infinite e incancellabili differenze.

Guido Barbieri: In effetti, anche tra le due opere che lei dirigerà, quella di Monteverdi e quella di Purcell, corre quasi mezzo secolo di distanza, la prima nata nel 1640, la seconda nel 1689. Al di là delle ovvie differenze di tempo e di stile, c'è però, non tanto nella scrittura musicale, quanto nel rapporto con il testo, qualcosa che in fondo le avvicina.

OD: Sì, lo credo anche io. In Inghilterra non esisteva allora la tradizione dell'opera in musica, non come si era sviluppata in Italia e in parte in Francia. Purcell, dunque, non può non avere



come punto di riferimento, nel proprio orizzonte stilistico, la musica italiana del Seicento: sia il nuovo teatro musicale che l'antica prassi madrigalistica. Non saprei dire se esattamente la musica di Monteverdi, che era abbastanza lontana nel tempo, ma sicuramente quella di compositori come Francesco Cavalli e Giacomo Carissimi. E poi il terreno comune era quello, inevitabilmente, dell'*ars retorica*. Se si riflette sul rapporto tra testo e musica sia in *Dido and Aeneas* che, per fare un altro esempio, in *Fairy Queen*, è evidente l'influenza della «seconda prattica» monteverdiana. L'importanza e la centralità della parola poetica come fonte di ispirazione della retorica musicale è chiara e inequivocabile sia in Monteverdi che in Purcell.

GB: Inoltre, direi, tra le due opere che lei affronta al Teatro Alighieri ci sono fortissimi richiami anche di carattere extramusicale. Non a caso, credo, la Trilogia d'autunno reca un titolo bellissimo ed evocatore: *Eroi erranti in cerca di pace*.

OD: Sia l'Ulisse di Monteverdi che l'Enea di Purcell sono indubbiamente figure "eroiche", due eroi erranti, appunto,

ineradicable differences between Monteverdi and Bach, to take just an example.

Guido Barbieri: Indeed, the two operas you are going to conduct, by Monteverdi and Purcell, are almost half a century apart, having premiered in 1640 and 1689 respectively. But apart from the obvious differences in time and style, there is something in the relationship between the operas and their librettos that somehow brings them together, more than their musical aspects.

OD: Yes, I agree. There was no tradition of opera in England at that time—not as it had developed in Italy or, to some extent, in France. Purcell, therefore, must have had 17th-century Italian music as a stylistic reference point: both the new musical play and the old madrigal practice. I cannot be sure whether he had in mind the music of Monteverdi, which was quite distant, but certainly composers such as Francesco Cavalli and Giacomo Carissimi.





che nel mito appartengono ai due versanti opposti della guerra di Troia, ma che guardano costantemente all'orizzonte della pace. Una utopia forse, che, nel momento in cui viviamo, assume però una centralità assoluta.

GB: In fondo, esistono relazioni più forti e profonde tra questi due eroi che non tra i protagonisti delle tre opere in musica di Claudio Monteverdi: Orfeo, Nerone e Ulisse.

OD: Sì, è vero, anche se la nostra idea originaria era proprio quella di mettere in scena l'intera trilogia monteverdiana: l'Orfeo mantovano del 1607 e le due opere "veneziane", ossia *L'Incoronazione di Poppea* e, appunto, *Il ritorno di Ulisse in patria*. Sarebbe stata una bella sfida, sia dal punto di vista musicale che sotto il profilo degli allestimenti, ma poi ci siamo concentrati su un titolo che io ho già portato in scena qualche anno fa al Maggio Musicale Fiorentino, con la regia di Robert Carsen, ma che qui a Ravenna, grazie alla presenza di un fantastico novantaquattrenne come Pier Luigi Pizzi, pieno di energie e di idee sempre nuove, avrà una veste completamente diversa.

GB: Intorno alle opere veneziane di Monteverdi esiste, almeno da mezzo secolo a questa parte, una disputa filologica incessante che ruota intorno all'eterno cruccio della "autenticità". È ormai acclarato che alcune parti dell'*Incoronazione*, come ad esempio il celeberrimo duetto finale «Pur ti miro, pur ti godi», siano il frutto del lavoro della "bottega" di Monteverdi, se non del suo più illustre allievo, Francesco Cavalli. Ma anche la paternità integrale dell'*Ulisse* è stata messa più o meno autorevolmente in dubbio.

OD: Sì, certo, è cosa nota. Ma non mi sembra un tema cruciale. Se in effetti nella *Incoronazione* si avverte una certa disparità stilistica tra le singole parti, nell'*Ulisse* invece trovo che vi sia una grande coerenza di scrittura. Che mi fa propendere per la totale autenticità dell'opera. Una coerenza che si manifesta, però, nella diversità dello stile musicale affidato a ciascun personaggio. In questo Monteverdi è abilissimo e dimostra un perfetto senso della drammaturgia musicale: Penelope, ad esempio, si esprime quasi sempre in uno stile declamato e severo, Ulisse invece possiede due registri diversi: quando si presenta nelle vesti di mendicante intona melodie di carattere "basso", quasi popolaresco, come Melanto ed Eurimaco, ma quando rivela le vesti dell'eroe

Another common denominator was, inevitably, the *ars rhetorica*. The influence of Monteverdi's 'seconda prattica' is clear when one considers the relationship between text and music in *Dido and Aeneas* and, for example, *The Fairy Queen*. The importance and prominence of the poetic word as a source of inspiration for musical rhetoric is clear and undeniable in both Monteverdi and Purcell.

GB: Moreover, I would say that the two operas you will be conducting at the Alighieri Theatre also have very strong extra-musical references. The wonderfully evocative title of the Autumn Trilogy is no coincidence, I think: *Wandering Heroes in Search of Peace*.

OD: Both Monteverdi's Ulysses and Purcell's Aeneas are undoubtedly 'heroic' figures: two wandering heroes who were enemies, on opposite sides of the Trojan War, but who constantly yearn for peace. A utopia perhaps, that is crucial in our troubled times.

GB: Indeed, there is a stronger and deeper relationship between these two heroes than between the protagonists of Monteverdi's three operas, Orpheus, Nero and Ulysses.

OD: Yes, that's true, even though our original idea was to stage Monteverdi's entire trilogy: *L'Orfeo*, first performed in Mantua in 1608, and the two Venetian operas, namely *L'incoronazione di Poppea* and *Il ritorno di Ulisse in patria*. It would have been a great challenge, both musically and in terms of staging, but then we decided to concentrate on a title that I had already staged a few years ago at the Maggio Musicale Fiorentino, directed by Robert Carsen, but which will be completely different here in Ravenna, thanks to the involvement of a fantastic, energetic and creative 94-year-old brainstormer, Pier Luigi Pizzi.

GB: As far as Monteverdi's Venetian operas are concerned, there has been an ongoing philological dispute for at least half a century on the eternal question of 'authorship'. It is now certain that some passages of *L'incoronazione*, such as the famous final duet 'Pur ti miro, pur ti godi', are the work of a Monteverdi 'school', if not of his most illustrious pupil, Francesco Cavalli. But the entire authorship of *Il ritorno di Ulisse* has been debated more or less authoritatively.



canta in uno stile più aulico ed elevato. Non solo: l'attitudine, molto barocca, per la *varietas* porta Monteverdi a ricorrere talvolta, ad esempio nelle scene riservate ai Proci, a una vocalità di tipo madrigalistico, ossia a uno stile molto più arcaico. Questa capacità di maneggiare con sicurezza e persino con spregiudicatezza gli stili più diversi imprime all'*Ulisse*, secondo me, una straordinaria modernità teatrale.

GB: Il “vecchio” Orfeo del 1607 era riservato come si sa, almeno nella prima versione, a un pubblico ristretto ed elitario e quindi in partitura Monteverdi indica con una certa ricchezza di dettagli l'organico strumentale da utilizzare in alcune delle scene cruciali. Le partiture della *Incoronazione* e di *Ulisse*, invece, riportano soltanto la linea vocale e l'accompagnamento del basso continuo. Sembra un passo indietro, ma la motivazione è in realtà molto “moderna”. In entrambi i casi si tratta infatti di opere “pubbliche” destinate al teatro a pagamento e quindi Monteverdi si adatta alla nuova prassi teatrale dell'*hic et nunc*. Oggi l'interprete dunque deve affrontare il problema della veste strumentale e della edizione critica.

OD: Noi utilizziamo la versione critica – realizzata appositamente per Accademia Bizantina – di Bernardo Ticci. Seguendo la prassi ormai abituale, l'organico del basso continuo è piuttosto ampio e nutrito: clavicembalo, due tiorbe, arpa, organo, dulciana, violoncello e violone. In orchestra al ripieno degli archi si aggiungono 2 cornetti e 2 flauti, nel rispetto della prassi del tempo, anche se non indicata in partitura. Per quanto riguarda le parti vocali, invece, mi ispiro costantemente alla retorica degli affetti che Monteverdi ha riassunto nel concetto di «seconda prattica». Ai miei interpreti suggerisco sempre di mettere al centro del canto il testo e le sue risonanze retoriche. La retorica musicale non è di certo una scienza astratta e nemmeno un codice espressivo: è semplicemente il modo più diretto, immediato e giusto per leggere la musica, per cogliere nei personaggi quel seme di “verità” che l'interprete è chiamato a far emergere. È un gioco sottile, ma appassionante che cerco sempre di mettere in pratica nel mio lavoro interpretativo.

GB: La seconda pala del dittico barocco che lei dirige è costituita da un incastro ingegnoso, immaginato da Pier Luigi Pizzi, tra due opere assai diverse tra loro,

OD: Yes, of course, that is well known. But I don't think it is a crucial issue. If in *L'incoronazione* there are indeed some stylistic differences between the individual parts, I think that *Il ritorno di Ulisse* shows a great stylistic consistency. It is, however, a consistency that manifests itself in the diversity of the musical style entrusted to each character. Monteverdi was very skilled at this, and showed a perfect sense of musical dramaturgy—Penelope, for example, almost always expresses herself in a declamatory and austere style, while Ulysses has two different registers: when he appears as a beggar, he sings melodies of a 'low', almost popular character, like Melanthis and Eurymachus, but when he reveals himself as the hero, he sings in a more courtly and elevated style. Not only that: the very Baroque taste for “*varietas*” led Monteverdi at times to resort to the more archaic style of madrigal-like singing, for example in the scenes with Penelope's suitors. This ability to handle the most diverse styles with confidence, and even recklessness, gives *Il ritorno di Ulisse* an extraordinary dramatic modernity, I think.

GB: It is known that the 'old' Orfeo, at least its first version of 1608, was written for a selected, elitist court audience, which is why the score goes into considerable detail about the orchestral requirements of some crucial scenes. The scores of *L'incoronazione* and *Il ritorno di Ulisse*, on the other hand, only mention the vocal line and basso continuo accompaniment. This may seem like a step backwards, but the reason is actually very 'modern'. Both operas, indeed, were 'public' works composed for theatres with paying audiences, for which Monteverdi adapted to the new theatrical practice of the *hic et nunc*. The contemporary performer is thus confronted with the problems of the instrumental version and the critical edition.

OD: We are using the critical version by Bernardo Ticci, specially prepared for the Accademia Bizantina. Following the current practice, the basso continuo ensemble is quite rich: harpsichord, two theorbos, harp, organ, dulciana, cello and violone. In the orchestra, 2 cornets and 2 recorders are added to the full string section, in accordance with the



practice of Monteverdi's time, although not specified in the score. As for the vocal parts, I am constantly inspired by the rhetoric of the "affections" that Monteverdi summarised in the 'seconda prattica'. I always suggest to my performers to keep the text and its rhetorical resonances at the centre of their singing. Musical rhetoric is certainly not an abstract science, nor an expressive code: it is simply the most direct, immediate and appropriate way of reading music in order to get to the seed of 'truth' in the characters, which the performer must bring out. It is a subtle but exciting game that I always try to play in my interpretative work.

GB: The second 'panel' of the baroque diptych consists of Pier Luigi Pizzi's ingenious combination of two very different works by Henry Purcell: the first is *Hail, bright Cecilia*, an ode to St Cecilia composed in 1692, a true celebration of the *ars musicae* and of its

ma entrambe uscite dal laboratorio musicale di Henry Purcell: *Hail, bright Cecilia*, ossia l'Ode a Santa Cecilia composta nel 1692, una vera e propria celebrazione dell'*ars musicae* e delle sue infinite risonanze vocali e strumentali, e la sua opera teatrale più conosciuta: *Dido and Aeneas*, nata tre anni prima ed eseguita presso il Collegio femminile di Chelsea, un sobborgo di Londra. **OD:** Sì, insieme a Pier Luigi Pizzi abbiamo messo a punto un congegno teatrale e musicale che prevede a mo' di prologo i numeri iniziali dell'Ode, poi l'esecuzione integrale (seppure senza danze, come spesso avveniva anche all'epoca da parte dello stesso Purcell) e senza interruzioni dell'opera, e al termine i numeri conclusivi della stessa Ode. In questo modo la vicenda tragica di Didone ed Enea viene incorniciata dallo straordinario "omaggio" all'arte della musica, alle sue voci e ai suoi strumenti, che Purcell immaginò in occasione della festa di Santa Cecilia, e che poi venne eseguita a Londra, presso la Stationer's Hall, il 22 novembre del 1692. Un contrasto solo apparente che ci porta nel cuore dello stile musicale



di quello che va considerato il maggiore compositore inglese del Seicento.

GB: Purcell, nell'Inghilterra del suo tempo, si muove, dal punto di vista teatrale, in un terreno sostanzialmente vergine. L'unica tradizione sulla quale si poteva appoggiare era quella del *masque* elisabettiano che consisteva in un mix molto ingegnoso e funzionale, tra canto, recitazione, danza e numeri strumentali. *Dido and Aeneas* è invece un'opera interamente cantata, secondo la prassi dell'opera italiana. Un genere inaudito dunque in Inghilterra, che Purcell affronta però con grande sicurezza, dominando perfettamente sia la scrittura vocale che quella strumentale.

OD: Sì, è vero: si tratta di un'opera atipica per il mondo musicale anglosassone, ma Purcell la affronta con mezzi diciamo "sperimentali". Innanzitutto, fatto salvo il ruolo di Enea, tutti gli altri personaggi dell'opera sono interpretati da voci femminili, ossia dalle ospiti del Collegio di Chelsea. E dunque Purcell scrive tutte le parti, praticamente,

infinite vocal and instrumental resonances; the second is *Dido and Aeneas*, Purcell's most famous theatre piece, composed three years earlier and performed at a boarding school for young women in Chelsea, London.

OD: Yes, Pier Luigi Pizzi and I have devised a theatrical and musical arrangement that uses the opening numbers of the *Ode* as a prologue to the full performance of the opera, but without dancing, as was often the case with Purcell himself, and without intermission. The opera is followed by the rest of the *Ode*, so that the tragic story of *Dido and Aeneas* is framed by Purcell's extraordinary "homage" to the art, voices and instruments of music, conceived in celebration of St Cecilia and performed at the Stationer's Hall, London, on Nov 22, 1692. An apparent contrast that takes us into the heart of the musical style of perhaps the greatest English composer of the 17th century.



GB: In theatrical terms, Purcell was essentially entering virgin territory in the England of his day. The only tradition he could draw on was the Elizabethan *masque*, which was a very ingenious and functional mix of singing, acting, dancing and instrumental numbers. *Dido and Aeneas*, on the other hand, is an all-sung opera in the Italian tradition. It was an unheard of genre in England, and Purcell tackled it with great confidence, mastering both vocal and instrumental writing to perfection.

OD: Yes, indeed. This was an atypical opera in the Anglo-Saxon musical world, and Purcell approached it with what we might call 'experimental' means. First of all, with the exception of Aeneas, all the other characters are sung by female voices, the girls of the Chelsea College. Purcell wrote virtually all the parts for soprano voices. But he was certainly capable of handling the vocal styles with a keen and thoroughly developed sense of dramaturgy. The dominant role is, of course, that of Dido, who

per il registro di soprano. Ma sicuramente è capace di gestire gli stili vocali con un senso drammaturgico molto acuto e sviluppato. Il ruolo dominante è ovviamente quello di Didone che si esprime in una serie di ariosi da vera e propria "opera seria". Ma la partitura è ricca di episodi vocali molto differenziati tra loro: recitativi che tendono anch'essi – come si diceva – alla «seconda prattica», tenendo al centro il senso e gli affetti del testo, arie concise ed efficaci, episodi corali e intermezzi strumentali. Insomma, una grande varietà di procedimenti stilistici che vengono saldamente governati da una nuova coscienza armonica, una conquista tipica del secondo Seicento. Per fare solo un esempio, è abbastanza chiaro come le parti più drammatiche e connesse all'idea di morte siano incardinate intorno alla tonalità di sol minore, mentre gli episodi di carattere soprannaturale ruotino intorno alla tonalità di fa minore. La differenza più appariscente tra il teatro italiano e quello inglese è proprio la presenza dell'elemento magico e incantato, del tutto estraneo, anche in futuro, al carattere dell'opera italiana. Ma ciò non impedisce



a *Dido and Aeneas* di possedere, come l'*Ulisse* di Monteverdi, le stimmate inequivocabili della modernità.

expresses herself in a series of *ariosi* that could easily be found in an "opera seria". But the score is full of vocal episodes that are very different from each other: recitatives that also tend—as we have said—towards the *seconda prattica*, focusing on the meaning and the affections of the text; concise and effective arias; choral episodes, and instrumental interludes. In short, a great variety of stylistic procedures that are firmly governed by a new harmonic consciousness, a typical achievement of the second half of the 17th century. To give just one example, it is quite clear that the most dramatic parts, related to the idea of death, are based on the key of G minor, while the supernatural episodes revolve around the key of F minor. The most striking difference between Italian and English drama is precisely the magical and enchanted element, which had nothing to do with Italian operas, even later ones. But this does not prevent *Dido and Aeneas*, like Monteverdi's *Ulysses*, from bearing the unmistakable stigmata of modernity.



in queste pagine foto della prima sessione di prove:
16, 17, 18-19, 21, 22, 24 *Il ritorno di Ulisse in patria*;
25, 26, 27, 28, 29 *Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia*.
© Zani-Casadio.

Il ritorno di Ulisse in patria





Il ritorno di Ulisse in patria

tragedia di lieto fine in un prologo e tre atti
poesia di Giacomo Badoaro

musica di Claudio Monteverdi

(prima rappresentazione Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, Carnevale 1640)
Edizione critica a cura di Bernardo Ticci

L'Umana Fragilità	Danilo Pastore
Tempo	Gianluca Margheri
Fortuna	Chiara Nicastro
Amore	Paola Valentina Molinari
Giove	Gianluca Margheri
Nettuno	Federico Domenico Eraldo Sacchi
Minerva	Arianna Vendittelli
Giunone	Candida Guida
Ulisse	Mauro Borgioni
Penelope	Delphine Galou
Telemaco	Valerio Contaldo
Antinoo	Federico Domenico Eraldo Sacchi
Pisandro	Danilo Pastore
Anfinomo	Jorge Navarro Colorado
Eurimaco	Žiga Čopi
Melanto	Charlotte Bowden
Eumete	Luca Cervoni
Iro	Robert Burt
Ericlea	Margherita Maria Sala

Accademia Bizantina

direttore Ottavio Dantone

regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi

luci Oscar Frosio

assistente alla regia Marco Berriel

assistente alle scene Serena Rocco

assistente ai costumi Lorena Marin

direttrice di scena Claudia Valeria Spogli

maestro alle luci Pierfrancesco Venturi

maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

maestro di palcoscenico Alessandra Barbieri

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni

falconiere Frediano Bazzocchi *fornitore aquila* Animals on set

trucco e parrucco Natasha Mazzelli, Valentina Giannettoni, Rita Russo da Costume Art Lab, Thomas Claudi, Sofia Olivetti

laboratorio realizzazioni scenografiche Silvano Santinelli

costumi Tirelli Costumi, Sartoria del Teatro Alighieri *calzature* Pedrazzoli Srl *strumenti musicali* Zanotto Strumenti

attrezzeria Rancati, Teatro Comunale di Modena, Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Regio di Parma

service audio/video BH Audio

noleggio luci Audiolux

clavicembalo e direzione
harpichord and conductor
Ottavio Dantone

maestro concertatore
concertmaster
Alessandro Tampieri

violini primi first violins
Sara Meloni
Lisa Ferguson
Maria Grokhotova

violini secondi second violins
Ana Liz Ojeda
Mauro Massa
Heriberto Delgado

viola violas
Marco Massera
Alice Bisanti

violoncelli cellos
Emanuele Abete
Paolo Ballanti

violone violone
Nicola Dal Maso

viola da gamba bass viol
Cristiano Contadin

tiorba theorbo
Tiziano Bagnati

liuto e chitarra lute and guitar
Fabiano Merlante

cornetti, flauto a becco
cornett, recorder
David Brutti
Pietro Modesti

arpa harp
Flora Papadopoulos

organo organ
Valeria Montanari

Il ritorno di Ulisse in patria

Personaggi*

L'Umana Fragilità	controtenore
Il Tempo	basso
La Fortuna	soprano
Amore	soprano
Giove	basso
Nettuno	basso
Minerva	soprano
Giunone	contralto
Ulisse	baritono
Penelope	contralto
Telemaco	tenore
Antinoo	basso
Pisandro	controtenore
Anfinomo	tenore
Eurimaco	tenore
Melanto	soprano
Eumete	tenore
Iro	tenore
Ericlea	contralto

Coro di Naiadi, Coro di Marittimi, Coro di Sirene, Coro di Feaci,
Coro di Nereidi, Coro d'Itacensi

La scena è in Itaca, isola del mare Ionio

*I registri vocali sono quelli impiegati nella presente rappresentazione.
Le parti di testo su sfondo grigio sono state omesse nel presente allestimento.

Prologo

Umana Fragilità, Tempo, Fortuna, Amore.

L'Umana Fragilità

Mortal cosa son io, fattura umana.
Tutto mi turba, un soffio sol m'abbatte.
Il Tempo che mi crea, quel mi combatte.

Tempo

Salvo è niente
dal mio dente.
Ei rode,
ei gode.
Non fuggite, o mortali,
ché, se ben zoppo, ho l'ali.

L'Umana Fragilità

Mortal cosa son io, fattura umana.
Senza periglio invan ricerco loco,
ché frale vita è di Fortuna un gioco.

Fortuna

Mia vita son voglie,
le gioie, le doglie.
Son cieca, son sorda,
non vedo, non odo.
Ricchezze, grandezze
dispenso a mio modo.

L'Umana Fragilità

Mortal cosa son io, fattura umana.
Al Tiranno d'Amor serva sen giace
la mia fiorita età, verde e fugace.

Amore

Dio de' Dei feritor, mi dice il mondo Amor.
Cieco saettator, alato, ignudo,
contro il mio stral non val difesa, o scudo.

L'Umana Fragilità

Misera son ben io, fattura umana.
Creder a ciechi e zoppi è cosa vana.

Tempo

Per me fragile,

Fortuna

Per me misero,

Amore

Per me torbido,

Tempo, Fortuna, Amore

quest'uom sarà.

Tempo

Il Tempo ch'affretta,

Fortuna

Fortuna ch'alletta,

Amore

Amor che saetta,

Tempo, Fortuna, Amore

pietate non ha.
Fragile, misero, torbido, quest'uom sarà.

Atto primo

Scena prima

Reggia. Penelope, Ericlea.

Penelope

Di misera regina
non terminati mai dolenti affanni.
L'aspettato non giunge,
e pur fuggono gli anni.
La serie del penar è lunga, ah! troppo.
A chi vive in angoscie il tempo è zoppo.
Fallacissima speme,
speranze non più verdi, ma canute,
all'invocato male
non promette più pace o salute.
Scorsero quattro lustri
dal memorabil giorno
in cui con sue rapine
il superbo troiano
chiamò l'alta sua patria alle ruine.
A ragion arse Troia,
poiché l'amor impuro,
ch'è un delitto di foco,
si purga con le fiamme.
Ma ben contro ragione,
per l'altrui fallo
condannata innocente,
de l'altrui colpe io sono
l'afflitta penitente.
Ulisse accorto e saggio,
tu che punir gl'adùlteri ti vanti,
aguzzi l'armi e susciti le fiamme
per vendicar gl'errori
d'una profuga greca, e 'n tanto lasci
la tua casta consorte
fra nemici rivali
in dubbio de l'onore, in forse a morte.
Ogni partenza attende
desiato ritorno,
tu sol del tuo tornar perdesti il giorno.

Ericlea

Infelice Ericlea,
nutrice sconsolata,
compiangi il duol de la regina amata.

Penelope

Non è dunque per me varia la sorte?
Cangiò forse Fortuna
la volubile ruota in stabil seggio?
E la sua pronta vela,
ch'ogn'uman caso porta
fra l'incostanza a volo,
sol per me non raccoglie un fiato solo?
Cangian per altri pur aspetto in cielo
le stelle erranti e fisse.
Torna, deh torna, Ulisse.
Penelope t'aspetta,
l'innocente sospira,
piange l'offesa, e contro
il tenace offensor neppur s'adira.
All'anima affannata
porto le tue discolpe, acciò non resti
di crudeltà macchiato,
ma fabbro de' miei danni incolpo il Fato.
Così per tua difesa,
col destino, col cielo
fomento guerre, e stabilisco risse.
Torna, deh torna, Ulisse.

Ericlea

Partir senza ritorno
non può stella influir.
Non è partir, non è,
ahi, che non è partir.

Penelope

Torna il tranquillo al mare,
torna il zeffiro al prato,
l'aurora, mentre al sol fa dolce invito,
è un ritorno del dì, che è pria partito.
Tornan le brine in terra,
tornano al centro i sassi,
e con lubrici passi
torna all'oceano il rivo.
L'uomo qua giù, ch'è vivo,
lunge da' suoi principi
porta un'alma celeste e un corpo frale.
Tosto more il mortale,
e torna l'alma in cielo,

e torna il corpo in polve
dopo breve soggiorno.
Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno.
Torna, ché mentre porti empie dimore
al mio fiero dolore,
veggio del mio morir l'ore prefisse.
Torna, deh torna, Ulisse.

Scena seconda
Melanto, Eurimaco.

Melanto

Duri, e penosi
son gl'amorosi
fieri desir.
Ma al fin son cari,
se prima amari
gl'aspri martir.
Ché s'arde un core, d'allegrezza è il foco,
né mai perde in amor chi compie il gioco.

Chi pria s'accende
procelle attende
da un bianco sen.
Ma corseggiando
trova in amando
porto seren.
Si piange pria, ma al fin la gioia ha loco,
né mai perde in amor chi compie il gioco.

Eurimaco

Bella Melanto mia,
graziosa Melanto,
il tuo canto è un incanto,
il tuo volto è magia.
Bella Melanto mia,
è tutto laccio in te ciò ch'altri ammagia,
ciò che laccio non è, fa tutto piaga.

Melanto

Vezzoso garruletto,
o, come ben tu sai
ingemmar le bellezze,
indorar a tuo pro d'un volto i rai.
Lieto vezzeggia pur le glorie mie
con tue dolci bugie.

Eurimaco

Bugia sarebbe s'io
lodando non t'amassi,

ch'il negar d'adorar
confessata deità
è bugia d'impietà.

Melanto, Eurimaco

De' nostri amor concordi
sia pur la fiamma accesa,
ch'amato il non amar arreca offesa.

Eurimaco

Né con ragion s'offende
colui che per offese amor ti rende.

Melanto

S'io non t'amo, cor mio, che sia di gelo
l'alma ch'ho in seno a tuoi begli occhi avante.

Eurimaco

S'in adorarti il cor non ho costante,
non mi sia stanza il mondo o tetto il cielo.

Melanto, Eurimaco

Dolce mia vita sei,
lieto mio ben sarai,
nodo sì bel non si disciolga mai.

Melanto

Come il desio m'invoglia,
Eurimaco, mia vita,
senza fren, senza morso
dar nel tuo sen alle mie gioie il corso.

Eurimaco

Come volentieri
cangierei questa reggia in un deserto
ove occhio curioso
a veder non giungesse i nostri errori.

Melanto, Eurimaco

Ch'ad un focoso petto
il rispetto è dispetto.

Eurimaco

Tu dunque t'affatica,
suscita in lei le fiamme.

Melanto

Ritenterò quell'alma
pertinace, ostinata,
ritoccherò quel core
ch'indiamanta l'onore.

Melanto, Eurimaco

Dolce mia vita sei,
lieto mio ben sarai,
nodo sì bel non si disciolga mai.

[La scena terza manca nella partitura]

Scena quarta

I Feaci attraversano il mare con le loro barche, sbarcano con Ulisse che dorme e lo lasciano all'entrata della grotta delle Naiadi con il suo tesoro. Questa scena è muta ed accompagnata da una sinfonia.

Scena quinta

Nettuno sorge dal mare, poi Giove in Cielo.

Nettuno

Superbo è l'uom, et è del suo peccato
cagion, benché lontano, il Ciel cortese,
facile, ahi troppo, in perdonar l'offese.
Fa guerra col destin, pugna col Fato,
tutt'osa, tutt'ardisce
l'umana libertate.
Indomita si rende,
e l'arbitrio de l'uom col ciel contende.
Ma se Giove benigno
i trascorsi de l'uom troppo perdona,
tenga egli a voglia sua nella gran destra
il fulmine otioso,
tengalo invendicato.
Ma non soffra Nettuno
col proprio disonor l'uman peccato.

Giove

Gran dio de' salsi flutti,
che mormori e vaneggi
contro l'alta bontà del dio sovrano?
Mì stabili per Giove
la mente mia pietosa
più ch'armata la mano.
Questo fulmine atterra,
la pietà persuade,
fa adorar le pietade,
ma non adora più che cade a terra.
Ma qual giusto desio d'aspra vendetta
furioso ti move
ad accusar l'alta bontà di Giove?

Nettuno

Hanno i Feaci arditì,
contra l'alto voler del mio decreto,
hanno Ulisse condotto
in Itaca sua patria, onde rimane,
da l'uman ardimiento,
de l'offesa deitade
ingannato l'intento.
Vergogna, e non pietade,
comanda il perdonar fatti si rei.
Così di nome solo
son divini gli dei.

Giove

Non fien discare al ciel le tue vendette,
ché comune ragion ci tiene uniti
puoi da te stesso castigar gli arditì.

Nettuno

Or già che non dissente
il tuo divin volere,
darò castigo al temerario orgoglio;
la nave loro andante
farò immobile scoglio.

Giove

Facciasi il tuo comando,
veggansi l'alte prove,
abbian l'onde il suo Giove;
e chi andando peccò pera restando.

Scena sesta

Feaci

In questo basso mondo
l'uomo può
ciò che vuol.
Tutto fa, tutto fa,
ché 'l ciel del nostro oprar pensier non ha.

Nettuno

Ricche d'un nuovo scoglio
sien quest'onde fugaci!
(dopo mutata la nave, segue)
Imparino i Feaci in questo giorno
che l'umano viaggio
quand'ha contrario il ciel non ha ritorno.

Scena settima

Ulisse

Dormo ancora, o son desto?
Che contrade rimiro?
Qual aria vi respiro?
E che terren calpesto?
Dormo ancora, o son desto?
Chi fece in me, chi fece
il sempre dolce e lusinghevol sonno
ministro de' tormenti?
Chi cangiò il mio riposo in ria sventura?
Qual deità de' dormienti ha cura?
Oh sonno, oh mortal sonno,
fratello della morte altri ti chiama!
Solvingo trasportato,
deluso ed ingannato,
ti conosco ben io, padre d'errori.
Pur degli errori miei son io la colpa.
Ché se l'ombra è del sonno
sorella o pur compagna,
chi si confida all'ombra,
perduto alfin contro ragion si lagna.
Oh dei sempre sdegnati,
numi non mai placati
contro Ulisse che dorme anche severi,
vostri divini imperi
contro l'uman voler sien fermi e forti,
ma non tolgano, ahimè, la pace ai morti.
Feaci ingannatori,
voi pur mi promettete
di ricondurmi salvo
in Itaca mia patria
con le ricchezze mie, co' miei tesori.
Feaci mancatori,
or non so com'ingrati, mi lasciate
in questa riva aperta,
in spiaggia erma e deserta,
misero, abbandonato;
e vi porta fastosi
e per l'aure e per l'onde
così enorme peccato!
Se puniti non son sì gravi errori,
lascia, Giove, deh, lascia
de' fulmini la cura,
ché la legge del caso è più sicura.
Sia delle vostre vele,
falsissimi Feaci,
sempre Borea nemico,
e sian qual piume al vento o scogli in mare

le vostre infide navi:
leggere agli aquiloni, all'aure gravi.

Scena ottava

Minerva e Ulisse.

Minerva in abito da pastorello esce con passi ordinati al suono della presente Sinfonietta.

Minerva

Cara e lieta gioventù,
che disprezza empio desir
non dà a lei noia o martir
ciò che viene e ciò che fu.

Ulisse

(fra sé parla, e dice)

Sempre l'uman bisogno il Ciel soccorre.
Quel giovinetto, tenero negli anni,
mal pratico d'inganni,
forse che'l mio pensier farà contento,
che non ha frode in seno
chi non ha pelo al mento.

Minerva

Giovinezza è un bel tesoro
che fa ricco in gioia un sen.
Per lei zoppo il tempo vien,
per lei vola alato Amor.

Ulisse

Vezzoso pastorello,
deh, sovviemi un perduto
di consiglio e d'aiuto, e dimmi pria
di questa spiaggia, e questo porto il nome.

Minerva

Itaca è questa, in sen di questo mare,
porto famoso e spiaggia
felice, avventurata.
Faccia gioconda, e grata
a sì bel nome fai.
Ma tu come venisti, e dove vai?

Ulisse

Io greco sono et or di Creta io vengo
per fuggir il castigo
d'omicidio eseguito.
M'accolsero i Feaci e m'han promesso
in Elide condurmi.

Ma dal cruccioso mar, dal vento infido
fummo a forza cacciati in questo lido.
Sin qui, pastor, ebbi nemico il caso.
Ma sbarcato al riposo
per veder quieto il mar, secondi i venti,
colà m'addormentai sì dolcemente,
ch'io non udii, non vidi
de' Feaci crudeli
la furtiva partenza, ond'io rimasi
con le mie spoglie in su l'arena ignudo,
isconosciuto e solo.
E'l sonno che partì lasciommi il duolo.

Minerva

Ben lungamente addormentato fosti,
ch'ancor ombre racconti e sogni narri.
È ben accorto Ulisse,
ma più saggia è Minerva.
Tu dunque, Ulisse, i miei precetti osserva.

Ulisse

Chi crederebbe mai
le deità vestite in uman velo?
Si fanno queste mascherate in cielo?
Grazie ti rendo, o protettrice dea.
Ben so che per tuo amore
furon senza periglio i miei perigli.
Or consolato seguo
i tuoi saggi consigli.

Minerva

Incognito sarai,
non conosciuto andrai, sin che tu vegga
dei Proci tuoi rivali
la sfacciata baldanza...

Ulisse

O fortunato Ulisse.

Minerva

... di Penelope casta
l'immutabil costanza.

Ulisse

O fortunato Ulisse.

Minerva

Or t'adacqua la fronte
nella vicina fonte,
ch'anderai sconosciuto, in sembiante canuto.

Ulisse

Ad obbedirti vado, indi ritorno.

Minerva

Io vidi per vendetta
incenerirsi Troia, ora mi resta
Ulisse ricondur in patria, in regno.
D'un'oltraggiata dea questo è lo sdegno.
Quinci imparate voi, stolti mortali,
al litigio divin non poner bocca.
Il giudizio del Ciel a voi non tocca,
ché son di terra i vostri tribunali.

Ulisse

(trasformato in un vecchio)

Eccomi, saggia Dea.
Questi peli che guardi
sono di mia vecchiaia
testimoni bugiardi.

Minerva

Or poniamo in sicuro
queste tue spoglie amate
entro quell'antro oscuro
delle Naiadi Ninfe al Ciel sacrate.

Minerva, Ulisse

Ninfe, serbate
le gemme e gl'ori,
spoglie e tesori,
tutto serbate,
Ninfe sacrate.

Ninfe

Bella diva, eccoci pronte
al tuo cenno, al tuo voler;
e quest'antro, e quella fonte
spruzza e s'apre a tuo piacer.
Itaca lieta si mostra, sì,
al bel ritorno d'Ulisse un dì!

Scena nona

Minerva

Tu d'Aretusa al fonte intanto vanne,
ove il pastor Eumete,
tuo fido antico servo,
custodisce la greggia. Ivi m'attendi
in sin che pria di Sparta io ti conduca

Telemaco, tuo figlio.
Poi d' eseguir t' appresta il mio consiglio.

Ulisse

O fortunato Ulisse,
fuggi del tuo dolor l' antico error,
lascia il pianto, dolce canto
dal tuo cor lieto disserra.

Non si disperi più mortale in terra.

O fortunato Ulisse,
cara vicenda.

Si può soffrir
or diletto, or martir, or pace, or guerra.
Non si disperi più mortale in terra.

Scena decima

Reggia. Penelope, Melanto.

Penelope

Donate un giorno, o dèi
contento a' desir miei.

Melanto

Cara amata regina,
avveduta e prudente
per tuo sol danno sei:
men saggia io ti vorrei.
A che sprezzati gli ardori
dei viventi amatori
per attender conforti
dal cenere de' morti?
Non fa torto chi gode a chi è sepolto.
L' ossa del tuo marito
estinto, incenerito,
del tuo dolor non san poco né molto;
e chi attende pietà da morti è stolto.
La fede e la costanza
son preclare virtù; le stima amante
vivo, e non l' apprezza
perché de' sensi privo un uom che fu.
D' una memoria grata
s' appagano i defunti,
stanno i vivi coi vivi in un congiunti.
Un bel viso fa guerra,
il guerriero costume al morto spiace,
ché non cercan gli estinti altro che pace.
Lingue sotto i rigori
de' tuoi sciapiti amori
la più fiorita età,

tua vedova beltà di te si duole,
ché dentro ai lunghi pianti
mostrì sempre in acquario un sì bel sole.
Ama dunque, ché d' amore
dolce amica è la beltà.
Dal piacere il tuo dolore
saettato caderà.

Penelope

Amor è un idol vano,
è un vagabondo nume,
all' incostanze sue non mancan piume;
del suo dolce sereno
è misura il baleno. Un giorno solo
cangia il piacer in duolo.

Sono i casi amorosi
di Tesei e di Giasoni ohimè son pieni
d' incostanza e rigore,
pene e morte e dolore,
dell' amoroso ciel splendori fissi
san cangiar in Giason anche gli Ulissi.

Melanto

Benché Aquilone infido
turbi una volta il mar
distaccarsi dal lido
animoso nocchier non dée lasciar?
Sempre non guarda in ciel torva una stella,
ha calma ogni procella.
Ama dunque, ché d' amore
dolce amica è la beltà.
Dal piacere il tuo dolore
saettato caderà.

Penelope

Non dée di nuovo amar
chi misera penò:
torna stolta a penar chi prima errò.

Scena undicesima

Eumete.

Eumete

Come mal si salva un regio ammanto
da sventure e da mali.
Meglio scettri regali
che dardi de' pastor imperla il pianto.
Seta vestono ed ori
i travagli maggiori.

È vita più sicura
della ricca ed illustre
la povera ed oscura.
Colli, campagne e boschi,
se stato uman felicità contiene,
in voi s' annida il sospirato bene.
Erbosi prati, in voi
nasce il fior del diletto,
frutto di libertade in voi si coglie,
son delizie dell' uom le vostre foglie.

Scena dodicesima

Iro, Eumete.

Iro

Pastor d' armenti può
prati e boschi lodar,
avvezzo nelle mandre a conversar.
Quest' erbe che tu nomini
sono cibo di be... pastor,
di bestie e non degli uomini.
Colà tra regi io sto,
tu fra gl' armenti qui.
Tu godi e tu conversi tutto il dì
amicizie selvatiche,
io mangio i tuoi compagni, pastor,
e le tue pratiche.

Eumete

Iro, gran mangiatore,
Iro, divoratore,
Iro, loquace,
mia pace non perturbar.
Corri, corri a mangiar,
corri, corri a crepar.

Scena tredicesima

Eumete, poi Ulisse in sembianza di vecchio.

Eumete

Ulisse generoso.
Fu nobile intrapresa
lo spopolar, l' incenerir cittadi.
Ma forse il Ciel irato,
nella caduta del troiano regno,
volle la vita tua
per vittima al suo sdegno.

Ulisse

Se del nomato Ulisse
tu vegga in questo giorno
desiato il ritorno,
accogli questo vecchio
povero, ch' ha perduto
ogni mortal aiuto
nella cadente età, nell' aspra sorte.
Gli sia la tua pietà scorta alla morte.

Eumete

Ospite mio sarai,
cortese albergo avrai. Sono i mendici
favoriti del Ciel, di Giove amici.

Ulisse

Ulisse, Ulisse è vivo.
La patria lo vedrà,
Penelope l' avrà.
Ch' il Fato non fu mai d' affetto privo.
Maturano il destin le sue dimore,
credilo a me, pastore.

Eumete

Come lieto t' accoglio,
mendica deità.
Il mio lungo cordoglio
da te vinto cadrà.
Seguimi, amico, pur.
Riposo avrai sicur.

Atto secondo

Scena prima
Telemaco e Minerva sul carro.

Telemaco
Lieto cammino,
dolce viaggio.
Passa il carro divino
come che fosse un raggio.

Minerva, Telemaco
(a due)

Gli dei possenti
navigan l'aure,
solcano i venti.

Minerva
Eccoti giunto alle paterne ville,
Telemaco prudente.
Non ti scordar giammai de' miei consigli,
ché se dal buon sentier devia la mente,
incontrerai perigli.

Telemaco
Periglio invan mi sgrida
se tua bontà m'affida.

Scena seconda
Eumete, Ulisse, Telemaco.

Eumete
O gran figlio d'Ulisse,
è pur ver che tu torni
a serenar della tua madre i giorni.
O gran figlio d'Ulisse
e pur sei giunto al fine
di tua casa cadente
a riparar l'altissime ruine.
Fugga il cordoglio,
fugga, e cessi il pianto.
Facciam, o peregrino,
all'allegrezze nostre onor col canto.

Eumete, Ulisse
Verdi piagge, al lieto giorno
rabbellite erbe, e fiori,
scherzin l'aure con gli amori,
ride il ciel al bel ritorno.

Telemaco
Vostri cortesi auspici a me son grati.
Manchevole piacer però m'alletta,
ch'esser paga non puote alma ch'aspetta.

Eumete
Questo che tu qui miri,
sopra gli omeri stanchi
portar gran peso d'anni, e mal involto
da ben laceri panni, egli m'accerta
che d'Ulisse il ritorno
fia di poco lontan da questo giorno.

Ulisse
Pastor, se nol fia ver, ch'al tardo passo
si trasformi in sepolcro il primo sasso,
e la morte, che meco
amoreggia d'intorno,
ora porti a miei di l'ultimo giorno.

Eumete, Ulisse
Dolce speme i cor lusinga,
lieto annunzio ogn'alma alletta,
s'esser paga non puote alma ch'aspetta.

Telemaco
Vanne pur tu veloce,
vanne, Eumete, alla reggia, e del mio arrivo
fa' ch'avvisata sia
la genitrice mia.

Scena terza
Telemaco, Ulisse
Scende dal Cielo un raggio di foco, onde s'apre la terra e Ulisse si
sprofonda.

Telemaco
Che veggio, oimé, che miro?
Questa terra vorace i vivi inghiotte,
apre bocche e caverne
d'umano sangue ingorde, e più non soffre
di viator il passo,
ma la carne dell'uom tranghiotte il sasso.
Che prodigi son questi?
Dunque, patria, apprendesti
a divorar le genti?
Rispondono anche ai vivi i monumenti?
Così, dunque, Minerva
alla patria mi doni?
Quest'è patria comune,
se di questo ragioni.
Ma se presta ho la lingua,
ho la memoria pigra.
Quel pellegrin ch'or ora,
per dar fede a menzogne
chiamò sepolcri et invitò la morte,
dal giusto Ciel punito
restò qui seppellito. Ah, caro padre,
dunque in modo sì strano
m'avvisa il tuo morire
il Ciel di propria mano?
Ahi, che per farmi guerra
fa stupori e miracoli la terra.
(Qui risorge Ulisse in sua propria forma.)
Ma che nuovi portenti, ohimé, rimiro?
Fa cambio, fa permùta
con la morte la vita?
Non sia più chi più chiami
questa caduta amara,
se col morir ringiovanir s'impara.

Ulisse
Telemaco, convienti
cangiar le meraviglie in allegrezze,
ché se perdi il mendico, il padre acquisti.

Telemaco
Benché Ulisse si vanti
di prosapia celeste,
trasformarsi non puote uomo mortale.
Tanto Ulisse non vale.
O scherzano gli dei,
o pur mago tu sei.

Ulisse
Ulisse, Ulisse sono.

Testimonio è Minerva,
quella che te portò per l'aria a volo.
La forma cangia a me come le aggrada,
perché sicuro e sconosciuto io vada.

Telemaco
O padre sospirato!

Ulisse
O figlio desiato!

Telemaco
Genitor glorioso!

Ulisse
Pegno dolce amoroso!

Telemaco
T'inchino, o mio diletto.

Ulisse
Ti stringo al petto.

Telemaco
Filiale dolcezza...

Ulisse
Paterna tenerezza...

Telemaco
... a lagrimar mi sforza.

Ulisse
... il pianto in me rinforza.

Telemaco, Ulisse
Mortal, tutto confida e tutto spera,
ché quando il Ciel protegge,
Natura non ha legge.
L'impossibile ancor spesso s'avvera.

Ulisse
Vanne alla madre, va?
Porta alla reggia il piè.
Sarò tosto con te,
ma pria canuto il pel ritornerà.

[La scena terza manca nella partitura]

Scena quarta
Reggia. Melanto, Eurimaco.

Melanto

Eurimaco, la donna,
insomma, ha un cor di sasso.
Parola non la muove,
priego invan la combatte.
Dentro del mar d'amore
sempre tenace ha l'alma.
O di fede, o d'orgoglio,
in ogni modo è scoglio.
Nemica, o pur amante,
non ha di cera il cor, ma di diamante.

Eurimaco

E pur udii sovente
la poetica schiera
cantar donna volubile e leggiara.

Melanto

Ho speso invan parole, indarno prieghi
per condur la regina a nuovi amori.
L'impresa è disperata,
odia, non ché l'amar, l'esser amata.

Eurimaco

Peni chi brama,
stenti chi vuol,
goda fra l'ombre
chi ha in odio il sol.

Melanto

Penelope trionfa
nella doglia e nel pianto.
Fra piaceri e contenti
vive lieta Melanto:
ella in pene si nutre, io fra diletti
amando mi giocondo.
Fra sì varii pensier più bello è il mondo.

Eurimaco

Godendo,
ridendo
si lacera il duol.

Melanto

Amiamo,
godiamo
e dica chi vuol.

Scena quinta*
Antinoo, Anfinomo, Pisandro, Penelope.

Antinoo

Sono l'altre regine
coronate de' servi e tu d'amanti.
Tributan questi regi
al mar di tua bellezza un mar di pianti.

Antinoo, Anfinomo, Pisandro

Ama dunque, sì, sì,
dunque riama un dì.

Penelope

Non voglio amar, no, no,
ch'amando penerò.

Antinoo, Anfinomo, Pisandro

(a tre)
Ama dunque, sì, sì,
dunque riama un dì.

Penelope

Cari tanto mi siete
quanto più ardenti ardete.
Ma non m'appresso all'amoroso gioco
che lunge è bel più che vicino il foco.
Non voglio amar, no, no,
ch'amando penerò.

Anfinomo

La pampinosa vite
se non s'abbraccia al faggio
l'autun non frutta e non fiorisce il maggio.
E se sfiorita resta
ogni mano la coglie,
ogni piè la calpesta.

Pisandro

Il bel cedro odoroso
vive, se non s'incalma,
senza frutto, spinoso.
Ma se s'innesta poi
figliano frutti e fior gli spini suoi.

Antinoo

L'edera che verdeggia,
ad onta anco del verno
d'un bel smeraldo eterno,
se non s'appoggia perde
tra l'erbose ruine il suo bel verde.

* In questa rappresentazione, la Scena quinta è preceduta dalla Scena undicesima.

Melanto

Ama dunque che d'amore
dolce amica è la beltà.

Antinoo, Anfinomo, Pisandro

Ama dunque, sì, sì,
dunque riama un dì.

Penelope

Non voglio amar, non voglio.
Come sta in dubbio un ferro
se fra due calamite
da due parti diverse egli è chiamato,
così sta in forse il core
nel tripartito amore.
Ma non può amar
chi non sa, chi non può
che pianger e penar.
Mestitia e dolor
son crudeli nemici d'amor.

Pisandro, Anfinomo, Antinoo

(a tre)
All'allegrezze dunque, al ballo, al canto.
Rallegram la Regina.
Lieto cor ad amar tosto s'inchina.

Scena sesta

Pisandro, Anfinomo, Antinoo, Coro

Balliamo che l'onde
al vento che spira
le move e l'aggira
le spinge e confonde
si come lor fiede
se movon il piede
e ballan le linfe
quai garuli Ninfe.
Balliam che i vezzosi
bei fior rugiadosi
se l'aura li scuote
con urti e con ruote
fan vaga sembianza
anch'essi di danza.
Balliamo e giriamo
corriamo e saltiamo
qual cosa è più degna
il ballo c'insegna.

Scena settima
Eumete, Penelope.

Eumete

Apportator d'alte novelle vengo.
È giunto, o gran regina,
Telemaco tuo figlio
e forse non fia vana
la speme ch'io t'arreo.
Ulisse, il nostro rege,
il tuo consorte, è vivo,
e speriam non lontano
il suo bramato arrivo.

Penelope

Per sì dubbie novelle
o s'addoppia il mio male,
o si cangia il tenor delle mie stelle.

Scena ottava

Antinoo, Anfinomo, Pisandro, Eurimaco.

Antinoo

Compagni, udiste? Il nostro
vicin rischio mortale
vi chiama a grandi e risolte imprese.
Telemaco ritorna, e forse Ulisse.
Questa reggia da voi
violata, ed offesa,
dal suo signor aspetta
tarda, bensì, ma prossima vendetta.
Chi d'oltraggiar fu ardito,
neghittoso non resti
in compir il delitto.
In sin ad ora fu
il peccato dolcezza.
Ora il vostro peccar fia sicurezza,
che lo sperar favori è gran pazzia
da chi s'offese pria.

Pisandro, Anfinomo

N'han fatto l'opre nostre
inimici d'Ulisse.
L'oltraggiar l'inimico unqua disdisse.

Antinoo

Dunque l'ardir s'accresca,
e pria ch'Ulisse arrivi
Telemaco vicin togliam dai vivi.

Pisandro, Anfinomo, Antinoo

Sì, sì, de' grand'amori
sono figli i gran sdegni.
Quel fere i cori e quest'abbatte i regni.

(Qui vola sopra 'l capo dei Proci un'Aquila.)

Eurimaco

Chi dall'alto n'ascolta,
or ne risponde, amici.
Mute lingue del Ciel sono gli auspici.
Mirate, ohimé, mirate
del gran Giove l'augello
ne predice ruine,
ne promette flagello.
Muova al delitto il piede,
chi giusto il Ciel non crede.

Anfinomo, Pisandro, Antinoo

Crediam al minacciar del Ciel irato,
ché, chi non teme il Cielo
raddoppia il suo peccato.

Antinoo

Dunque, prima che giunga
il fili' al soccorso,
per abbatte quel core,
facciam ai doni almen grato ricorso,
perch'ha la punta d'or lo stral d'Amore.

Eurimaco

L'oro sol, l'oro sia
l'amorosa magia.
Ogni cor femminil, se fosse pietra,
tocco dall'or si spetra.

Pisandro, Anfinomo, Antinoo

Amor è un'armonia,
sono canti i sospiri,
ma non si canta ben se l'or non suona.
Non ama chi non dona.

Scena nona

Ulisse, Minerva in abito maestro.

Ulisse

Perir non può chi tien per scorta il Cielo,
chi ha per compagno un dio.

A grand'imprese, è ver, volto son io.
Ma fa peccato grave
chi difeso dal Ciel il mondo pave.

Minerva

O coraggioso Ulisse.
Io farò che proponga
la tua casta consorte
giuoco che a te fia gloria
e sicurezza e vittoria e a Proci morte.
Allor che l'arco tuo ti giunge in mano
e strepitoso tuon fiero t'invita,
saetta pur ché la tua destra ardata
tutti conficcherà gli estinti al piano.
Io starò teco, e con celeste lampo
atterrerò l'umanità soggetta.
Cadran vittime tutti alla vendetta,
ché i flagelli del Ciel non hanno scampo.

Ulisse

Sempre è cieco il mortale.
Ma allor si dêe più cieco
chi 'l precetto divin devoto osserva.
Io ti seguò, Minerva.

Scena decima

Eumete, Ulisse.

Eumete

Io vidi, o pelegrin, de' Proci amanti
l'ardir infermarsi,
l'ardore gelar,
negli occhi tremanti
il cor palpitar.
Il nome sol d'Ulisse
quell'alme ree trafisse.

Ulisse

Godo anch'io, né so come,
rido né so perché.
Tutto gioisco,
ringiovanisco,
ben lieto affé.

Eumete

Tosto ch'avrem con povera sostanza
i corpi invigoriti, andrem veloci.
Vedrai di quei feroci
fieri i costumi, i gesti
impudichi, inonesti.

Ulisse

Non vive eterna l'arroganza in terra,
la superbia mortal tosto s'abbatte,
ch'il fulmine del Ciel gli Olimpî atterra.

Scena undicesima

Reggia. Telemaco, Penelope.

Telemaco

Del mio lungo viaggio i torti errori
già vi narrai, Regina.
Ora tacer non posso
della veduta Greca
la bellezza divina.
M'accolse Elena bella,
io mirando stupii,
dentro a quei raggi immerso,
che di Paridi pieno
non fosse l'universo.
Alla Figlia di Leda
un sol Paride, dissi, è poca preda.
Povere fur le stragi,
furon lievi gl'incendi a tanto foco.
Ché se non arde un mondo, il resto è poco.
Io vidi in que' begl'occhi
dell'incendio troiano
le nascenti scintille,
le bambine faville.
E ben prima potea,
astrologo amoroso,
da quei giri di foco
profetar fiamme e indovinar ardori
da incenerir città non men che cori,
Paride, è ver, morì.
Paride ancor gioì.
Con la vita pagar convenne l'onta,
ma così gran piacere
una morte non sconta.
Si perdoni a quell'alma il grave fallo.
La bella greca porta
nel suo volto beato
tutte le scuse del troian peccato.

Penelope

Beltà troppo funesta, ardor iniquo
di rimembranza indegno,
disseminò lo sdegno
non tra i fiori d'un volto,
ma fra i strisci d'un angue.

Ché mostro è quell'amor che nuota in sangue.
Memoria così trista
disperda pur l'oblio.
Vaneggia la tua mente,
folleggia il tuo desio.

Telemaco

Non per vana follia
Elena ti nomai, ma perché essendo
nella famosa Sparta
circondato, improvviso,
dal volo d'un augel destro e felice,
Elena, ch'è maestra
dell'indovine scienze e degl'auguri,
tutta allegra mi disse
ch'era vicino Ulisse, e che dovea
dar morte ai Proci e stabilirsi il Regno.

Scena dodicesima

Cortile regio dove si prepara un convito Antinoo, Eumete, Iro, Ulisse, e detti.

Antinoo

Sempre, villano Eumete,
sempre t'ingegni
di perturbar la pace,
d'intorbidar la gioia,
oggetto di dolore,
ritrovator di noia.
Hai qui condotto un infesto mendico,
un noioso importuno,
che con sue voglie ingorde
non farà che guastar le menti liete.

Eumete

L'ha condotto Fortuna
alle case d'Ulisse,
ove pietà s'aduna.

Antinoo

Rimanga ei teco a custodir la gregge,
e qui non venga, dove
civile nobiltà comanda e regge.

Eumete

Civile nobiltà non è crudele,
né puote anima grande
sdegnar pietà,
che nasce de' regi tra le fasce.

Antinoo

Arrogante plebeo.
Insegnar opre eccelse
a te, vil uom, non tocca,
né dèe parlar di re villana bocca.
E tu, picaro indegno,
fuggi da questo regno.

Iro

Pàrtiti, movi il piè.
Se sei qui per mangiar son pria di te.

Ulisse

Uomo di grosso taglio,
di larga prospettiva,
benché canuto ed invecchiato sia,
non è vile però l'anima mia.
Se tanto mi concede
l'alta bontà regale,
trarrò il corpaccio tuo sotto 'l mio piede,
mostruoso animale.

Iro

E che sì, e che sì,
rimbambito guerriero,
vecchio importuno,
e che sì, che ti strappo
i peli della barba ad uno, ad uno.

Ulisse

Voglio perder la vita
se di forza e di vaglia
io non ti vinco or or, sacco di paglia.

Antinoo

Vediam, regina, in questa bella coppia
d'una lotta di braccia
stravagante duello.

Telemaco

Il campo io t'assicuro,
pelegrin sconosciuto.

Iro

Anch'io ti do franchigia,
combattitor no... no.... nor... barbuto.

Ulisse

La gran disfida accetto,
cavaliero panciuto.

Iro

(che fa alla lotta)
Su, su, dunque, su, su,
alla ciuffa, alla lotta, su, su.
(Segue la lotta nella quale dopo breve contrasto Ulisse atterra Iro.)
Son vinto, oimé.

Antinoo

Tu, vincitor, perdona
a chi si chiama vinto.
Iro, puoi ben mangiar,
ma non lottar.

Penelope

Valoroso mendico, in corte resta,
onorato e sicuro,
ché non è sempre vile
chi veste manto povero ed oscuro.

Scena tredicesima

Pisandro e Anfinomo sopraggiungono.

Pisandro

Generosa regina,
Pisandro a te s'inchina, e ciò che diede
larga e prodiga sorte,
dona a te, per te aduna
sua novella fortuna.
Questa regal corona
che di comando è segno
ti lascia in testimon di ciò che dona.
Dopo il dono del core
non ha dono maggiore.

Penelope

Anima generosa,
prodigo cavaliere,
ben sei d'impero degno,
che non merita men chi dona un regno.

Anfinomo

Se t'invaglia il desio
d'accettar regni in dono,
ben so donar anch'io,
ed anch'io rege sono.
Queste pompose spoglie,
questi regali ammanti
confessano superbi
i miei ossequi, i tuoi vantì.

Penelope

Nobil contesa e generosa gara,
ove amator discreto
l'arte del ben amar donando impara.

Antinoo

Il mio cor che t'adora,
non ti vuol sua regina.
L'anima che s'inchina ad adorarti,
deità vuol chiamarti,
e come dea t'incensa coi sospiri,
fa vittime i desiri,
e con quest'ori
t'offre voti ed onori.

Penelope

Non andran senza premio
opre cotanto eccelse.
Ché donna quando dona
se non è prima accesa al cor s'accende,
e donna quando toglie,
se non è prima resa al cor s'arrende.
Or t'affretta, Melanto, e qui m'arrea
l'arco del forte Ulisse e la faretra.
E chi sarà di voi
con l'arco poderoso
saettator più fiero,
avrà d'Ulisse e la moglie e l'Impero.

Telemaco

Ulisse, e dove sei?
Che fai? Che non ripari
le tue perdite e in un gl'affanni miei?

Penelope

Ma che, ma che promise
bocca facile, ah, troppo
discordante dal core?
Numi del Cielo, s'io 'l dissi,
snodaste voi la lingua, apriste i detti.
Saran tutti del Cielo e delle stelle
prodigiosi effetti.

Pisandro, Anfinomo, Antinoo

Lieta, soave gloria,
grata e dolce vittoria.
Cari pianti
degli amanti,
cor fedele, costante sen,
cangia 'l torbido in seren.

Penelope

Ecco l'arco d'Ulisse,
anzi l'arco d'Amor
che dèe passarmi il cor.
Pisandro, a te lo porgo.
Chi fu il primo a donar,
sia 'l primo a saettar.

Pisandro

Amor, se fosti arciero in saettarmi,
or da' forza a quest'armi,
ché vincendo dirò:
s'un arco mi ferì,
un arco mi sanò.

Il braccio non vi giunge,
il polso non v'arriva.
Ceda la vinta forza,
col non poter anco 'l desio s'ammorza.

Anfinomo

Amor, picciolo nume,
non sa di saettar,
se trafigge i mortali,
son le saette sue sguardi, non strali.
Ch'a nume pargoletto
negano d'obbedir l'arme di Marte.
Tu, fiero dio, le mie vittorie affretta,
il trionfo di Marte a te s'aspetta.

Come intrattabile,
come indomabile
l'arco si fa.
Quel petto frigido,
protervo e rigido
per me sarà.

Antinoo

Cedan Marte ed Amore
ove impera beltà.
Chi non vince in honor non vincerà.
Penelope, m'accingo
in virtù del tuo bello all'alta prova.

Virtù, valor non giova.
Forse forza d'incanto
contende il dolce vanto. Ah, ch'egli è vero
ch'ogni cosa fedele
ad Ulisse si rende,
e sin l'arco d'Ulisse Ulisse attende.

Penelope

Son vani, oscuri pregi
i titoli de' regi.
Senza valor, il sangue,
ornamento regale,
illustri scettri a sostener non vale.
Chi simile ad Ulisse
virtude non possiede,
de' tesori d'Ulisse è indegno erede.

Ulisse

Gioventude superba
sempre valor non serba,
come vecchiezza humile
ad ognor non è vile.
Regina, in queste membra
tengo un'alma sì ardita
ch'alla prova m'invita.
Il giusto non eccedo,
rinunzio il premio, e la fatica io chiedo.

Penelope

Concedasi al mendico
la prova faticosa.
Contesa gloriosa,
contro petti virili d'un fianco antico,
ché tra rossori involti,
darà 'l foco d'amor, vergogna ai volti.

Ulisse

Questa mia destra humile
s'arma a tuo conto, o Cielo.
Le vittorie apprestate, o sommi dei,
s'a voi son cari i sacrifici miei.

Pisandro, Anfinomo, Antinoo

(a tre)

Meraviglie, stupori,
prodigi estremi.

Ulisse

Giove nel suo tuonar grida vendetta.
Così l'arco saetta.
Minerva altri rincora, altri avvilita.
Così l'arco ferisce.
Alle morti, alle stragi, alle ruine.

Atto terzo

Scena prima

Iro.

Iro

O dolor, o martir che l'alma attrista.
O mesta rimembranza
di dolorosa vista.
Io vidi i Proci estinti, estinti i Proci,
i Proci furo uccisi.
Ah, ch'io perdei
le delizie del ventre e della gola.
Chi soccorre il digiun, chi lo consola?
Oh flebile parola.
I Proci, Iro, perdesti.
I Proci, i padri tuoi.
Sgorga pur quanto vuoi
lagrime amare, e meste,
ché padre è chi ti ciba e chi ti veste.
Chi più della tua fame
satollerà le brame?
Non troverai chi goda
empir del vasto ventre
l'affamate caverne.
Non troverai chi rida
del ghiotto trionfar della tua gola.
Chi soccorre il digiun, chi lo consola?
Infausto giorno a mie ruine armato.
Poco diansi mi vinse un vecchio ardito,
or m'abbatte la fame,
dal cibo abbandonato.
L'ebbi già per nemica,
l'ho distrutta, l'ho vinta. Or troppo fora
vederla vincitrice.
Voglio uccider me stesso e non vo' mai
ch'ella porti di me trionfo e gloria.
Chi si toglie al nemico ha gran vittoria.
Coraggioso mio core,
vinci il dolore, e pria
ch'alla fame nemica egli soccomba
vada il mio corpo a disfamar la tomba.

[La seconda scena manca nella partitura]

Scena terza

Melanto

E quai nuovi rumori,
e che insolite stragi,
e che tragici amori.
Chi fu l'ardito che osò con nuova guerra
la pace intorbidar ch'hai tu negli occhi
e trar disfatti a terra quei templi
ch'ad Amor furon eretti
in quei focosi aspetti?

Penelope

Moriro i Proci, e queste
da lor chiamate stelle
furon di quelle morti
assistenti facelle.

Scena quarta

Eumete, Penelope.

Eumete

Forza d'occulto affetto
raddolcisce il tuo petto.
Chi con un arco solo,
isconosciuto, diede
a cento morti il duolo,
quel forte e quel robusto
che domò l'arco e fé volar gli strali,
colui che i Proci insidiosi e felli
valoroso trafisse,
rallègrati, regina, egli era Ulisse.

Penelope

Sei buon pastor, Eumete,
se persuaso credi
contro quello che vedi.

Eumete

Il canuto, l'antico,
il povero, il mendico,
che coi Proci superbi
coraggioso attaccò mortali risse,
rallègrati, regina, egli era Ulisse.

Penelope

Credulo è il volgo e sciocco,
è la tromba mendace
della fama fallace.

Eumete

Ulisse io vidi, sì, sì!
Ulisse è vivo, è qui.

Penelope

Relator importuno,
consolator nocivo.

Eumete

Dico che Ulisse è qui.
Io stesso il vidi e 'l so.
Non contenda il tuo no con il mio sì.
Ulisse è vivo, è qui.

Penelope

Io non contendo teco
perché sei stolto e cieco.

Scena quinta

Telemaco, Penelope.

Telemaco

È saggio Eumete, è saggio.
È ver quel che racconta.
Ulisse, a te consorte ed a me padre,
ha tutte uccise le nemiche squadre.
Il comparir sotto mentito aspetto,
sotto vecchia sembianza,
arte fu di Minerva, e fu suo dono.

Penelope

Troppo egli è ver che gli uomini qui in terra
servon di gioco agl'immortali dei.
Se ciò credi ancor tu, lor giuoco sei.

Telemaco

Volle così Minerva
per ingannar con le sembianze finte
gl'inimici d'Ulisse.

Penelope

Se d'ingannar gli dei prendon diletto,
chi far fede mi puote
che non sia mio l'inganno,
se fu mio tutto il danno?

Telemaco

Protettrice de' greci
è, come sai, Minerva,
e più che gli altri Ulisse a lei fu caro.

Penelope

Non han tanto pensiero
gli dei, là sù nel cielo,
delle cose mortali.
Lasciano ch'arda il foco e agghiacci il gelo.
Figlian le cause lor piaceri e mali.

Telemaco

Togliti in pace il vero.

Eumete

Io lo dirò.
Ti seguirò.

Scena sesta

Minerva, Giunone

Minerva

Fiamma è l'ira, o gran dea, foco è lo sdegno.
Noi, sdegnose ed irate,
incenerito abbiam di Troia il regno,
offese da un troian, ma vendicate.
Il più forte fra greci ancor contende
co'l destin, con il fato,
Ulisse addolorato.

Giunone

Per vendetta che piace
ogni prezzo è leggiero.
Vada il troiano impero
anco in peggio di polvere fugace.

Minerva

Dalle nostre vendette
nacquero in lui gli errori,
delle stragi dilette
son figli i suoi dolori.
Convien al nostro nume
il vindice salvar, placar gli sdegni
del dio de' salsi regni.

Giunone

Procurerò la pace,
ricercherò il riposo
d'Ulisse glorioso.

Minerva

Per te, del sommo Giove
e sorella, e consorte,
s'aprono nove in ciel divine porte.

Scena settima

Giunone, Giove, Nettuno, Coro in cielo, Coro marittimo e dette.

Giunone

Gran Giove, alma de' dei, dio delle menti,
mente dell'Universo,
tu che 'l tutto governi e tutto sei,
inchina le tue grazie a prieghi miei.
Ulisse troppo errò,
troppo, ah, troppo soffrì,
tornalo in pace un dì.
Fu divin il voler che lo destò.

Giove

Per me non avrò mai
vota preghiera Giuno,
ma placar pria conviensi
lo sdegnato Nettuno.
Odimi, o Dio del mar.
Fu scritto qui, dove il destin s'accoglie,
dell'eccidio troiano il fatal punto.
Or, ch'al suo fine il destinato è giunto,
sdegno ozioso un gentil petto invoglia.
Fu ministro del Fato Ulisse il forte.
Soffrì, vinse, pugnò, campion celeste.
Per lui, mentre di cenere si veste,
cittadina di Troia, errò la morte.
Nettun, pace, o Nettun, Nettun, perdona
il suo duolo al mortal ch'afflitto il rese.
Ecco, scrive il destin le sue difese.
Non è colpa dell'uom se 'l cielo tuona.

Nettuno

Se ben quest'onde frigide,
se ben quest'onde gelide
mai sentono l'ardor di tua pietà,
nei fondi algosi ed infimi,
nei cupi acquosi termini
il decreto di Giove anco si sa.
Contro i Feaci arditi e temerari
mio sdegno si sfogò.
Pagò il delitto pessimo
la nave che restò.
Viva felice pur,
viva Ulisse secur.

Coro in cielo

Giove amoroso
fa il Ciel pietoso
nel perdonar.

Coro marittimo

Ben ch'abbia il gelo
non men del cielo
pietoso il mar.

Coro in cielo, Coro marittimo

Prega, mortal, deh, prega,
ché sdegnato e pregato un dio si piega.

Giove

Minerva, or fia tua cura
d'acquetar i tumulti
de' sollevati Achivi,
ché per vendetta degli estinti Proci
pensano portar guerra
all'itacense terra.

Minerva

Rintuzzerò quei spirti,
smorzerò quegli ardori,
comanderò la pace,
Giove, come a te piace.

Scena ottava

Reggia. Ericlea.

Ericlea

Ericlea, che vuoi far?
Vuoi tacer, o parlar?
Se parli, tu consoli.
Obbedisci, se taci.
Sei tenuta a servir,
obbligata ad amar.
Vuoi tacer, o parlar?
Ma ceda all'obbedienza la pietà.
Non si dêe sempre dir ciò che si sa.
Medicar chi languisce, oh, che diletto.
Ma che ingiurie e dispetto
scoprir l'altrui pensier.
Bella cosa talvolta è un bel tacer.
È ferita crudele
il poter con parole
consolar chi si duole, e non lo far.
Ma del pentirsi al fin
assai lunge è il tacer, più che 'l parlar.

Bel segreto taciuto
tosto scoprir si può.
Una sol volta detto
celarlo non potrò.
Ericea, che farai? Tacerai tu?
In somma un bel tacer mai scritto fu.

Scena nona
Penelope, Telemaco, Eumete.

Penelope
Ogni vostra ragion sen porta il vento.
Non ponno i vostri sogni
consolar le vigilie
dell'anima smarrita.
Le favole fan riso e non dan vita.

Telemaco
Troppo incredula!

Eumete
Incredula troppo!

Telemaco
Troppo ostinata.

Eumete
Ostinata troppo.

Telemaco
È più che vero.

Eumete
Di vero è più
che 'l vecchio arciero Ulisse fu.

Telemaco
Eccolo che sen viene,
e la sua forma tiene.

Eumete
Ulisse, Ulisse egli è.

Telemaco
Eccolo affé.

Scena decima e ultima
Ulisse in sua forma, Penelope, Ericea.

Ulisse
O delle mie fatiche
meta dolce e soave,
porto caro, amoroso,
dove corro al riposo.

Penelope
Fermati, cavaliere,
incantator o mago.
Di tue finte mutanze io non m'appago.

Ulisse
Così del tuo consorte,
così dunque t'appressi
ai lungamente sospirati amplessi?

Penelope
Consorte io sono,
ma del perduto Ulisse,
né incantesimi o magie
perturberan la fé, le voglie mie.

Ulisse
In honor de' tuoi rai
l'eternità sprezzai,
volontario cangiando e stato, e sorte.
Per serbarmi fedel son giunto a morte.

Penelope
Quel valor che ti rese
ad Ulisse simile,
care mi fa le stragi
degli amanti malvagi.
Questo di tua bugia
il dolce frutto sia.

Ulisse
Quell'Ulisse son io,
delle ceneri avanzo,
residuo delle morti,
degli adùlteri e ladri
fiero castigator, e non seguace.

Penelope
Non sei tu 'l primo ingegno,
che con nome mentito,
tentasse di trovar comando o regno.

Ericea
Or di parlar è tempo.
È questo Ulisse,
casta e gran donna, io lo conobbi all'ora
che nudo al bagno venne, ove scopersi
del feroce cinghiale
l'onorato segnale.
Ben ti chieggio perdon,
se troppo tacqui.
Loquace, femminil, garrula voce
per comando d'Ulisse
con fatica lo tacque e non lo disse.

Penelope
Creder ciò che desio m'insegna amore,
serbar costante il sen comanda onore.
Dubbio pensier che fai?
La fé negata ai prieghi
del buon custode Eumete,
di Telemaco il figlio,
alla vecchia nutrice anco si nieghi.
Ch'il mio pudico letto
sol d'Ulisse è ricetto.

Ulisse
Del tuo casto pensiero io so 'l costume.
So che 'l letto pudico,
che, tranne Ulisse solo, altro non vide,
ogni notte da te s'adorna e copre
con un serico drappo
di tua mano contesto, in cui si vede
col virginal suo coro
Diana effigiata.
M'accompagnò mai sempre
memoria così grata.

Penelope
Or si ti riconosco, or si ti credo
antico possessore
del combattuto core.
Onestà mi perdoni,
dono tutte ad amor le sue ragioni.

Ulisse
Sciogli la lingua, sciogli
per allegrezza i nodi,
un sospir, un ohimé la voce snodi.

Penelope
Illustratevi o cieli,

rinfioratevi o prati, aure gioite.
Gl'augelletti cantando,
i rivi mormorando or si rallegrino.
Quell'erbe verdeggianti,
quell'onde sussurranti or si consolino,
già ch'è sorta felice
dal cenere troian la mia fenice.

Ulisse
Sospirato mio sole.

Penelope
Rinnovata mia luce.

Ulisse
Porto quieto e riposo.

Penelope, Ulisse
Bramato, sì, ma caro.

Penelope
Per te gl'andati affanni
a benedir imparo.

Ulisse
Non si rammenti
più de' tormenti,
tutto è piacer.

Penelope
Fuggan dai petti
dogliosi affetti,
tutto è goder.

Penelope, Ulisse
Del piacer,
del goder venuto è 'l dì.
Sì, sì, vita,
sì, sì, core,
sì, sì, sì!

Il soggetto

Synopsis

Act I

After the prologue, in which Human Frailty is exposed to the whims of Time, Fortune and Love, we hear Penelope's lament («Di misera regina» [*O miserable queen*]), one of the most intense pages of the opera, punctuated by repetitions and by the return of expressive melodies («Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno» [*You alone have lost your day of returning*]; «Torna deh torna Ulisse» [*Return, o, return, Ulysses!*]). Grief is followed by a gust of freshness and *joie de vivre* as Penelope's young maid Melanthe and her lover Eurymachus sing of their love. Phaeacian sailors bring the sleeping Ulysses to the shores of Ithaca, his homeland, and they set sail again singing a song that reveals their agnosticism. The angry Neptune, whom they had disobeyed, is satisfied by turning them and their ship to stone. Ulysses wakes up, abandoned and confused, and vents his despair at having been deceived by the Phaeacians. The goddess Minerva appears, disguised as a shepherd boy, singing cheerfully, telling him that he has landed in Ithaca and then revealing herself. Ulysses is relieved («O fortunato Ulisse» [*O fortunate Ulysses*]), and goes to his own palace disguised as an old beggar. There he finds Penelope beleaguered by her suitors, the Proci. Meanwhile, Melanthe tries to persuade Penelope to give up her mourning and not despise «gli ardori de' viventi Amatori» [*the fire of living lovers*], but the queen firmly refuses. In accordance with a popular literary *topos*, Ulysses' faithful swineherd Eumaeus sings the praises of the pastoral life (but is harassed by the parasite Irus, who prefers the courtly banquets of the suitors). When the false beggar tells him that Ulysses is alive, Eumaeus is overjoyed and offers him hospitality and friendship.

Act II

Led by Minerva, Ulysses' son Telemachus returns to Ithaca. He is greeted by Eumaeus, who invites the beggar celebrate his return (in «Dolce speme i cor lusinga»

Atto primo

Dopo il prologo, in cui l'Umana Fragilità si contrappone al Tempo, alla Fortuna e ad Amore, ascoltiamo una delle più intense pagine dell'opera, il lamento di Penelope («Di misera regina») scandito da ripetizioni testuali e dal ritorno di arcate melodiche espressivamente scolpite («Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno», «Torna deh torna Ulisse»). Al dolore segue una ventata di freschezza e gioia di vivere: l'ancella Melanthe intreccia un duetto con il suo Eurimaco. I Feaci sbarcano sulla spiaggia di Itaca per deporvi Ulisse addormentato, salpano cantando una canzonetta che rivela il loro agnosticismo, ma, colpevoli di aver trasgredito al volere dell'inviperito Nettuno, vengono mutati in scoglio. Ulisse si sveglia, è solo. Inizia con fatica un monologo in cui dà sfogo alla disperazione: si crede ingannato dai Feaci. Un pastorello si avvanza cantando spensieratamente, gli annuncia di trovarsi a Itaca e rivela di essere Minerva. Ulisse manifesta la propria gioia («O fortunato Ulisse») e si reca alla reggia occupata dai Proci, sotto le vesti in anziano mendicante. Melanthe cerca di convincere Penelope a non sprezzare «gli ardori de' viventi Amatori», ma la regina è ferma nel suo rifiuto. Seguendo un diffuso *topos* letterario, Eumete canta l'elogio della vita serena dei campi (il parassita Iro non è dello stesso parere, preferisce i pranzi di corte). Quando il finto mendicante annuncia che Ulisse è vivo, Eumete gli offre con gioia ospitalità e amicizia.

Atto secondo

Telemaco viene condotto a Itaca da Minerva ed è accolto da Eumete, che invita il mendicante a cantare per rendergli omaggio (in «Dolce speme i cor lusinga» le voci si avvitano su un ostinato tetracordo discendente) [...]. Quando Telemaco e il padre rimangono soli, con un incantesimo Ulisse riprende le sue sembianze e si fa riconoscere: si alternano sgomento, incredulità, un'oasi di stupefatta cantabilità a due voci («Oh Padre sospirato»), un'energica sezione «positiva» e quasi marziale; l'ultima frase di Ulisse stempera nella speranza la tensione psicologica precedente. A un intermezzo a sfondo amoroso tra Melanthe ed Eurimaco segue la scena in cui Antinoo, Anfinomo e Pisandro rinnovano le proposte di matrimonio a Penelope, che rifiuta garbatamente. Si alternano due sequenze: il terzetto dei Proci («Ama dunque sì sì») e la risposta della regina («Non voglio amar no no»). Eumete annuncia il ritorno di Telemaco e i Proci tramano per



a fianco,
Jean-Baptiste Deschamps, *Ulisse tende l'arco*, 1864,
Tournus, Musée Greuze.

[*Sweet hope flatters the heart*]: their voices intertwine on an obstinate descending tetrachord) [...]. Left alone with the beggar, Telemachus sees his father reappear in his true form: the sequence of dismay, disbelief and astonishment ends in an energetic, 'positive', almost martial duet («Oh Padre sospirato» [*Oh father whom I have sighed for*]), and Ulysses' last sentence resolves the psychological tension on a hopeful note. In the palace, an amorous interlude between Melanthe and Eurymachus is followed by the scene in which three suitors, Antinous, Amphinomus and Peisander court Penelope, who politely refuses. Two sequences alternate: the song of the three suitors to Penelope («Ama dunque sì sì» [*Love then, yes, yes*]) and the queen's reply («Non voglio amar, no, no» [*I do not want to love, no*]). When Eumaeus announces that Telemachus has returned, the suitors plan to get rid of him: they sing in threes, in polyphony, and Monteverdi skilfully depicts their sudden change from boldness to petrification when they see an eagle flying overhead, a sign that the gods disapprove of their plan.

Telemachus tells his mother that he has met Helen of Troy, and his hesitant recitative, at times rhythmically animated, betrays his boyish infatuation with the divinely beautiful woman; Penelope cuts him short saying that Helen is a «serpent». Eumaeus leads the pretended beggar to the palace, to the disappointment of Irus, who fears he will take his place. Insults are exchanged (Ulysses: «Trarrò il corpaccio tuo sotto il mio piede / mostruoso animale» [*I shall trample your gross body under my feet, you monstrous animal!*]; Irus: «Rimbambito guerriero... ti strappo i peli della barba ad uno ad uno» [*You, warrior in your dotage, I pluck out the hairs of your beard one by one*]), and the obnoxious Irus is defeated in a wrestling match.

It is time for Ulysses' bow contest. The three suitors try in vain to string the heavy bow, but cannot bend it; the old beggar comes forward and easily strings it, then shoots the suitors dead. This is a long and varied scene, with instrumental passages punctuating the key moments: the symphony that accompanies the wrestling match with Irus returns after the

bow contest, as a prelude to the massacre. The suitors prepare for the challenge, and their parts are rich in melisma, but tinged with sadness: as they take turns, each introduced by a symphony, they raise an invocation before they compete, but each time the melody falls back into a mortified recitative, punctuated by pauses, to express their vain effort and disappointment.

Act III

Irus is desperate: the suitors have been slain, and he is terrified. He fixes himself on a single long note, while the bass parodies his inner turmoil. [...] His recitative is interrupted by pauses, his voice gets stuck on repeated words, on syllables, on very short melodic phrases, on a childish refrain («Chi ne consola» [*Who will console him*]), on a bewildered and hysterical laughter (*'here he falls into natural laughter'* is the stage direction in the score, following a trill). Eumaeus and Telemachus fail to convince Penelope that the old beggar is in fact Ulysses. There follows an interlude at sea, where Minerva, Juno, Jupiter and Neptune agree to put an end to Ulysses' misadventures: a double chorus for eight voices concludes the scene.

The nurse Eurycleia has recognised Ulysses from an old scar but hesitates: she does not know whether to reveal the secret or keep silent. Then Ulysses appears before Penelope in his true form, and describes the wedding cover on their bed, something no one else has ever seen. She sings an aria of joy, «Illustratevi o Cieli» [*Shine, oh, skies*], a melodic outburst, sober and soothing, in which every sung line has an instrumental echo of the vocal melody. The following duet of the reunited couple («Sospirato mio sole» [*My longed-for sun*]) closes the opera in a twilight tone, in the same register of everyday affections that has occupied much space in the course of the action, marking the moments of rest, when the characters paused to catch their breath before or after the most emotionally demanding or vocally challenging moments.

(Translated from *Dizionario dell'opera*, edited by Piero Gelli, Florence, Baldini Castoldi Dalai, 2007)

sbarazzarsene: cantano spesso a tre, in polifonia, e Monteverdi è abilissimo nel rendere il passaggio dalla baldanza all'impietrarsi di paura quando osservano che un'aquila vola sul loro capo, pessimo presagio.

Telemaco racconta alla madre di aver incontrato Elena di Troia: il recitativo esitante, a tratti ritmicamente animato, svela il suo adolescenziale invaghimento per la bellissima donna; Penelope sibila seccata che Elena è una serpe. Eumete conduce il finto mendicante davanti ai Proci, con disappunto di Iro, che si crede usurpato. Volano insulti (Ulisse: «Trarrò il corpaccio tuo sotto il mio piede / mostruoso animale», Iro: «Rimbambito guerriero... ti strappo i peli della barba ad uno ad uno») e nella zuffa Iro viene sconfitto. È il momento della gara dell'arco di Ulisse. Invano i tre pretendenti cercano di tenderlo, solo il mendicante riesce a caricarlo per iniziare la strage dei Proci. È una scena lunga e varia, gli interventi strumentali ne scandiscono i passi importanti: la sinfonia che accompagna la zuffa con Iro è quella che si ascolterà dopo la prova di Ulisse, come preludio alla strage; con un terzetto ricco di melismi, ma venato da un'ombra di tristezza, i Proci si presentano alla gara; a turno, introdotti sempre da una sinfonia, levano un'invocazione prima di cimentarsi e ogni volta la melodia spiegata ricade nel mortificato recitativo, punteggiato da pause, che rende lo sforzo e la delusione del pretendente.

Atto terzo

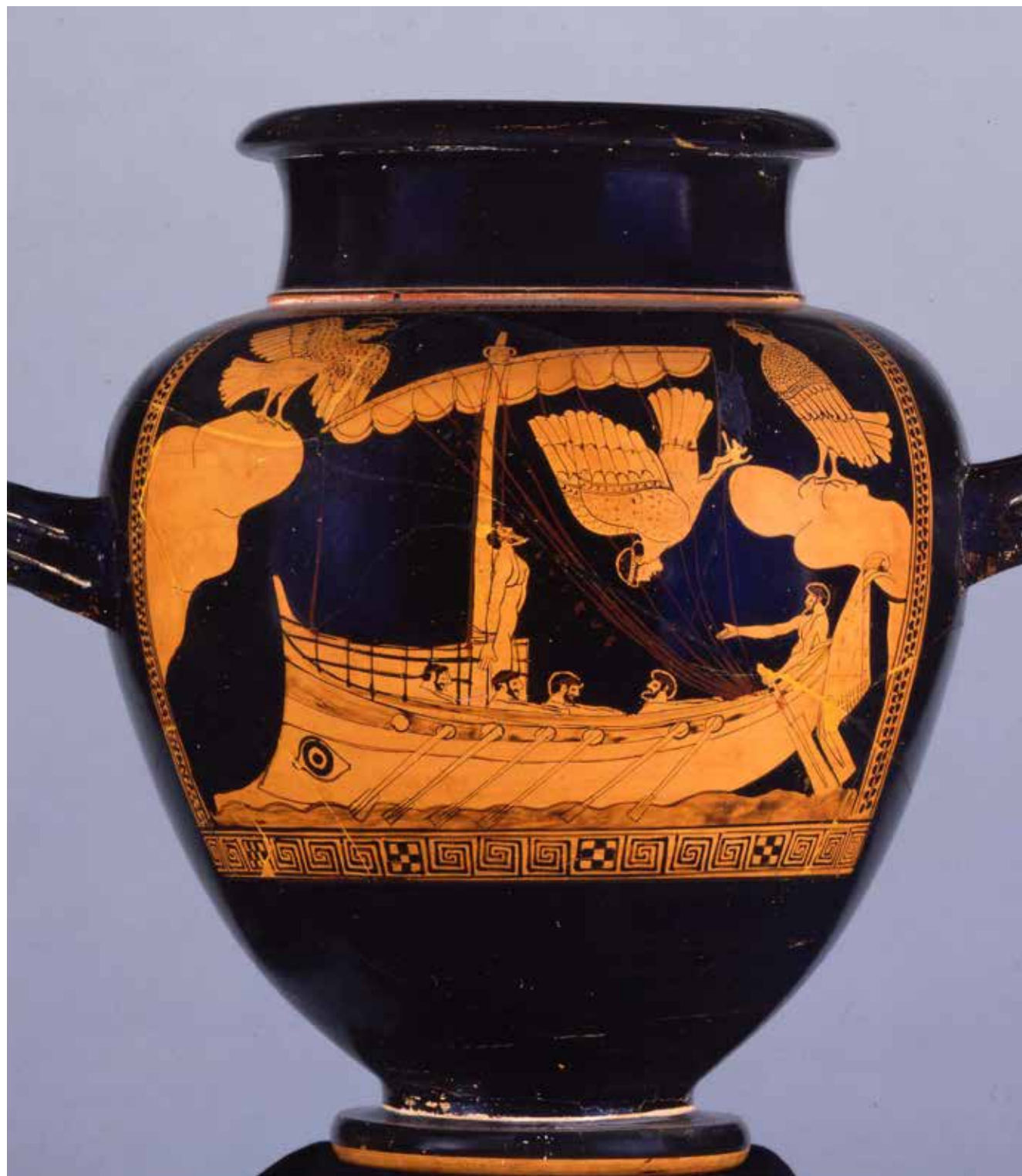
Iro descrive la strage e il suo dolore: è terrorizzato, si fissa su un'unica nota lunghissima mentre il basso parodizza il suo sconvolgimento interiore. [...] Il recitativo è spezzato da pause, la voce si inceppa su ripetizioni di parole, sillabe, incisi melodici brevissimi, su un ritornello infantile («Chi ne consola»), su una risata esterrefatta e isterica («qui cade in riso naturale» si legge dopo un trillo, in partitura).

Eumete e Telemaco cercano di convincere Penelope a riconoscere Ulisse. Nell'intermedio "marittimo" Minerva, Giunone, Giove e Nettuno risolvono di dar fine alle peripezie di Ulisse e un doppio coro a otto voci conclude la scena.

La nutrice Ericlea è interdotta: deve rivelare a Penelope il segreto che ha scoperto (la cicatrice di Ulisse, segno di sicuro riconoscimento)? Sarà Ulisse in persona a farsi riconoscere dalla sposa, descrivendole la coperta nuziale mai vista da nessuno al di fuori del marito. «Illustratevi o Cieli» è lo sfogo

melodico di Penelope, misuratissimo e rasserenante, in cui ogni verso è ripetuto ad eco dagli strumenti. Il successivo duetto («Sospirato mio sole») chiude l'opera in una tonalità crepuscolare, in quel registro degli affetti quotidiani al quale molto spazio ha riservato il compositore nel corso dell'azione, a scandirne i momenti di riposo, quando i personaggi riprendono fiato prima e dopo i momenti emotivamente più impegnativi o vocalmente più impervi.

(Tratto da *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Firenze, Baldini Castoldi Dalai, 2007)



Carta canta: la letteratura va in scena

di Paolo Fabbri

«A pensarci bene: che absurdità l'opera lirica». Così, circa un anno fa, esordiva un noto pubblicitista recensendo su di un diffuso quotidiano un libro sul melodramma. E proseguiva chiarendo il motivo di quell'affermazione:

I sentimenti più estremi del dolore, della collera, dell'amore manifestati cantando. Il pittore Cavaradossi che sta per essere giustiziato ripensa straziato la vita perduta però canta. "Scoppia in pianto cuoprendosi il volto colle mani", come detta la didascalia in partitura, però canta.

Sono riserve non irragionevoli, anche se un tantino *naïf*. In tanti altri campi non mancano certo regole e codici inventati (e accettati serenamente) validi entro ambiti ben definiti, che nessuno si prende la briga di mettere in discussione. È forse un dato di natura che solo il portiere, in una partita di calcio, possa toccare la palla con le mani? e che l'alfiere si muova esclusivamente per diagonali, o il cavallo ad angolo retto, nel giuoco degli scacchi? Qualcuno forse si aspetta giustificazioni per arbitrii di tal fatta? Perché allora stupirsi che si canti, in un genere di spettacolo che dichiara di essere "opera in musica", "dramma per musica"?

Onestà intellettuale vuole, però, che non si nasconda un dato storico: esprimersi in palcoscenico cantando dal principio alla fine, anziché parlando, aveva posto qualche imbarazzo già a chi, a inizio Seicento, era stato testimone della nascita di questo nuovo tipo di rappresentazione. Come sintetizzava l'anonimo autore di un trattato manoscritto intitolato *Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (databile tra il 1632 e il 1637), per quel tipo di teatro era ragionevole avvalersi di personaggi quali

deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche i semidei et eroi vetusti [...] e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani

Carta canta:¹ literature goes on stage

«Come to think of it, what an absurdity opera is». This is how a well-known publicist began his review of a book on melodrama in a popular newspaper about a year ago. He then went on to explain the reason for this statement:

The direst feelings of pain, anger and love are expressed through singing. The agonizing painter Cavaradossi, about to be executed, broods over his lost life—and yet he sings. As the stage directions in the score say, "He breaks down in sobs, his head in his arms"—and yet he sings.

These are reasonable caveats, albeit a tad naïve. Many other fields have rules and codes that are peacefully accepted, that apply within a specific context, and that no one takes the trouble to question: Is it a natural fact that in a football match only the goalkeeper can touch the ball with his hands? Or that, in chess, the bishop moves diagonally, and the knight moves in an L-shape? Do we expect any justification for such arbitrariness? Why then should we be surprised that people sing in a genre of performance that claims to be "a play in musical form", "a musical drama"?

However, one historical fact should not be forgotten: the idea of singing the entire dialogue instead of speaking it had already caused some embarrassment to those who witnessed the birth of this new type of performance at the beginning of the 17th century. An anonymous manuscript treatise entitled *Il corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena*

nella pagina a fianco, *Ulisse e le Sirene*, stamnos attico a figure rosse, 480-470 a.C., © The Trustees of the British Museum.

le composizioni drammatiche (dated between 1632 and 1637) had already stated that, for this type of theatre, characters like

the ancient deities such as Apollo, Thetis, Neptune and other respected gods seem very appropriate, as do demigods and ancient heroes [...] and above all those personages whom we consider to have been perfect musicians, such as Orpheus, Amphion and the like. The reason for all this is that since each listener knows all too well that at least in the more familiar parts of the earth ordinary men do not speak in music, but plainly, speaking in music is more consonant with one's conception of superhuman characters than with the notion and experience one has of ordinary men [...]. Similarly, in sacred actions, the most appropriate characters for this type of poetry seem to be those who, in terms of antiquity of time and diversity of customs, are furthest removed from the present, as are the ancient patriarchs, especially those who are known to have been musicians, such as David and the like. For if we take as characters people close to our times, and of manners more obviously similar to ours, all too clearly this manner of sung speech soon presents itself to us as improbable and not lifelike.

If it is unnatural to speak in verse when acting, then doing so in song increases the artificiality. Better then to emphasise it by resorting to unreal subjects and heroes, with a view to common sense, plausibility and truthfulness. In addition to the vast field of mythology, used from the very beginning (see, for example, *La Dafne*, *L'Euridice*, *La favola d'Orfeo*), the anonymous author of the *Corago* less typically mentioned the field of sacred history, both biblical and hagiographic. Probably a Tuscan, he must have been familiar with a number of such productions by Andrea Salvadori and Father Marco da Gagliano, such as *La regina sant'Orsola* and *La Giuditta*, staged in Florence in 1624-25 and 1626 respectively. And he was probably also familiar with some of the contemporary productions promoted by the Barberini family in Rome, such as *Sant'Alessio* by Giulio Rospigliosi and Stefano Landi (1631, revived in 1632 and 1634), or *I santi Didimo e Teodora*, signed by

il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali [...]. Similmente nelle azioni sacre i personaggi più a proposito per questa poesia pare che siano quelli che per antichità di tempo e diversità di costumi sono più lontani dalle cose presenti, quali sono i patriarchi antichi, massime quelli che hanno concetto di essere stati musici, come Davide e simili. Imperoché se noi prendiamo per interlocutori le persone più vicine ai nostri tempi e di costumi più manifestamente simili ai nostri, troppo apertamente ci si appresenta subito improbabile et inverisimile quel modo di parlar cantando...

Se già recitare parlando in versi era poco realistico, farlo perdipiù cantando moltiplicava quell'innaturalità. Meglio allora accentuarla, giovandosi di soggetti e protagonisti irreali, in omaggio al buon senso e a una plausibile verosimiglianza. Ai copiosi campi della mitologia, cui ci si era rivolti immediatamente *ab origine* (con *La Dafne*, *L'Euridice*, *La favola d'Orfeo*, per esempio), l'anonimo autore del *Corago* affiancava meno consuetamente quelli della storia sacra, biblica e agiografica. In quanto molto probabilmente toscano, doveva avere ben presenti alcune realizzazioni di questo tipo – a opera di Andrea Salvadori e don Marco da Gagliano – quali *La regina sant'Orsola* e *La Giuditta*, poste in scena entrambe a Firenze rispettivamente nel 1624-25 e 1626. E forse non gli erano ignoti neppure alcuni spettacoli promossi nel frattempo a Roma dai Barberini, come il *Sant'Alessio* di Giulio Rospigliosi e Stefano Landi (1631, ripreso nel 1632 e nel 1634) o *I santi Didimo e Teodora* di Rospigliosi e compositore ignoto (1635, riproposto nel 1636). A tali ambiti cui attingere materia da sceneggiare e intonare, si aggiunse presto anche quello della narrativa in versi, cioè l'epica classica e quella romanzesca moderna. I personaggi e le storie *fantasy* dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso prendevano vita concreta, e i loro protagonisti li si ammirava materializzati sul palcoscenico, in carne e ossa. Ecco così *Angelica in Ebuda* di Gabriello Chiabrera intonata da un musicista ignoto (Mantova, 1615), *Lo sposalizio di Medoro e Angelica* di Andrea Salvadori e Marco da Gagliano (Firenze, 1619 e 1623), *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* di Ferdinando Saracinelli e Francesca Caccini (Firenze, 1625), *L'isola di Alcina* di Fulvio Testi e Sigismondo D'India (Modena, 1626). A Venezia si vedrà *L'Armida* di Benedetto Ferrari (1639). In questi casi, i piccoli libretti d'opera finivano per essere percepiti come derivazioni secondarie, propaggini e gemmazioni del tronco



Ulisse e Penelope, 460–450 a.C., dall'isola di Melos, Museo del Louvre, Parigi.

principale costituito dai corposi volumi di Ariosto e Tasso, che ne costituivano le fonti: quasi una produzione parassitaria, che di quei moderni classici ribadiva la vitalità sotto altre forme e generi, in combinazione multimediale con altre modalità comunicative, e in nuovissime miscele. Quando don Claudio Monteverdi, a Venezia dal 1613 come maestro di cappella della Repubblica Serenissima in San Marco, fu coinvolto nelle stagioni d'opera in musica che i teatri veneziani avevano iniziato a proporre dal 1637, vi presentò rodiate rappresentazioni mitologiche, e nuove sceneggiature di classici della letteratura, appunto. Nel carnevale 1639-40, al Teatro di San Moisè, andò in scena la sua vecchia *Arianna* mantovana del 1608 (versi di Ottavio Rinuccini), e in quello dei Ss. Giovanni e Paolo debuttò *Il ritorno di Ulisse in patria* su testo di Giacomo Badoaro (1602-1654) tratto evidentemente dall'*Odissea* di Omero. Nel carnevale successivo, 1640-41, Monteverdi scriverà *Le nozze d'Enea in Lavinia* su libretto probabilmente di Michelangelo Torcigliani, ricavato dall'*Eneide* di Virgilio.

Rospigliosi and an unknown composer (1635, revived in 1636). These sources of material for the creation of operas were soon complemented by verse fiction, that is to say, the classical epic and the modern romance. The characters and the fantastic tales from Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* and Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* were thus brought to life on stage, as their protagonists materialised in the flesh. Thus we have *Angelica in Ebuda* by Gabriello Chiabrera sung by an unknown musician (Mantua, 1615), *Lo sposalizio di Medoro e Angelica* by Andrea Salvadori and Marco da Gagliano (Florence, 1619 and 1623), *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* by Ferdinando Saracinelli and Francesca Caccini (Florence, 1625), *L'isola di Alcina* by Fulvio Testi and Sigismondo D'India (Modena, 1626), and *L'Armida* by Benedetto Ferrari (Venice, 1639). In these cases, the short librettos were perceived as spin-offs, offshoots or by-products of a main source consisting of the voluminous works of Ariosto and Tasso: a kind of parasitic production that confirmed the vitality of these modern classics adapted into other forms and genres, in multimedia combinations, and in entirely new mixtures. When Father Claudio Monteverdi, choirmaster of St. Mark's basilica since 1613, became involved in the seasons the Venetian opera houses had been offering since 1637, he submitted some well-rehearsed mythological plays and some new scripts based on literary classics. During the Carnival of 1639-40, his old *L'Arianna* (first performed in Mantua in 1608 to a libretto by Ottavio Rinuccini) was revived at the Teatro San Moisè, while the Teatro Ss. Giovanni e Paolo proposed *Il ritorno di Ulisse in patria* to a libretto by Giacomo Badoaro (1602-1654), clearly based on Homer's *Odyssey*. During the following Carnival, 1640-41, Monteverdi composed *Le nozze d'Enea in Lavinia* to a libretto probably by Michelangelo Torcigliani, based on Virgil's *Aeneid*.

A Venetian nobleman and politician, Badoaro was as a member of the Great Council and, later, of the Senate of the Republic of Venice, as well as of the local intellectual circle the 'Accademia degli Incogniti', where he was

known as 'Assicurato'. He was also an amateur poet, although he did not consider himself to be a professional or «a competitor of those geniuses who for years had been publishing their compositions in the Venetian theatres». In a letter to «Claudio Monteverde, Gran Maestro di Musica», he wrote, «the world knows that my pen struggles only to overcome my idleness». In the same letter, he also claimed he had started to adapt the contents of Books XIII-XXIII of the *Odyssey*, encouraged by his colleagues Gasparo Malipiero and Pietro Loredan (a kinsman, since Badoaro had married a Loredan). After reading the first scenes, the two had «strongly urged him to continue». Once the work was completed, Badoaro approached Monteverdi suggesting that he use it to «vent his musical fury». And so Monteverdi did. Once on stage, the opera was met with immediate success:

Now that I have seen the opera performed ten times with an overwhelming response from the public, I can warmly say that my Ulysses is more indebted to Your Lordship than the real Ulysses was to the ever-grateful Minerva.

Maddalena Manelli sang the role of Minerva, while the acclaimed Giulia Paolelli starred as Penelope. The opera's popular success led to an immediate tour at the Teatro Guastavillani in Bologna, and then to a revival in Venice in 1641, this time at the Teatro San Cassiano. The opera by Badoaro and Monteverdi has come down to us in a dozen of manuscript librettos. As for the music, it survives in only one manuscript in Vienna, part of the personal collection of Emperor Leopold I of Habsburg (1640-1705), a patron of music and a composer himself. So, while we can say with certainty that this score reached the Austrian court in the second half of the 17th century, we do not know where it came from. It is certainly not 100% true to the original. The 1640 Prologue was in fact a short monologue by Fate, merely introducing the subject of the opera («Vedrete oggi, mortali, Ulisse il forte | superar rischi, e vacillar perigli»), with minimal comments by Strength and Prudence. What we do hear now, instead, is an articulated morality in which Human Frailty is subject to the whims

Di famiglia patrizia, tradizionalmente impegnato nella vita politica (membro del Maggior Consiglio, e poi del Senato), il nobile Badoaro era ovviamente letterato per diletto, non certo di professione o «concorrente di quegli ingegni che ne gli anni adesso hanno pubblicato le loro compositioni ne' veneti teatri», come scriveva a «Claudio Monte Verde Gran M[aest]ro di Musica»: «Il mondo sa che la mia penna combatte per vincer l'otio». Aggregato all'Accademia degli Incogniti col nome di Assicurato, nell'epistola appena citata dichiarava anche di aver iniziato a sceneggiare i contenuti dei libri XIII-XXIII dell'*Odissea* spronato dai colleghi Pietro Loredan (un parente: Badoaro aveva sposato una Loredan) e Gasparo Malipiero. Lette le prime scene, i due l'avevano quasi «con violenza incaricato a proseguire». A lavoro ultimato, Badoaro si era rivolto a Monteverdi auspicando che vi «sfogasse il suo musicale furore». Così fu e, una volta prodotto in teatro, il lavoro aveva immediatamente riscosso i favori del pubblico:

Hora ved[ut]a a rappresentar l'opera dieci volte sempre con equal concorso della Città conv[eng]o affermativamente et vivamente affermare, che il mio Ulisse è più obbligato a V[ostra] S[ignoria] che non fu il vero Ulisse alla sempre gratiosa Minerva.

La quale, sulle scene, sappiamo essere stata impersonata da Maddalena Manelli: la celebre Giulia Paolelli aveva invece vestito i panni della protagonista, Penelope. L'esito dello spettacolo indusse a organizzare un'immediata *tournee* a Bologna, al Teatro Guastavillani. E una sua ripresa si tenne di nuovo a Venezia, ma al Teatro di San Cassiano, nel 1641. Oggi conosciamo l'opera di Badoaro e Monteverdi grazie a un manipolo di libretti giunti fino a noi (tutti manoscritti). Quanto alla musica, la trasmette un'unica fonte, anch'essa manoscritta, conservata a Vienna e facente parte della biblioteca personale dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo (1640-1705), musicofilo al punto da essere anche prolifico compositore. Se dunque possiamo affermare con sicurezza che quella partitura giunse alla corte austriaca nel secondo Seicento, non ne conosciamo però la provenienza. Di sicuro non riflette al 100% l'originale. Il Prologo del 1640 era infatti un breve monologo del Fato che annunciava l'argomento («Vedrete hoggi, mortali, Ulisse il forte | superar rischi, e vacillar perigli»), con minimi commenti di Fortezza e Prudenza. Quello che possiamo ascoltare presenta invece



Jens Adolf Jerichau, *Penelope*, 1850, Galleria Nazionale, Copenhagen.

of such implacable and capricious entities as Time, Fortune, and Love, who counterpoint her penitential and obsessive recitative with graceful song-like melodies. Did Monteverdi set this to music for the 1641 revival? We do not know, but it was common practice in opera revivals to adapt such frameworks to local needs. It is therefore reasonable to assume that, with the exception of the Prologue variant, the rest of the opera—in its entirety or to a very large extent—corresponds to what the Venetian audience actually heard at the premiere. This is also suggested by the original (and unusual) five-act structure of the score, which corresponded to the libretto and was cherished by Badoaro (as well as by Torcigliani and Busenello), who then continued to use it: indeed, the Vienna score clearly shows the corrections made to divide the drama into the more usual three acts instead of five. While the Teatro San Moisè echoed with the famous 'lament' of the abandoned Ariadne, a *hit* in its own right and still very popular as a concert or recital piece, the *Return* opened with the lament of Ulysses' 'grass widow', Penelope. The popularity of the subject matter made it possible to begin *in medias res*, plunging the audience into the heart of the story without much explanation. The plot involved a wide variety of characters—mythological (gods, nymphs, sirens) and human, from different social and stylistic levels, from serious to comic. It features the parasite Iro, referred to in the score as 'parte ridicola'. Venetian operas made use of comic roles borrowed from the musical theatre the Barberini family promoted in Rome in the '30s: as a friend of Badoaro noted in 1640 in the preface to a scenario of *Le nozze d'Enea in Lavinia*, they did so «to suit the disposition of many spectators, who like jokes more than serious things», «and whom my friend's Iro has marvellously delighted». For the first time, Monteverdi had tried his hand at comic writing, and the character of Iro was by no means insignificant, having his own extended grotesque 'lament' at the beginning of the third act. For this character, Monteverdi exploited the effect of incongruous combinations, using pathetic stylistic devices to express trivial content (a lament for a hollow stomach and a parched throat), and heroic, 'warlike' figurations



to suggest gastronomic 'battles' («or m'abbatte la fame»). But the composer also experimented with such features as obsessive repetition («l'ho distrutta»), abnormal extension (the initial howl on an ostinato bass), stuttering repetition («chi lo consola»), and resonant mimicry (the imitation of laughter that soon, as the score notes, «falls into natural laughter»).

As for the other characters, Penelope and Ulysses mostly use a grave and lofty recitative style, appropriate to the dramatic emotional situations they are going through. Conversely, the predominantly sing-song manners of the maid Melantho and her lover Eurymachus are appropriate to their adolescent love skirmishes. Ulysses' loyal swineherd Eumetes also often expresses himself in this way, both out of joy at seeing his master again, and because of his status as a herdsman, whose singing vocation is reminiscent of the mythical shepherds of Arcadia. On the other hand, a much more elaborate and florid vocal style connotes the gods as superhuman beings: as Monteverdi stated in a letter, «I like to hear the gods sing with grace».

un'articolata moralità in cui la personificazione dell'Umana Fragilità si riconosce in balla di entità implacabili e capricciose quali il Tempo, la Fortuna e Amore, che al suo recitativo penitenziale e ossessivo oppongono agili melodiosità canzonettistiche. Lo musicò Monteverdi per la ripresa del 1641? Non sappiamo. Salvo questa variante (cornici simili erano abitualmente adattate alle diverse esigenze locali, nelle riedizioni di un'opera), è ragionevole supporre che il resto corrisponda – *in toto* o in grandissima parte – a quanto il pubblico veneziano poté sentire nella stagione del debutto. Lo fa pensare anche la fedeltà all'inusuale scansione in 5 atti, prevista dal libretto originario e cara a Badoaro (nonché a Torcigliani e a Busenello), che la adottò anche in seguito: nella partitura viennese si leggono chiarissime le correzioni apportate per ripartire nei più usuali 3 atti la serie delle scene anche lì distribuite in 5.

Mentre al San Moisè riecheggiava il celebre “lamento” di Arianna abbandonata, una *hit* ormai fruita anche a sé (come scena “da camera”), il *Ritorno* si apriva con quello di Penelope vedova bianca. La notorietà dell'argomento permetteva d'immergere lo spettatore subito *in medias res*, senza bisogno di spiegare antefatti. La vicenda vera e propria prevedeva un ampio spettro di personaggi, della mitologia (divinità, ninfe,

sirene) e soprattutto umani, di vario livello sociale e perfino stilistico, dal serio al comico. Vi figura infatti il parassita Iro «parte ridicola», come precisa la partitura. L'opera veneziana si avvaleva di ruoli comici, mutuati dal teatro musicale romano (barberiniano) degli anni '30 «sapendo l'umore di molti spettatori, a' quali più piacciono così fatti scherzi che le cose serie», commentava nel 1640 un amico di Badoaro in una premessa allo scenario delle *Nozze d'Enea in Lavinia*: «come vediamo l'Iro dell'amico aver meravigliosamente diletto», aggiungeva.

Era la prima volta che Monteverdi si cimentava nella scrittura di tipo comico, e il personaggio in questione non era certo marginale. Anche lui aveva perfino un esteso “lamento”, ma grottesco, all'aprirsi dell'atto III. Per caratterizzarlo, Monteverdi sfruttò l'effetto di stilemi musicali patetici accoppiati incongruamente a contenuti triviali (un compianto, ma per il ventre vuoto e la gola asciutta), o le figurazioni eroicamente “guerriere” degradate a suggerire battaglie gastronomiche («hor m'abbatte la fame»). Ma sperimentava anche tratti caricati come la ripetizione ossessiva («l'ho distrutta»), la dilatazione abnorme (l'ululato iniziale su basso ostinato), la reiterazione balbettante («chi lo consola»), la mimica sonora (l'imitazione di una risata che presto «cade in riso naturale»: così in partitura).

Quanto agli altri personaggi, Penelope e Ulisse si esprimono perlopiù in uno stile recitativo severo, elevato, che aderisce alle situazioni emotive via via attraversate. Per converso, la damigella Melanto e il suo amante Eurimaco hanno modi prevalentemente canzonettistici consoni alle loro schermaglie amorose adolescenziali. Spesso si esprime così anche il fido Eumete sia per la gioia nel rivedere il suo padrone Ulisse, sia per la sua condizione di pastore, a vocazione canora come quelli mitici d'Arcadia. Una vocalità decisamente più elaborata e fiorita connota invece le divinità, in quanto sovrumane: «mi piace udire le deitati cantar di garbo», aveva dichiarato Monteverdi in una lettera.

Un eccellente esempio di aderenza al fluire del decorso scenico lo offre l'incontro fra Minerva e Ulisse appena abbandonato sulla spiaggia di Itaca. Minerva gli si presenta «in abito da Pastorello», mimetizzata anche musicalmente: intona infatti una semplice, spensierata, danzante canzonetta strofica, «Cara, e lieta gioventù». Ulisse si adegua e l'aggancia con l'arioso «Vezzoso pastorello» (una “cavata”, come venivano

An excellent example of faithful adherence to plot development is the encounter between Minerva and Ulysses after he has been dropped on the shores of Ithaca. Minerva appears to him «in shepherd's clothing»: she is also musically camouflaged, singing a simple, light-hearted, dancing strophic ditty, «Cara, e lieta gioventù». Ulysses responds by engaging her in the arioso «Vezzoso pastorello» (the usual term for such vocal pieces was “cavata”). The dialogue is delivered in lively declamation, spiced up with some expressive touches: key concepts are emphasised and reinforced by progressions («deh sovviene un perduto», «a forza cacciati») and syncopations («ebbi nemico il caso»); significant or suggestive flourishes (the «bel nome» of the longed-for Ithaca; «i venti»), sometimes with a rhetorical closing function («i miei precetti osserva»); and more “cavate” (the astonished «Chi crederebbe mai», or the enthusiastic «Or consolato seguo | i tuoi saggi consigli»). Such a varied palette was the result of a precise compositional project aimed at duly diversifying the characters on stage and expressing the development of their souls in the plot. Equally effective was Monteverdi's use of music to express the theatricality of certain situations: the cheeky, spirited chorus of the Phaeacians contrasting with the resentful recitative of Neptune (who is about to punish them); Telemachus acquiring the vocal power of a god as he rides in Minerva's chariot; the aggressive polyphony of the three suitors, which Penelope stubbornly resists with the *refrain* «Non voglio amar, no»; the wrestling match between the fat Iro and the beggar/Ulysses resolved in a comic pantomime; the lively gestures of the archery contest that leads into the «Sinfonia da guerra»; and Penelope, who, after so many grave recitatives («Illustratevi, o cieli»), finally regains her voice and lets it blossom when, in the final duet, she recognises her long-lost husband.

Also exemplary is Penelope's opening 'lament', a pinnacle of Monteverdi's pathetic style. This long monologue, interrupted only briefly by a few remarks from the nurse Euryclea, begins with intense touches of sad lyricism: chromatic intervals and an insistence on key words. After a more narrative section («Scorsero quattro

lustrì»), the first part ends in a pathetic *crescendo* («tu sol del tuo tornar perdesti il giorno»). After Euryclea's line, Penelope resumes her reflections on her condition and soon becomes heated: her invectives against a hostile Fate take the form of a melodically exasperated section with a recurring verse or "intercalare" («torna, deh torna, Ulisse»). Euryclea's second brief comment does not ease the tension, and Penelope begins again, abandoning the recitative style in favour of a more periodic rhythmic progression and a flowing vocal line, also playing the trump cards of her pathetic refrains, «tu sol del tuo tornar perdesti il giorno», and «torna, deh torna, Ulisse»). All in all, it is an extended *climax* of fine rhetorical strategy: Monteverdi did not confine himself to expressively enhancing the content of the text, but gave it a dramaturgical form, direction, and perspective. All this had rightly led Badoaro to write to the composer: «You must be pleased, since you have shown the world what the true spirit of theatre music is». Which might sound like flattery, but was in fact the quintessence of sharp critical judgement.

chiamati passi di questo tipo). Il dialogo è condotto in una declamazione vivacemente ravvivata da pennellate espressive: insistenze su concetti-chiave potenziate da progressioni («deh sovviene un perduto», «a forza cacciati») e sincopi («ebbi nemico il caso»), fioriture significative o suggestive (il «bel nome» dell'agognata Itaca, «i venti») oppure con funzione retorica di chiusa («i miei precetti osserva»), «cavate» ulteriori (lo sbalordito «Chi crederebbe mai», l'entusiasta «Or consolato seguò | i tuoi saggi consigli»).

Una tavolozza così variegata corrispondeva a un preciso progetto compositivo inteso a differenziare opportunamente i caratteri in scena, e a restituire le evoluzioni dei loro animi nel corso della vicenda. Non meno efficaci erano i modi con cui Monteverdi rendeva, attraverso la musica, la teatralità di certe situazioni: lo sfrontato e brioso coretto dei Feaci che contrasta col risentito recitativo di Nettuno (che si accinge a punirli), Telemaco che diventa vocalmente florido come un dio quando viaggia sul carro di Minerva, l'aggressiva polifonia del trio dei pretendenti cui Penelope oppone ostinata il *refrain* «Non voglio amar, no, no», la zuffa tra l'obeso Iro e Ulisse finto mendico risolta in pantomima comica, la vivace gestualità della scena dell'arco che va a parare in «Sinfonia da guerra», l'abbandono di Penelope finalmente al canto spiegato dopo tanto severo recitativo («Illustratevi, o cieli») una volta riconosciuto lo sposo, il loro abbraccio finale implicito nel duetto conclusivo.

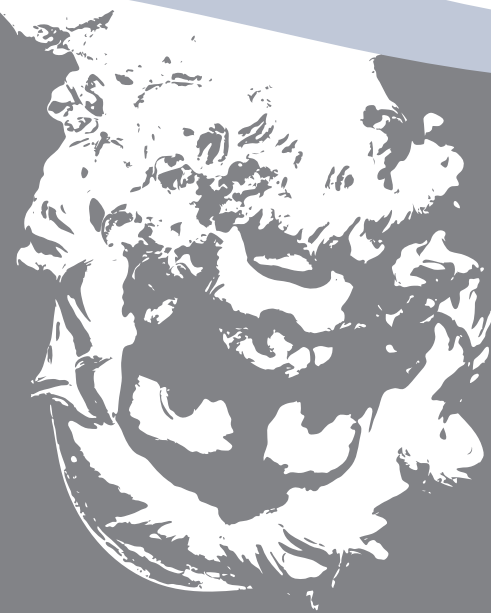
Esemplare anche il "lamento" con cui Penelope aveva aperto l'opera, una vetta dello stile patetico monteverdiano. Di respiro molto ampio, pausato da un paio d'interventi della nutrice di Ulisse, il monologo esordisce con tocchi intensi di lirismo dolente: intervalli cromatici, insistenza su parole significative. Dopo una zona più narrativa («Scorsero quattro lustrì»), la prima porzione si chiude con un *crescendo* patetico («tu sol del tuo tornar perdesti il giorno»). Conclusa la battuta di Ericlea, Penelope riprende a sviluppare riflessioni sul suo stato, accalorandosi ben presto: le sue invettive contro l'avverso Fato prendono la forma di una sezione con "intercalare" (uno o più versi ricorrenti: qui, «torna, deh torna, Ulisse»), melodicamente esasperato. Il breve commento di Ericlea non smorza la tensione. Penelope, infatti, riparte abbandonando lo stile recitativo in favore di un andamento ritmico più periodico, e di una linea di canto fluente, calando in sovrappiù entrambi gli *atouts* patetici dei precedenti

versi-*refrain*: «tu sol del tuo tornar perdesti il giorno», e «torna, deh torna, Ulisse». Nell'insieme, una *climax* a lunga gittata, di alta strategia retorica: Monteverdi non si limitava dunque a potenziare espressivamente i contenuti del testo verbale, ma dava a esso una forma, una direzione, una prospettiva di taglio drammaturgico.

Erano tutti aspetti che, ben a ragione, avevano spinto Badoaro ad asserire, nella sua lettera al compositore: «Ella deve restarne contenta poi che ha fatto conoscere al Mondo qual sia il vero spirito della Musica teatrale». Potrebbe parere adulazione, ma era invece il distillato di un acuto giudizio critico.

1 NdT: The Italian expression "Carta canta" implies that "what is spoken flies, what is written never dies," but literally means "Paper sings". As it will become obvious to the reader, the expression's implied meaning has nothing to do here, which is why I have preferred to keep the Italian.

Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia





Didone e Enea nel giorno di Santa Cecilia

opera in tre atti con un prologo e un epilogo
musica di Henry Purcell

da **Hail, bright Cecilia** (on St. Cecilia's Day 1692) testo di Nicholas Brady

Charlotte Bowden *soprano*

Delphine Galou, Candida Guida *contralti*

Žiga Čopi *tenore*

Mauro Borgioni *baritono*

Gianluca Margheri, Federico Domenico Eraldo Sacchi *bassi*

e da **Dido and Aeneas** libretto di Nahum Tate

Didone Arianna Vendittelli

Belinda Charlotte Bowden

Enea Mauro Borgioni

Una maga Delphine Galou

Prima strega Chiara Nicastro

Seconda strega Paola Valentina Molinari

Un'ancella (seconda donna) Candida Guida

Uno spirito (Mercurio) Žiga Čopi

Un marinaio Jorge Navarro Colorado

Accademia Bizantina

direttore Ottavio Dantone

ideazione, regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi

luci Oscar Frosio

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini

maestro del coro Lorenzo Donati

assistente alla regia Marco Berriel *assistente alle scene* Serena Rocco *assistente ai costumi* Lorena Marin

direttrice di scena Claudia Valeria Spogli

maestro alle luci Pierfrancesco Venturi *maestro ai sovratitoli* Silvia Gentilini *maestro di palcoscenico* Giacomo Malaguti

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni

trucco e parrucco Natasha Mazzelli, Valentina Giannettoni, Rita Russo da Costume Art Lab, Thomas Claudi, Sofia Olivetti

laboratorio realizzazioni scenografiche Silvano Santinelli

costumi Tirelli Costumi, Sartoria del Teatro Alighieri *calzature* Pedrazzoli Srl *strumenti musicali* Zanotto Strumenti

attrezzeria Rancati, Teatro Comunale di Modena, Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Regio di Parma

service audio/video BH Audio

noleggio luci Audiolux

in coproduzione con il Teatre Principal de Palma de Mallorca

clavicembalo e direzione
harpichord and conductor
Ottavio Dantone

maestro concertatore
concertmaster
Alessandro Tampieri

violini primi first violins
Sara Meloni
Lisa Ferguson
Maria Grokhotova

violini secondi second violins
Ana Liz Ojeda
Mauro Massa
Heriberto Delgado

viole violas
Marco Massera
Alice Bisanti

violoncelli cellos
Emanuele Abete
Paolo Ballanti

violone violone
Nicola Dal Maso

viola da gamba bass viol
Cristiano Contadin

tiorba theorbo
Tiziano Bagnati

oboi oboes
Paolo Grazzi
Rei Ishizaka

fagotto e flauto
bassoons and flute
Giulia Genini

flauto flute
Sara Campobasso

trombe trumpets
Jonathan Pia
Manolo Nardi

timpani timpani
Danilo Grassi

organo organ
Valeria Montanari

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini

soprani sopranos
Maria Chiara Ardolino
Susanna Coppottelli
Letizia Egaddi
Alice Fraccari
Sara Mazzanti
Daria Mishurina

contralti altos
Francesca Cataoli
Francesca Crea
Ilaria Mandas
Caroline Voyat

tenori tenors
Neri Landi
Ludovico Reali
José Angel Sanchez Colmenares
Luigi Tinto

bassi basses
Sandro Degl'Innocenti
Andrea Lagomarsino
Paolo Leonardi
Kevin Paoltroni

Hail, bright Cecilia

1. Symphony

2. Soli and Chorus

**Hail! bright Cecilia, fill ev'ry heart
with love of thee and thy celestial art,
that thine, and Music's sacred love
may make the British forest prove
as famous as Dodona's vocal grove.**

3. Duet

**Hark, each tree its silence breaks,
the box and fir to talk begin,
this in the sprightly violin,
that in the flute distinctly speaks.
'twas sympathy their list'ning brethren drew,
when to the Thracian lyre with leafy wings they flew.**

4. Alto Solo

**'Tis nature's voice, thro' all the moving wood
of creatures understood,
the universal tongue, to none
of her num'rous race unknown.
From her it learned the mighty art
to court the ear, or strike the heart,
at once the passions to express and move,
we hear, and straight we grieve or hate, rejoice or love.
In unseen chains it does the fancy bind.
At once it charms the sense and captivates the mind.**

5. Chorus

**Soul of the world, inspired by thee,
the jarring seeds of matter did agree.
Thou didst the scattered atoms bind
which by the laws of true proportion joined,
made up of various parts, one perfect harmony.**

6. Soprano & Chorus

**Thou tun'st this world below, the spheres above,
who in the heavenly round to their own music move.**

Salve, Santa Cecilia! testo di Nicholas Brady

1. Sinfonia

2. Soli e Coro

**Salve, Santa Cecilia! Empi ogni cuore
con l'arte celestiale e con l'amore;
il sacro amor della musica dona
sì che l'anglo suol famoso il suona
come l'oracolo fu di Dodona..**

3. Duetto

**Senti! Ogni albero rompe il silenzio, senti!
Il bosso e l'abete prendono a cantare!
Unisce al violino gaio i suoi concerti
l'altro suonando al flauto note chiare!
Il bosco ascoltava le note briose
tratte a tracia lira dall'ali frondose.**

4. Contralto solo

**È questa la voce della Natura,
nella selva intesa da ogni creatura:
la lingua universal non è ignorata
da alcuna specie sulla terra nata.
Impariamo da lei l'arte possente
di addolcir l'orecchio o colpir la mente;
le passioni esprimere o provocare;
ci fa doler, odiar, gioire o amare;
avvolge la fantasia con catene;
affascina i sensi e la mente tiene.**

5. Coro

**Anima del mondo! Da te ispirata
riuni i semi di materia discordi.
Atomi spersi facesti concordi
e la giusta proporzione ordinata
rende il tutto una perfetta armonia.**

6. Soprano e coro

**Tu hai posto questo mondo in armonia
col ciel, le sfere e la lor melodia.**

7. Trio

With that sublime celestial lay
can any earthly sounds compare?
If any earthly music dare,
the noble organ may.
From heav'n its wondrous notes were giv'n,
Cecilia oft conversed with heav'n,
Some angel of the sacred choir.
Did with this breath the pipes inspire,
and of the notes above the just resemblance gave,
brisk without lightness, without dullness, grave.

8. Bass Solo

Wondrous machine,
to thee the warbling Lute,
tho' used to conquest, must be forced to yield,
with thee unable to dispute.

9. Alto Solo

The airy violin
and lofty viol quit the field.
In vain they tune their speaking strings
to court the cruel fair or praise victorious kings.
Whilst all thy consecrated lays
are to more noble uses bent.
And every grateful note to heav'n repays
the melody it lent.

10. Duet

In vain the am'rous flute and soft guitar
jointly labour to inspire
wanton heat and loose desire
whilst thy chaste airs do gently move
seraphic flames and heav'nly love.

11. Alto Solo

The fife and all the harmony of war
in vain attempt the passions to alarm,
which thy commanding sounds compose and charm.

12. Duet

Let these amongst themselves contest
which can discharge its single duty best.
Thou summ'st their diff'ring graces up in one,
and art a consort of them all within thyself alone.

13. Full Chorus

Hail, bright Cecilia, hail to thee!
Great Patroness of us and Harmony!
Who whilst among the quire above

7. Trio

Si può a una tale musica divina
alcun canto terreno comparare?
Solo uno sulla terra lo può fare:
il nobile organo vi si avvicina.
Ha note di celeste provenienza,
la Santa era col cielo in confidenza:
del sacro coro un angelo c'è stato
che col suo fiato alle canne ha donato
note con le sue in giusta analogia
svelte o gravi, senza monotonia.

8. Basso

Meraviglioso strumento!
A confronto con te il trillante liuto,
aduso alla vittoria, non osa il cimento:
non può competere e resta muto.

9. Contralto solo

Cedono arioso violino ed alta viola;
di loro corde è vana la parola
per fiere crudeli o re vittoriosi.
Mentre queste tue laude consacrate
a usi più nobili sono orientate;
ed ogni nota dal cielo apprezzata
ti ripaga la melodia prestata.

10. Duetto

Invano il dolce flauto e la chitarra
voglion donare con comuni intenti
libere voglie e desideri ardenti.
Le tue arie caste muovono garbate
divino amore e angeliche fiammate.

11. Contralto solo

Di guerra trombe e pifferi chiassosi
turbar non sanno gli incanti virtuosi,
che han prodotto i tuoi suoni maestosi.

12. Duetto

Lasciamoli contendere fra loro,
a chi sa fare meglio il suo lavoro.
I pregi lor tu li raccogli in uno
e li armonizzi in te come nessuno.

13. Coro

Salve! Cecilia, la luce a te sia!
Grande patrona nostra e di Armonia!
Mentre tu siedi nel coro dei beati

thou dost thy former skill improve.
With rapture of delight dost see
thy fav'rite art
make up a part
of infinite felicity.
Hail! Bright Cecilia, Hail to thee!
Great Patroness of Us and Harmony!

i tuoi pregi sono ancor migliorati,
nell'estasi alfin - or vedi qua
come la preferita tua arte
divenga un'importante parte
dell'infinita felicità.
Salve! Cecilia, la luce a te sia!
Grande patrona nostra e di Armonia!

traduzione di Pietro Lignola, pubblicata online sul sito
lyricstranslate.com (2022)



Didone e Enea

libretto di Nahum Tate
dal quarto libro dell'*Eneide* di Virgilio

Personaggi*

Didone (Elissa), regina di Cartagine	soprano
Aeneas, principe troiano	baritono
Belinda	soprano
Second Woman / Un'ancella (Seconda donna)	contralto
Sorceress / Una maga	contralto
First Witch / Prima strega	soprano
Second Witch / Seconda strega	soprano
The Spirit / Uno spirito (Mercurio)	tenore
The Sailor / Un marinaio	tenore

Coro e danzatori: cortigiani, streghe e marinai

*I registri vocali sono quelli impiegati nella presente rappresentazione.

Atto primo

Ouverture

Scena prima
The palace.

Belinda

Shake the cloud from off your brow,
fate your wishes does allow.
Empire growing,
pleasures flowing,
fortune smiles
and so should you.

Chorus

Banish sorrow,
banish care,
grief should ne'er
approach the fair.

Dido

Ah! Belinda,
I am press'd with torment
not to be confess'd,
peace and I are strangers grown.
I languish till
my grief is known,
yet would not have it guess'd.

[Refrain]

Belinda

Grief increases
by concealing.

Dido

Mine admits of no revealing.

Belinda

Then let me speak;
the Trojan guest
into your tender
thoughts has press'd.

Ouverture

Scena prima
Il palazzo.
Entrano Didone, Belinda e seguito.

Belinda

Scrolla la nube dal tuo ciglio,
il fato adempie i tuoi desideri:
s'allarga l'impero,
abbondano i piaceri,
la fortuna sorride,
e tu pure dovresti.

Coro

Allontana la tristezza,
allontana l'affanno
mai dovrebbe l'afflizione
appressarsi alla beltà.

Didone

Ah! Belinda, sono oppressa
da un tormento
che non so confessare.
La pace è ormai straniera per me.
Languisco fin che
sia conosciuto il mio dolore,
eppure non vorrei si indovinasse.

[Ritornello]

Belinda

Il dolore si accresce
dissimulandolo.

Didone

Il mio non vuol che si palesi.

Belinda

Ma lasciami parlare:
l'ospite troiano
si è fatto strada
nei tuoi amorevoli pensieri.

The greatest blessing
Fate can give
our Carthage to secure
and Troy revive.

Chorus

When monarchs unite,
how happy their state,
they triumph at once o'er
their foes and their fate.

Dido

Whence could so much
virtue spring?
What storms,
what battles did he sing?
Anchises' valour mix'd
with Venus' Charms,
how soft in peace,
and yet how fierce in arms!

Belinda

A tale so strong and full
of woe might melt
the rocks as well as you.

What stubborn heart
unmov'd could
see such distress, such piety?

Dido

Mine with storms of case oppress'd
is taught to pity the distress'd.
Mean wretches'
grief can touch, so soft, so sensible
my breast.
But ah! I fear, I pity
his too much.

Belinda, Second Woman

Fear no danger
to ensue,
the hero loves as well as you,
ever gentle, ever smiling,
and the cares of life beguiling,
Cupid strew your path
with flowers
gather'd from Elysian bowers.

La più grande benedizione
che il fato può dare
per rafforzar Cartagine,
e far riviver Troia.

Coro

Quando i re si uniscono,
che gioia per i loro stati;
vincono insieme
sui loro nemici e sul loro destino.

Didone

Dove poté nascere
tanta virtù?
Quali tempeste,
quali battaglie non ci cantò?
Il valore di Anchise
unito con le grazie di Venere:
così tenero in pace,
eppur così forte in battaglia!

Belinda

Un racconto così potente
e pieno di sventure
fonderebbe le rocce, e anche te.

Quale cuore testardo
assisterebbe imperturbabile
a tanta pena, a tanta pietà?

Didone

Il mio, oppresso dalle tempeste del fato,
imparò ad avere pietà della miseria.
Il dolore dei miseri sventurati
sa toccare con sì tenera, intensa forza
il mio petto.
Ma, ah! ho paura di aver
troppa pietà del suo.

Belinda e seconda donna

Non temer pericoli
nel conquistarlo,
l'eroe ama come tu ami.
Sempre dolce, sempre sorridente,
dominando gli inganni della vita,
Cupido cosparsa i tuoi sentieri
con fiori
colti nei luoghi ombrosi d'Eliso.

Chorus

Fear no danger to ensue,
the hero loves
as well as you,
ever gentle, ever smiling,
and the cares of life beguiling,
Cupid strew your path
with flowers
gather'd from Elysian bowers.

Belinda

See, your royal guest appears,
how godlike is the form he bears!

Aeneas

When, royal fair,
shall I be bless'd
with cares of love
and state distress'd?

Dido

Fate forbids what you pursue.

Aeneas

Aeneas has no fate but you!
Let Dido smile and I'll defy
the feeble stroke of Destiny.

Chorus

Cupid only throws
the dart that's dreadful
to a warrior's heart,
and she that wounds can
only cure the smart.

Aeneas

If not for mine, for Empire's sake,
some pity
on your lover take.
Ah! make not,
in a hopeless fire,
a hero fall, and Troy
once more expire.

Belinda

Pursue thy conquest,
Love; her eyes
confess the flame
her tongue denies.

Coro

Non temer pericoli
nel conquistarlo,
l'eroe ama come tu ami.
Sempre dolce, sempre sorridente,
dominando gli inganni della vita,
Cupido cospargere i tuoi sentieri
con fiori
colti nei luoghi ombrosi d'Eliso.
(*Entra Enea col seguito*)

Belinda

Ecco, si palesa il tuo ospite regale;
la sua bellezza è quella di un dio!

Enea

Quando, bellezza regale,
sarò felice,
appesantito come sono
da affanni d'amore e di governo?

Didone

Il fato impedisce quel che tu cerchi.

Enea

Enea non ha altro destino che te!
Se Didone sorride, io sfiderò
l'ingiusto colpo del destino.

Coro

Solo Cupido scaglia frecce
terribili
al cuor d'un guerriero,
e sol chi ferisce,
può curare la sofferenza.

Enea

Se non per me,
almen per l'impero,
abbi un po' di compassione del tuo amante;
ah! non far svanire
una passione senza speranza,
un eroe, e Troia
morire ancora una volta.

Belinda

Continua nella tua conquista,
Amore; i suoi occhi
manifestano la fiamma,
che la sua lingua non dice.

Chorus

To the hills and the vales,
to the rocks and the mountains,
to the musical groves
and the cool shady fountains.
Let the triumphs of love
and of beauty be shown.
Go revel, ye Cupids,
the day is your own.*

Coro

Fra colline e valli,
fra rocce e montagne,
fra boschetti risonanti
e fonti fredde, ombrose
si manifestino le vittorie d'amore
e di beltà.
Siate festanti, o Amori;
il giorno è vostro.

* In questa rappresentazione, il primo atto comprende anche la prima scena del secondo atto.

Atto secondo

Scena prima
The Cave.

Sorceress

Wayward sisters, you that fright
the lonely traveller by night.
Who,
like dismal ravens crying,
beat the windows of the dying.
Appear! Appear at my call, and
share in the fame
of a mischief shall make
all Carthage flame.
Appear!

First Witch

Say, Beldam, say what's thy will.

Chorus

Harm's our delight
and mischief all our skill.

Sorceress

The Queen of Carthage,
whom we hate,
as we do all in prosp'rous state,
ere sunset,
shall most wretched prove,
depriv'd of fame,
of life and love!

Chorus

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

First Witch

Ruin'd ere the set of sun?

Two Witches

Tell us, how shall this be done?

Scena prima
La Grotta.
Entra la maga.

[Preludio delle streghe]

Maga

Bizzose sorelle, voi che spaventate
il solitario viandante nella notte.
Voi che,
urlando come orribili corvi,
battete alle finestre del moribondo,
apparite alla mia chiamata,
e condividete la gloria
d'un danno che
brucerà tutta Cartagine.
Apparite!
(Entrano le streghe)

Prima strega

Parla, Megera, parla, qual è il tuo volere?

Coro

Il male è la nostra gioia,
il danno tutta la nostra arte.

Maga

La regina di Cartagine
che odiamo,
al par di chi abbia fortuna o potenza,
prima del tramonto
cadrà nella sventura,
priva di gloria,
di vita e amore.

Coro

Oh oh oh!

Prima strega

Perduta prima del tramonto del sole?

Prima e seconda strega

Parlaci, come avverrà tutto questo?

Sorceress

The Trojan Prince, you know,
is bound by Fate
to seek Italian ground.
The Queen
and he are now in chase.

First Witch

Hark! Hark!
The cry comes on apace.

Sorceress

But, when they've done,
my trusty Elf,
in form of Mercury himself,
as sent from Jove
shall chide his stay,
and charge him sail tonight
with all his fleet away.

Chorus

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

Two Witches

But ere we this perform,
we'll conjure for a storm
to mar their hunting sport
and drive 'em back to court.

Chorus

In our deep vaulted cell
the charm we'll prepare,
too dreadful a practice
for this open air.

Scena seconda

The Grove.
[Refrain]

Belinda

Thanks to these lonesome vales,
these desert hills and dales,
so fair the game,
so rich the sport, Diana's self
might to these woods resort.

Maga

Il principe troiano, sapete,
è obbligato dal fato
a cercare la terra italiana;
la regina e l'eroe
ora sono a caccia.

Prima strega

Senti!
Giunge da presso il grido!

Maga

Ma quando avranno finito,
il mio folletto fidato,
nelle sembianze di Mercurio
inviato da Giove,
gli farà pesare la sua permanenza
e lo costringerà a salpare stanotte
con tutta la flotta!

Coro

Oh oh oh!

Prima e seconda strega

Ma prima di fare questo,
evocheremo una tempesta
che guasti loro la caccia,
e li conduca di nuovo alla corte.

Coro

(al modo di un'eco)
Nella nostra grotta profonda,
l'incantesimo prepareremo,
un rito così spaventoso
da farsi all'aria aperta.

[Danza ad eco di Furie]

(Tuoni e lampi, musica terribile, le Furie sprofondano nella grotta, gli altri si involano)

Scena seconda

Il Boschetto. Entrano Enea, Didone, Belinda e il loro seguito.
[Ritornello]

Belinda

Grazie a queste valli isolate,
a questi deserti colline e anfratti
buona è la caccia,
molteplici i piaceri; Diana stessa
frequenterebbe questi boschi.

Chorus

Thanks to these lonesome vales,
these desert hills and dales,
so fair the game,
so rich the sport, Diana's self
might to these woods resort.

Second Woman

Oft she visits this lone mountain,
oft she bathes her
in this fountain;
here, Actaeon met his fate,
pursued by his own hounds,
and after mortal wounds
discover'd, too late.

Aeneas

Behold, upon my bending spear
a monster's head
stands bleeding,
with tushes far exceeding
those did Venus'
hunter's tear.

Dido

The skies are clouded, hark!
How thunder Rends
the mountain oaks asunder.

Belinda

Haste,
haste to town,
this open field no shelter
from the storm can yield.

Chorus

Haste,
haste to town,
this open field no shelter
from the storm can yield.

Spirit

Stay, Prince and hear
great Jove's command;
he summons thee
this night away.

Coro

Grazie a queste valli isolate,
a questi deserti colline e anfratti
buona è la caccia,
molteplici i piaceri; Diana stessa
frequenterebbe questi boschi.

[Ground di chitarra]

Seconda donna

Frequentemente ella visita questa solinga montagna,
frequentemente ella si bagna
in questa sorgente;
qui Atteone trovò la morte,
braccato dai propri cani,
e per le mortali ferite
troppo tardi scoperte.

Enea

Vedi, sulla mia lancia piegata
la testa sanguinante
di un mostro,
con zanne ben più straordinarie
di quelle che uccisero
il cacciatore di Venere!

Didone

Il cielo s'annuvola: ascolta!
Come il tuono
spezza le querce dei monti!

Belinda

Affrettiamoci,
affrettiamoci ad andare in città;
questa distesa aperta
non può dar riparo alla tempesta.

Coro

Affrettiamoci,
affrettiamoci ad andare in città,
questa distesa aperta
non può dar riparo alla tempesta.
(Escono – Scende lo spirito della Strega nelle sembianze di Mercurio)

Spirito

Fèrmati, principe, e ascolta
l'ordine del divino Giove:
egli ti chiede di andar lontano
da qui stanotte.

Aeneas

Tonight?

Spirit

Tonight thou must forsake
this land, the Angry God
will brook
no longer stay.
Jove commands thee,
waste no more in Love's delights,
those precious hours,
allow'd by th'Almighty powers.
To gain th'Hesperian shore
and ruined Troy restore.

Aeneas

Jove's commands shall be obey'd,
tonight our anchors shall be
weighed.

But ah!

What language can I try
my injur'd Queen to Pacify:
no sooner she resigns
her heart,
but from her arms
I'm forc'd to part.
How can so hard
a fate be took?
One night enjoy'd,
the next forsook.
Yours be the blame, ye gods!
For I obey your will,
but with more ease could die.

Enea

Stanotte?

Spirito

Stanotte devi partire
da questa terra, il dio in collera
non sopporterà
un più lungo indugio.
Giove ti ordina,
non consumare più oltre in godimenti d'amore
queste ore preziose
concesse dalle forze onnipotenti
per raggiunger la sponda occidentale
e riedificare la distrutta Troia.

Enea

Ubbidirò ai comandi di Giove,
stanotte le nostre ancora
si solleveranno.

(Lo Spirito esce)

Ma ah!

Cosa posso dire,
per calmare la mia offesa regina?
Ella m'ha appena donato
il suo cuore
ma son costretto
ad allontanarmi dalle sue braccia.
Come si può sopportare
un così duro destino?
Goduta per una notte,
abbandonata nell'altra.
Vostra sia la colpa, o dèi!
Ubbidisco alla vostra volontà,
ma con più gioia preferirei morire.

Atto terzo

Scena prima
The Ships.

First Sailor

Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
time and tide will admit no delaying,
take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence
their mourning with vows
of returning
but never intending to visit
them more.

Chorus

Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
time and tide
will admit no delaying,
take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence
their mourning with vows
of returning
but never intending to visit
them more.

Sorceress

See the flags and streamers
curling, anchors weighing,
sails unfurling.

First Witch

Phoebe's pale
deluding beams gilding more
deceitful streams.

Scena prima
Le Navi.
Entrano i marinai.

[Preludio]

Primo marinaio

Venite compagni marinai,
si sollevino le nostre ancore,
tempo e marea non ammettono indugi;
prendete un breve, ebbro
commiato dalle vostre ninfe
sulla riva
e rasserenate la loro afflizione
con la promessa del ritorno,
ma senza pensare
di rivederle più.

Coro

Venite compagni marinai,
si sollevino le nostre ancore,
tempo e marea
non ammettono indugi;
prendete un breve, ebbro
commiato dalle vostre ninfe
sulla riva
e rasserenate la loro afflizione
con la promessa del ritorno,
ma senza pensare
di rivederle più.

[Danza di marinai]

(Entrano la maga e le streghe)

Maga

Ecco, avvolgono insegne
e pennoni, sollevano le ancore,
spiegano le vele!

Prima strega

Gli scoloriti,
ingannevoli raggi di Febo
abbelliscono le false correnti.

Second Witch

Our plot has took,
the queen's forsook.

Two Witches

Elissa's ruin'd, ho, ho!
Our plot has took,
the queen's forsook, ho, ho, ho!

Sorceress

Our next motion
must be to storm her
lover on the Ocean!
From the ruin of others our
pleasures we borrow,
Elissa bleeds tonight,
and Carthage flames tomorrow.

Chorus

Destruction's our delight,
delight
our greatest sorrow!
Elissa dies tonight
and Carthage flames tomorrow.
Ha! ha!

Scena seconda
The Palace.

Dido

Your counsel all is urged in vain,
to Earth and Heaven
I will complain!
To Earth and Heaven why do I call?
Earth and Heaven
conspire my fall.
To Fate I sue,
of other means bereft,
the only refuge
for the wretched left.

Belinda

See, Madam, see where
the Prince appears;

such sorrow
in his looks he bears,
as would convince
you still he's true.

Seconda strega

È riuscito il nostro complotto,
la regina è abbandonata!

Prima e seconda strega

Elissa è perduta! Oh oh!
È riuscito il nostro complotto,
la regina è abbandonata! Oh oh oh!

Maga

La nostra prossima mossa
dovrà essere di mandare una tempesta
al suo amato sull'oceano.
Troviamo la nostra gioia
nell'altrui rovina;
Elissa sanguinerà stanotte,
e Cartagine brucerà domani!

Coro

La distruzione è il nostro godimento,
il godimento altrui
è la nostra più grande sofferenza.
Elissa sanguinerà stanotte,
e Cartagine brucerà domani!
Oh oh!

Scena seconda
Il Palazzo.
Entrano Didone, Belinda e donne.

Didone

È inutile ogni tuo consiglio,
voglio lamentarmi
con terra e cielo;
perché m'appello a terra e cielo?
Terra e cielo
si alleano per la mia disgrazia.
Priva d'ogni altro rimedio,
ricorro al destino,
l'unico asilo
concesso agli infelici.

Belinda

Ecco, signora,
il Principe si fa avanti.
(Entra Enea)

Grande è la sofferenza
che porta nei suoi sguardi
da convincerti
ch'è ancora fedele.

Aeneas

What shall lost Aeneas do?
How, Royal Fair, shall
I impart the God's decree,
and tell you we must part?

Dido

Thus on the fatal Banks of Nile,
weeps the deceitful crocodile;
thus hypocrites,
that murder act,
make Heaven and Gods
the authors of the fact.

Aeneas

By all that's good...

Dido

By all that's good, no more!
All that's good
you have forswore.
To your promis'd empire fly
and let forsaken
Dido die.

Aeneas

In spite of Jove's command,
I'll stay, offend the Gods,
and Love obey.

Dido

No, faithless man,
thy course pursue;
I'm now resolv'd as well as you.
No repentance shall reclaim
the injur'd Dido's slighted
flame, for 'tis enough,
what'er you now decree,
that you had once
a thought
of leaving me.

Aeneas

Let Jove say what he will:
I'll stay!

Dido

Away, away! No, no, away!

Enea

Che farà lo smarrito Enea?
Come, mia bella regina,
ti farò conoscere il decreto del dio,
e ti dirò che dobbiam partire?

Didone

Come sulla fatale sponda del Nilo
piange il disonesto coccodrillo,
così gli ipocriti,
che hanno commesso un assassinio,
chiaman cielo e dèi
responsabili del fatto!

Enea

Per tutto quel bene...

Didone

Per tutto quel bene... non più!
A tutto quel bene
tu hai rinunciato.
Vola al tuo promesso impero,
e lascia morire
l'abbandonata Didone.

Enea

A dispetto del comando di Giove,
io resterò: offendo gli dèi,
e ubbidisco ad Amore.

Didone

No, uomo senza fede,
prosegui per la tua via;
ora io son risoluta come te.
Nessun pentimento riaccenderà
la fiamma dell'amore
nell'offesa Didone, ché,
qualunque sia
la tua posizione,
mi basta ch'una sola volta
hai meditato di lasciarmi.

Enea

Dica Giove quel che vuole,
io resterò!

Didone

Via, via! No, no, via!

Aeneas

No, no, I'll stay,
and Love obey!

Dido

To Death I'll fly
if longer you delay; away, away!...

But Death, alas!
I cannot shun;
Death must
come when he is gone.

Chorus

Great minds against
themselves conspire, and shun
the cure they most desire.

Dido

Thy hand, Belinda,
darkness shades me.
On thy bosom let me rest, more
I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid in earth,
may my wrongs create
no trouble in thy breast;
remember me, but ah!
forget my fate.

Chorus

With drooping
wings you Cupids come,
and scatter roses on her tomb,
soft and gentle
as her heart.
Keep here your watch,
and never part.

Enea

No resterò,
e ubbidirò ad Amore!

Didone

Ti ucciderò
se ancora tu indugi. Via, via!
(*Enea esce*)
Ma alla morte, ahimè!
non posso sottrarmi.
La morte deve giungere
quando egli è partito.

Coro

I nobili cuori cospirano
contro se stessi, e fuggono
il rimedio che più desiderano.

Didone

La tua mano, Belinda;
le tenebre mi fan velo.
Lascia ch'io riposi sul tuo seno;
di più vorrei, ma la morte mi invade;
ora la Morte è un'ospite gradita.
Quando giacerò nella terra,
i miei mali non suscitino
alcun turbamento nel tuo petto.
Ricordati di me, ma ah!
Dimentica la mia sorte!

[Ritornello]

[*Fra le nubi appaiono gli Amori sopra la tomba*]

Coro

Con ali abbassate,
o Amori, venite,
e sulla tomba spargete rose
morbide e delicate
come il suo cuore.
Posate il vostro sguardo qui,
e mai v'allontanate.

Il soggetto



Federico Barocci, *Fuga di Enea da Troia*, 1598, Galleria Borghese, Roma.

Prologo (dalla Sinfonia al n. 11 di *Hail, bright Cecilia*)

In una scuola di musica, i giovani allievi nel giorno di Santa Cecilia, patrona della musica, eseguono un'ode in suo onore. Si tratta di un inno alla musica («arte celestiale»), lingua universale, come voce di natura: capace di esprimere e di muovere le passioni, capace di «addolcir l'orecchio o colpir la mente». All'armonia che la Santa ha imposto nell'universo si può comparare solo il suono dell'organo: le sue note hanno provenienza celeste ch  prodotte dal fiato di un angelo. Ma i giovani cantori, nel celebrare la «festa» della musica hanno parole per tutti gli strumenti, chiamati a gareggiar tra loro: il violino, il flauto, la viola, il «trillante liuto» e la chitarra, infine «trombe e pifferi chiassosi». Per poi spingersi a improvvisare insieme una vera e propria opera in musica, che narra l'infelice storia della regina cartaginese Didone e del suo amato, l'eroe troiano Enea.

Atto primo

A palazzo reale, Belinda invita la regina a non nascondere i propri desideri e ad abbandonarsi all'amore che prova per Enea. Didone confessa di essere stata conquistata dal racconto delle sventure dell'eroe troiano. Enea, entrato in scena, le promette amore e dichiara che il suo unico destino non   altri che lei, Didone. Tutta la corte si rallegra per il matrimonio imminente.

Atto secondo

In una grotta, una maga e le streghe tramano contro la felicit  di Didone e decidono quindi di scatenare un violento temporale che interrompa la battuta di caccia intrapresa da Enea. Esse intendono inviare al troiano uno Spirito travestito da Mercurio per intimargli che non pu  indugiare: deve imbarcarsi per raggiungere le coste dell'Italia e abbandonare Didone.

In un boschetto, mentre Enea, Didone e il loro seguito stanno tornando verso la citt  per scampare alla tempesta, il falso Mercurio convince Enea a ripartire.

Atto terzo

Enea   in partenza con le sue navi. I marinai, gi  pronti a salpare, salutano le loro innamorate che resteranno a terra, cantando e ballando. Partecipano alle danze anche le streghe, esultanti perch  riuscite nel loro malvagio intento.

Synopsis

Prologue

On the day of Saint Cecilia, the patron saint of music, the young students of a music school perform an ode in her honour. It is a hymn to music—the «Celestial Art» and universal language, «Nature's Voice», capable of expressing and arousing passions, of «court[ing] the Ear or strik[ing] the Heart». Only the sound of the organ can be compared to the harmony that the Saint has imposed on the universe: its notes have a heavenly origin because they are produced by the breath of an angel. But in celebrating the feast day of music, the young singers also praise the other instruments, which are called upon to compete with each other: the violin, the recorder, the viola, the «Warbling Lute», the guitar and, finally, «the Fife and all the Harmony of War». The girls then improvise a complete opera about the sad story of Dido, Queen of Carthage, and her beloved Aeneas, the Trojan hero.

Act I

In the royal palace, Belinda advises the Queen not to conceal her passion, and urges her to give in to her love for Aeneas. Dido admits that she has been seduced by the story of his misfortunes. Aeneas enters the palace, promises his love, and declares that he is destined to love her, Dido, and no-one else. All the courtiers rejoice at the forthcoming marriage.

Act II

In a cave, a sorceress and witches are plotting against Dido's happiness, and decide to unleash a violent storm and interrupt Aeneas' hunting trip. They plan to send a spirit disguised as Mercury to inform the Trojan hero that he must leave Dido and sail to Italy. In a grove, while Aeneas, Dido and their retinue are returning to town to avoid the storm, the false Mercury persuades Aeneas to leave.

Act III

Aeneas is about to leave. The sailors, ready to set sail, greet their loved ones who have stayed ashore, singing and dancing. The witches

also join in the dance, rejoicing at the success of their evil plan.
In Dido's palace, the two lovers must part. The Queen is outraged: Aeneas says he will defy the gods and stay with her, but she rejects him for having once thought of leaving her. Once alone, however, she realises that she can no longer live without her lover. The consoling words of her maid are of no avail, and Dido surrenders to death.

Epilogue

The young musicians, moved by the tragic end of the love story they have just staged and sung, return to the ode for Saint Cecilia, extolling the harmony that emanates from her, and celebrating music, «a Part of infinite Felicity».

All'interno del palazzo di Didone, anche per i due amanti è il momento dell'addio. La regina è offesa, Enea si dichiara pronto a sfidare il volere degli dei per restare con lei, ma la donna lo caccia: che lui abbia pensato anche per un solo momento di lasciarla basta a trancare per sempre il loro legame. Una volta rimasta sola, comprende però che senza il suo amante non può più vivere, a nulla servono le parole consolatorie della sua ancella: Didone si abbandona alla morte.

Epilogo (nn. 12 e 13 di *Hail, bright Cecilia*)

I giovani musicisti toccati dalla tragica fine della storia d'amore appena intonata e messa in scena, riprendono l'ode Santa Cecilia, all'armonia che scaturisce da lei e alla musica, che è «un'importante parte dell'infinita felicità».

Didone, Cecilia e l'Orpheus Britannicus: l'ultimo decennio di Henry Purcell

di Dinko Fabris

Può apparire davvero sorprendente che le più importanti novità apparse negli ultimi anni, nella sconfinata bibliografia degli studi su Henry Purcell, e specialmente sulla sua opera *Dido and Aeneas*, provengano da fonti legate alla Palestina e alla Siria, territori ai nostri giorni tristemente devastati da guerre le cui motivazioni molti storici fanno risalire agli errori del colonialismo britannico. Nel 2019 Alon Schab ha dato notizia per la prima volta della forte presenza della musica di Purcell in Palestina durante il Mandato britannico dalla fine della Prima guerra mondiale alla nascita dello stato di Israele. Questa curiosa diffusione in Oriente deriva dall'utilizzazione di quella musica come simbolo della cultura coloniale britannica, nella delicata costruzione di un'identità locale, e fu soprattutto intensa intorno al 1945, per il 250° anniversario della morte di Purcell, con esecuzioni pubbliche oltre che alla radio e una insospettabile circolazione di partiture per uso privato e studio. Il ritrovamento di una lettera inviata a Londra da Aleppo – l'antica città della Siria oggi in parte devastata – il 15 febbraio 1688 dal mercante e musicofilo inglese Rowland Sherman ha consentito invece nel 2009 al musicologo Bryan White di datare la prima esecuzione assoluta dell'opera di Purcell, nella scuola di ballo di Josias Priest a Chelsea, a non dopo il luglio 1688 e probabilmente già a fine 1687, sconvolgendo così la cronologia che fin dal primo Novecento considerava quella rappresentazione avvenuta nel 1689, dopo l'avvento della nuova dinastia di Guglielmo d'Orange al trono d'Inghilterra in seguito alla Glorious Revolution. La lettera da Aleppo pubblicata da White, in cui si richiedeva una riduzione per tastiera del *Dido and Aeneas* che Sherman aveva ascoltato a Londra prima della sua partenza per l'Oriente, anticipa la prima rappresentazione nella scuola di Chelsea, ma non inficia la tesi – che avevo già riportato nel 1999 nell'unico libro in italiano tuttora pubblicato su Henry Purcell – di una probabile origine della composizione dell'opera già anni prima e per una diversa destinazione, ovvero per una festa nel palazzo reale di Whitehall (forse per i 25 anni della Restaurazione degli Stuart sul trono) dove tuttavia non sarebbe poi stata rappresentata per la morte di re Carlo II.



Didone, Cecilia and the Orpheus Britannicus: Henry Purcell's last decade

It may come as a surprise that the most important developments in the endless bibliography on Henry Purcell, and especially on his opera *Dido and Aeneas*, have come in recent years from sources related to Palestine and Syria, currently ravaged by wars whose causes many historians attribute to the mistakes of British colonialism. In 2019, Alon Schab first reported on the widespread presence of Purcell's music in Palestine during the British Mandate, from the end of the First World War to the birth of the state of Israel. Purcell's curious popularity in the Middle East stems from the fact that his music was used

Didone e Enea che si abbracciano, dal pavimento a mosaico nella villa romana di Low Ham, ca. 350 d.C. (dettaglio).

as a symbol of British colonial culture at a time of delicate construction of local identity, especially around 1945, the 250th anniversary of Purcell's death: his music was then performed at public events and on the radio, and his scores saw an unexpected circulation for private use and study.

In 2009, thanks to a letter sent by the English merchant and music lover Rowland Sherman from the ancient Syrian city of Aleppo—now partly destroyed—to London on 15 February 1688, the musicologist Bryan White was able to date the first performance of Purcell's opera, establishing that it was first performed at Josias Priest's dance school in Chelsea no later than July 1688, and probably as early as the end of 1687. This changed almost everything in the chronology that, since the early 20th century, had dated the first performance of the opera in 1689, after the Glorious Revolution and the accession of the new dynasty of William of Orange. Sherman's letter, a request for *Dido and Aeneas* to be transcribed for keyboard, suggests that he heard it in London before leaving for the Middle East. This pushes back the first performance at the Chelsea School, but it does not invalidate the theory that the opera may have been composed years earlier for a different purpose—namely an event at the English court in Whitehall, possibly the 25th anniversary of the Stuart Restoration in 1685, which never took place because of the death of King Charles II. (I had already written about this theory in 1999, in the only book on Henry Purcell available in Italian). However, our scarce sources do not shed much light on what can be considered the first true 'opera' in English musical history, albeit the most mysterious: apart from the undated libretto (the only known copy of which is in the Royal College of Music in London), the only surviving scores are three much later copies, dated around 1774, when the opera was revived at the Academy of Ancient Music, 70 years after its last London performance. None of these scores includes the prologue that survives in the libretto, as they are from a lost original adapted to be performed as interludes between the acts of spoken plays. William Cummings had already produced a 'modern' edition of the opera in 1889, based

In ogni caso, le scarse fonti a nostra disposizione non aiutano a chiarire le origini e la possibile motivazione per la creazione di quella che con buone ragioni è considerata la prima vera “opera” della storia musicale inglese, ma anche la più misteriosa: oltre al libretto senza data (l'unica copia conosciuta è al Royal College of Music di Londra), le sole partiture esistenti sono tre copie molto tarde, databili intorno al 1774, quando l'opera era stata ripresa a distanza di 70 anni dall'ultima esecuzione londinese nei concerti della Academy of Ancient Music. Tutte le partiture mancano del Prologo, presente nel libretto, essendo derivate dal perduto originale adattato alla funzione di intermezzo tra gli atti di un testo recitato in prosa. William Cummings aveva già fornito nel 1889 un'edizione “moderna” dell'opera basata sulla versione conservata a Oxford (Bodleian Library, Tenbury MS.1266/5) che è stata alla base di tutte le successive produzioni musicali fino ai nostri giorni, con pochissime varianti o minime aggiunte da parte delle tre successive edizioni critiche. Nell'ultima di queste, curata dallo specialista Robert Shay nel 2023, per la serie “Bärenreiter Urtext”, è invece utilizzata come fonte primaria una copia molto accurata dell'originale perduto, ritrovata a Tatton Park nello Cheshire. Nella prefazione Shay accoglie l'ipotesi della composizione come *masque* di corte prima del febbraio 1685 e aggiunge alcuni elementi utili per i moderni esecutori, come l'avvertenza che la partitura non rispecchia l'esecuzione avvenuta con sole voci femminili (tranne un tenore “ospite” per la parte di Enea) nella scuola di Chelsea, ma piuttosto la versione utilizzata per le riprese volute dall'impresario Thomas Betterton al teatro di Lincoln's Inn Fields dal 1700 al 1704, col titolo di *The LOVES of Dido and Æneas, a MASK, in Four MUSICAL ENTERTAINMENTS* utilizzato tra gli atti di un libero adattamento di *Misura per misura* di Shakespeare. In quel riadattamento un ruolo importante aveva avuto il basso-baritono John Wiltshire interpretando la parte della Sorceress (oltre al Primo Marinaio), nonostante fosse scritta in chiave di soprano. Come si vede bene, restano molti i misteri sul “caso Didone”.

Ma chiariamo per prima cosa chi era il suo illustre compositore negli anni in cui presumibilmente l'opera fu concepita e poi eseguita per la prima volta a Londra. Henry Purcell (non si pronuncia alla francese, ma con l'accento sulla prima sillaba ignorando la “u”) era nato a Westminster il 10 settembre 1659 in una famiglia di musicisti di cui condivise da subito il rapporto con la corte, entrando a 10 anni a far parte del coro di voci

bianche della Royal Chapel. Può sembrare incredibile che il musicista più importante della storia della musica inglese – insieme al novecentesco Benjamin Britten – abbia lasciato così pochi documenti biografici, per cui la sua carriera può essere seguita soltanto a grandi linee: assistente dell'organaro di corte dal 1673, alla sua morte, dieci anni dopo, ne prese il posto come curatore degli strumenti, ma nel frattempo si era già fatto notare con sue musiche eseguite in importanti cerimonie pubbliche, tanto che era stato nominato prima organista di Westminster e poi compositore per i violini del re. Nel 1681 si era sposato (gli sopravvissero due figlie e il figlio Edward, a sua volta compositore) e l'anno successivo era entrato ufficialmente tra i *Gentlemen* della Royal Chapel, incarico tra i più prestigiosi per un musicista inglese, durato fino alla deposizione di Giacomo II nel 1688. Dal 1680, inoltre, Purcell aveva avviato una fortunata attività come compositore di musiche per i teatri di Londra, musicando oltre 40 titoli tra cui le sue famose “semi-opere”, ossia drammi che univano parti recitate a parti cantate, oltre ai consueti balli e cori tipici dei *masque*. Morì improvvisamente a meno di 36 anni la sera del 21 novembre del 1695 (la vigilia di Santa Cecilia), lasciando oltre 850 composizioni (in epoca moderna catalogate da Zimmerman, per cui si indicano col numero preceduto da una “Z”): molte più numerose di Wolfgang Mozart, morto alla stessa età. Subito dopo la sua scomparsa fu avviata la sua mitizzazione come l'*Orpheus Britannicus*, come fu intitolata la raccolta antologica dei suoi brani più famosi in due volumi pubblicati nel 1698 e 1702.

L'Ode a Santa Cecilia, un inno alla musica

La circostanza della scomparsa del giovane compositore inglese a ridosso della festa di Santa Cecilia, protettrice della musica, non è passata inosservata già ai suoi contemporanei. Il suo nome, infatti, era associato a quella festa in quanto egli era stato l'autore delle prime due odi dedicate alla santa, *Welcome to all the pleasures* (Z 339) e *Laudate Ceciliam* (Z 329) eseguite entrambe nel 1683, che a Londra avrebbero inaugurato una duratura tradizione annuale. Le odi per coro e orchestra furono una delle rare invenzioni musicali inglesi dell'età barocca (non esistevano nella tradizione europea cantate così imponenti concepite per solisti, coro e grande orchestra), ed ebbero un ampio utilizzo per celebrare le diverse ricorrenze dei principali membri della corte: Purcell ne compose ben 24, anche se la maggior parte restano poco eseguite ai nostri tempi. Oltre alle due già citate odi per Santa Cecilia,

on the version held at Oxford (Bodleian Library, Tenbury MS.1266/5), which has been the basis for all subsequent musical productions to the present day, with very few variations or minimal additions by the three subsequent critical editions. The most recent of these, edited by Robert Shay in 2023 for the “Bärenreiter Urtext” series, uses as its primary source a very accurate copy of the lost original, found in Tatton Park, Cheshire. Shay's preface accepts the theory that the opera may have been composed as a court *masque* before February 1685, and adds some useful elements for modern performers, such as the warning that the score does not reflect the all-female performance at the Chelsea School (with the single exception of a 'guest' tenor in the role of Aeneas), but a version used for the revivals commissioned by the impresario Thomas Betterton at the Lincoln's Inn Fields Theatre from 1700 to 1704, entitled *The LOVES of Dido and Æneas, a MASK, in Four MUSICAL ENTERTAINMENTS*, performed as interludes between the acts of a free adaptation of Shakespeare's *Measure for Measure*. An important part in this re-adaptation was played by the bass-baritone John Wiltshire, who, in addition to the role of the First Mariner, also sang the role of the Sorceress, although it had been written in a soprano key. Indeed, many mysteries remain about the “*Dido* affair”. But let us first see who its illustrious composer was at the time when the opera was supposedly conceived and first performed in London. Henry Purcell (pronunciation: /'pɜːrsəl/) was born in Westminster on 10 September 1659 into a family of musicians whose relationship with the court he soon shared, joining the boys' choir of the Chapel Royal at the age of 10. It may seem hard to believe that the most important musician in the history of English music—with the exception of 20th-century composer Benjamin Britten—left so few biographical traces that his career can only be sketched out in broad outline: he became assistant to the court organ builder in 1673 and, on his death ten years later, took his place as the King's keeper of wind instruments. In the meantime he had made a name for himself with his music, performing at important public ceremonies,



in questa pagina e nella successiva,
Gian Lorenzo Bernini, *Enea, Anchise e Ascanio*,
1617/1618, Galleria Borghese, Roma.



and was appointed first organist of Westminster and then Composer-in-Ordinary for the King's violins. He married in 1681 (he was survived by two daughters and his son Edward, himself a composer), and a year later he joined the Gentlemen of the Chapel Royal, one of the most prestigious positions for an English musician, which he held until the deposition of James II in 1688. In 1680 Purcell also began a successful career as a composer of music for London theatres, setting over 40 titles, including his famous "semi-operas", dramas that combined spoken and sung parts with the dances and choruses typical of masques. He died suddenly at the age of 35, on the eve of Saint Cecilia's Day, 21 November 1695. He left behind more than 850 works, later catalogued by Zimmerman (hence the 'Z' before the number): many more than Mozart, who died at the same age. His mythicisation began soon after his death, when he became known as "the Orpheus Britannicus", after the title of a two-volume collection of his most famous pieces, published in 1698 and 1702.

The Ode to St Cecilia, a hymn to music

The fact that the young English composer died on the day of St Cecilia, the patron saint of music, did not go unnoticed by his contemporaries. Indeed, Purcell's name became associated with this festivity as the author of the first two odes dedicated to the saint, which started an enduring tradition of annual celebrations in London when they were first performed in 1683: *Welcome to all the pleasures* (Z 339) and *Laudate Ceciliam* (Z 329). Odes for chorus and orchestra were among the rare English musical inventions of the Baroque period (such impressive cantatas for soloists, chorus and large orchestra did not exist in the European tradition), and were widely used to celebrate the anniversaries of important members of the court: Purcell composed no fewer than 24 of them, although most are rarely performed today. In addition to the above-mentioned odes to St Cecilia, which he composed for the court of Charles II, he wrote a third (*Raise, raise the voice* Z 334, dated c.1685) and finally a fourth, which remains one of his most popular and frequently performed works: *Hail, bright Cecilia* (Z 328). In the Ravenna

production, this ode is proposed as a 'frame' for the performance of the mini-opera *Dido and Aeneas*: eleven numbers act as a kind of prologue (lost in the *Dido* score), and the rest as a conclusion.

Hail, bright Cecilia differs from most odes of the period, and is unique in Purcell's production, both for the grandeur of the orchestration and for the theme explored in the text by Nicholas Brady (best known as the co-author of the metrical version of the Psalms, which he wrote with Nahum Tate, the librettist of *Dido and Aeneas*): music itself is the subject of the opera, which celebrates the personality of musical instruments and, above all, the human voice. The composer himself sang the most famous aria, «'Tis nature's voice», at the premiere for Queen Mary on 22 November 1692, probably adding virtuosic embellishments to win the favour of the new Orange/Stuart monarchs, who had not reinstated him at court when they were crowned in 1689 (it is no coincidence that Purcell re-used part of the symphony from *Hail, bright Cecilia* for his ode to Queen Mary in 1693). The instruments mentioned in the text are richly represented in the orchestral palette: violins and recorders, trumpets and timpani, and then the organ, the most important and versatile instrument (described as a «wondrous machine»), joined by the voices of the chorus to create «one perfect harmony». Towards the end of the ode (movement no. 10 «In vain the Am'rous Flute», a duet for countertenor and tenor), the basso continuo of an unexpected instrumental introduction for two recorders uses exactly the same bass line as Dido's "Lament", the memorable and rightly most famous final aria of *Dido and Aeneas*. This is another useful element linking the 1692 ode to St Cecilia to the earlier opera that Pizzi and Dantone now combine.

Dido and Aeneas: opera, semi-opera, masque

A common misconception has been to analyse *Dido and Aeneas* as if it were a typical late 17th-century 'opera', a misconception that stems from the understandably nationalistic attitude of early 20th-century English musicologists, who, lacking outstanding opera composers in their history, tried to

compose for the corte di Carlo II, ne scrisse una terza (*Raise, raise the voice* Z 334, databile intorno al 1685) e infine una quarta che è tra le sue musiche più ammirate e ancora oggi più eseguite: *Hail, bright Cecilia* (Z 328). Quest'ultima è proposta in questo spettacolo come "cornice" all'esecuzione della mini-opera *Dido and Aeneas*: 11 numeri sono eseguiti come una sorta di prologo (mancante nella partitura di *Dido*) e gli altri come conclusione.

Hail, bright Cecilia è una composizione diversa dalla gran parte delle altre odi del tempo e unica nella produzione di Purcell, sia per la maestosità dell'orchestrazione che per la scelta del tema esplorato dal testo di Nicholas Brady (autore noto per aver tradotto i Salmi in inglese insieme a Nahum Tate, il librettista di *Dido and Aeneas*): è la musica stessa a essere il soggetto dell'opera, attraverso le lodi dei vari strumenti musicali e in particolare della voce umana. Alla prima esecuzione, avvenuta il 22 novembre 1692 di fronte alla regina Mary, fu il compositore stesso a intonare l'aria più famosa, «'Tis nature's voice», aggiungendo abbellimenti virtuosistici probabilmente allo scopo di guadagnarsi la simpatia dei nuovi regnanti, che non lo avevano riconfermato nelle sue cariche di corte dopo la loro presa di potere nel 1689 (non a caso riutilizzò parte della sinfonia di *Hail, bright Cecilia* per la sua successiva ode per la regina Mary del 1693). Gli strumenti citati nel testo trovano una ricca descrizione timbrica nella tavolozza dell'orchestra: violini e flauti, trombe e timpani, e poi l'organo, lo strumento più importante e versatile (definito «wondrous machine»), ai quali si uniscono le voci del coro per realizzare «one perfect harmony». Verso la parte finale dell'ode, nel n. 10 «In vain the am'rous Flute», un duetto per contralto e tenore, ascoltiamo con sorpresa un'introduzione strumentale per due flauti il cui basso continuo utilizza esattamente la stessa linea di basso del Lamento di Didone, la memorabile aria conclusiva di *Dido and Aeneas* che è giustamente la più famosa dell'opera. Ecco, dunque, un ulteriore elemento utile a collegare l'Ode per Santa Cecilia del 1692 alla precedente opera che in questo spettacolo vi è incastonata.

Dido and Aeneas: opera, semi-opera, masque

Un diffuso equivoco è analizzare *Dido and Aeneas* come se fosse una tipica "opera" di fine Seicento, equivoco derivato dalla comprensibile attitudine nazionalistica dei musicologi inglesi del primo Novecento che, privi di nomi di importanti operisti nella propria storia, tentarono di situare *Dido and Aeneas* alle origini dell'opera nazionale inglese. In realtà, è molto probabile che Purcell avesse più a cuore quelle che Roger North

nel 1726 avrebbe definito "semi-operas" (drammi recitati e cantati con balli e cori), ben dieci da lui composte tra il 1680 e il 1690, che possiamo considerare realmente parte di un progetto collettivo di creazione di un'opera nazionale inglese, supportata dai suoi librettisti. *Dido* è invece tecnicamente un inserto tutto cantato (da qui la definizione di "opera") destinato a far parte di un *masque*. Quest'ultima definizione descriveva un tipo di spettacolo, tipico della corte inglese fin dai tempi della regina Elisabetta I e dei suoi successori nel primo Seicento, basato su successioni di danze intervallate da azioni recitate e cantate che nel tempo erano divenute sempre più complesse e sfolgoranti nei costumi e nelle scene. In genere, un *masque* iniziava con musica orchestrale, procedeva poi con il canto del cosiddetto *antimasque*, quindi altra musica strumentale dava inizio al vero *masque* basato su una storia principale su cui si inserivano azioni diverse, quindi varie suite di danze e un festino conclusivo (chiamato *revels*). Il termine generico utilizzato per questi spettacoli nell'età della Restaurazione era tuttavia *opera*, il che ha da sempre ingenerato confusione con il melodramma italiano o la *tragédie lyrique* francese, con cui ha davvero poco in comune. L'intestazione dell'unico libretto sopravvissuto di *Dido and Aeneas* non riporta questo titolo ma soltanto una descrizione del contenuto: *AN OPERA Perform'd at Mr. JOSIAS PRIEST's Boarding School at CHELSEY by young Gentlewomen. The Words Made by Mr. Nat. Tate. The Musick Composed by Mr. Henry Purcell*. L'autore del testo, l'irlandese Nahum Tate (1652-1715), era un apprezzato rimaneggiatore di antichi testi di Shakespeare e altri, che finì la sua carriera col prestigioso titolo di poeta "laureato" del re. Fin dal 1678 Tate aveva concepito e in parte scritto un rifacimento del IV Libro dell'*Eneide*, dove si parla degli amori di Enea e Didone, ma il dramma parlato fu poi presentato al Duke's Theatre col titolo mutato in *Brutus of Alba*. Anche Tate era stato coinvolto nel movimento capeggiato dal letterato Dryden, che cercava di legittimare l'origine troiana dei sovrani inglesi come già voluto dalla regina Elisabetta: Brutus, discendente di Enea, avrebbe dato origine alla stirpe di Albione che attraverso Artù e Britomarte sarebbe arrivata ad Astrea, raffigurazione mitica di Elisabetta, e ai suoi discendenti. Dunque, la scelta del soggetto di *Dido and Aeneas* deve essere inserita in questa prospettiva nazionalistica che univa i Tudor e gli Stuart ed è comprensibile che quel tema non potesse poi essere presentato ufficialmente al nuovo monarca olandese.

regard *Dido and Aeneas* as the first English national opera. In reality, Purcell was probably more concerned with what Roger North, in 1726, called "semi-operas" (spoken and sung dramas with dances and choruses): no less than ten, composed between 1680 and 1690, which could truly be seen as part of a collective project, supported by his librettists, to create an English national opera. *Dido*, however, is technically an all-sung piece (hence the definition of 'opera') intended as part of a *masque*. This term described a form of courtly entertainment, popular since the time of Queen Elizabeth I and her successors in the early 17th century, based on a succession of dances, spoken and sung actions. Over time, *masques* became increasingly complex, with elaborate sets and extravagant costumes. Typically, a *masque* would begin with orchestral music, continue with the singing of the so-called *anti-masque*, and be followed by more instrumental music, where the actual *masque* would begin, based on a main story and various subplots; then several suites of dances would follow, and a concluding festive scene (called the *revels*). In the Restoration period, however, the generic term for these performances was *opera*, leading to confusion with the Italian melodrama or the French *tragédie lyrique*, with which they had very little in common.

The frontispiece of the only surviving libretto of *Dido and Aeneas* does not bear this title, but only a description of its contents: *AN OPERA Perform'd at Mr. JOSIAS PRIEST's Boarding School at CHELSEY by young Gentlewomen. The Words Made by Mr. Nat. Tate. The Musick Composed by Mr. Henry Purcell*. The author of the text, the Irish Nahum Tate (1652-1715), was an acclaimed adapter of Elizabethan dramas who obtained the prestigious title of 'Poet Laureate'. As early as 1678, Tate had conceived and partly written a new version of Book IV of the *Aeneid*, dealing with the love of Aeneas and Dido: the play was performed at the Duke's Theatre under the title *Brutus of Alba*. Tate was also involved in the movement led by the poet and dramatist Dryden to legitimise the Trojan origins of the English monarchs, something that Queen Elizabeth had done before him: Brutus, a descendant of Aeneas, would give

rise to the Albion line, which, through Arthur and Britomart, would lead to Astraea (the mythical identification of Queen Elizabeth) and her descendants. The choice of subject for *Dido and Aeneas* must therefore be seen in this late-Tudor and Stuart nationalist perspective, which—understandably—could not be presented to the new Dutch monarch.

An unhappy queen

Having opened this essay with a reference to Palestine and Syria, I should mention that, by a strange coincidence, the original myth placed Dido in what is now Lebanon, once the land of the Phoenicians. Her legend was widespread in the Eastern world, and narrated of a queen whose real name was Elissa, sister of the Phoenician Pygmalion, who had her husband murdered in order to get her crown. The queen thus fled her homeland with a group of faithful maids and considerable wealth, and, after an adventurous journey, landed on the coast of North Africa, where Tunis is today, and where, with a stratagem, she founded Carthage in 814 BC, which earned her the African nickname of Dido, meaning “wanderer” or “leaderess”. Virgil, however, in Book IV of the *Aeneid*, rewrote her story in the 1st century BC, and made her fall in love with Aeneas: an impossible meeting, given the gap of at least two centuries between the burning of Troy and the founding of Carthage, at least 200 years later. The imaginary love story of Aeneas and Dido, thus, had a political connotation right from the outset, namely the desire of the Carthaginian descendants to avenge their queen, who had been seduced and abandoned by the Trojan ancestor of Rome. (Indeed, the Carthaginians had become the most formidable enemies Rome had ever known). And yet Virgil sympathises with the «Infolix Dido», far superior in her regal majesty to the pious but dull Aeneas, who abandons her to follow the will of the gods. It is no coincidence that most of the literary and theatrical texts inspired by this myth, popular in Europe between the 16th and 17th centuries, were named after Dido, considering Aeneas to be a character of inferior stature. When the story reached England in the late 16th century, it was an immediate success, and it took on further



Infelice regina

Per una strana coincidenza, avendo iniziato questo scritto parlando di territori tra la Palestina e la Siria, il mito originario situa Didone nell'odierno Libano, un tempo terra dei Fenici. La leggenda era molto diffusa nel mondo orientale e racconta di una regina il cui vero nome era Elissa, sorella del re fenicio Pigmalione. Questi aveva fatto uccidere il marito di lei, per cui Elissa avrebbe abbandonato la sua patria con un gruppo di fedeli ancelle e molte ricchezze e, dopo un viaggio avventuroso, sarebbe approdata sulla costa del Nord Africa dove oggi sorge Tunisi, e dove nell'814 a. C. avrebbe fondato

– anche grazie a uno stratagemma – Cartagine, meritandosi l'appellativo africano di “Didone”, ossia la “errante” o la “condottiera”. Fu Virgilio, nel I sec. a inventare nel IV libro dell'*Eneide* l'incontro – di per sé impossibile, data una sfasatura di almeno due secoli – tra Enea fuggiasco da Troia in fiamme e la regina Didone, che fonda Cartagine almeno due secoli dopo. Dunque, fin dalla sua origine, l'immaginaria storia dell'amore tra Enea e Didone aveva una connotazione politica, ossia la giustificazione di voler vendicare la regina sedotta e abbandonata dal fondatore troiano di Roma da parte dei discendenti cartaginesi, divenuti i più temibili nemici che la città avesse mai conosciuto. E tuttavia è evidente la simpatia di Virgilio nel descrivere la maestà regale della «Infolix Dido», di gran lunga superiore al pio e scialbo Enea, che la tradisce per seguire la volontà degli dei. Non a caso la maggior parte dei testi letterari e teatrali ispirati a questo mito diffusi in Europa tra Cinque e Seicento, furono intitolati alla sola Didone, considerando Enea un personaggio di statura non paritaria. Quando la storia giunse, con immediato successo, nell'Inghilterra di fine Cinquecento, assunse ulteriori complicazioni: se Enea era il troiano fondatore di Roma dalla cui discendenza sarebbe nato l'iniziatore della dinastia Tudor, il sacrificio della regina “vergine” si riverberava nella figura auto-mitizzata di Astrea-Elizabeth, la regina che riportava già nel suo nome l'etimologia del vero nome fenicio “Elissa”. Il programma autocelebrativo di Carlo II Stuart, tornato sul trono d'Inghilterra dopo vent'anni di esilio in Francia, aveva inglobato utilmente il mito genealogico di legittimazione che Spencer e Marlowe avevano elaborato per Elisabetta-Astrea, probabilmente come premessa a un ancor più spettacolare tentativo di emulare un inarrivabile modello: la sacralizzazione del re-sole imposta dal cugino Luigi XIV a Versailles. La morte di Carlo nel 1685 annullò il progetto in cui l'opera di Purcell doveva essere centrale.

Struttura drammaturgica e musicale della “mini-opera” di Purcell

Nonostante lo scarso interesse mostrato dai contemporanei e dalla stessa famiglia di Purcell per *Dido and Aeneas* (la moglie Francis non indicò neppure che era tratta da quell'opera l'aria «Ah! Belinda» da lei pubblicata nel primo volume della raccolta *Orpheus Britannicus* nel 1698), questa resta la prima e l'unica opera interamente cantata del repertorio inglese, e come tale ha

complications: while Aeneas became the Trojan progenitor of Rome, whose descendants would found the Tudor dynasty, the ‘virgin’ queen was reflected in the self-mythologised figure of Astrea-Elizabeth, whose name also recalled Dido’s true Phoenician name, Elissa. The self-celebratory programme of the Stuart King Charles II, restored to the English throne after twenty years of exile in France, had conveniently incorporated the genealogical myth of legitimation that Spencer and Marlowe had elaborated for Elizabeth-Astrea, probably as a premise for an even more spectacular attempt to emulate an unattainable model: the sacralisation of the ‘Sun King’ imposed by his cousin Louis XIV at Versailles. But Charles’s death in 1685 put an end to the project, in which Purcell’s opera was to play a central role.

Dramaturgical and musical structure of Purcell’s “mini-opera”

Despite the scant interest shown in *Dido and Aeneas* by Purcell’s own family and contemporaries (his wife Francis did not mention that the aria «Ah! Belinda», which she published in the first volume of the collection *Orpheus Britannicus* in 1698, was taken from the opera), it remains the first and only fully sung opera in the English repertoire, and as such has been part of the so-called ‘repertoire’ of the world’s major theatres and festivals since the early 20th century. Yet, apart from its most famous arias, it is not Purcell’s most inspired and original work, compared with other theatrical masterpieces such as *The Fairy Queen* or *King Arthur*. As Peter Holman has aptly observed, the greatest formal innovation in the *Dido* score is the perfect stylistic balance achieved by the skilful use of ground bass at three strategic points or tonal centres in the drama: C minor at the beginning (the protagonist’s opening aria, «Ah! Belinda» on a chaconne bass), D minor perfectly in the middle (the aria «Oft she visits» sung at the beginning of Act II by one of Dido’s ladies to entertain the two lovers) and G minor in the rightly famous finale, Dido’s extraordinary ‘Lament’, built on a highly elaborate chromatic passacaglia, a probable homage to Italian opera of the time of Cavalli (who, not coincidentally, had signed his own

Didone, in which poignant female laments abound, more than forty years before Purcell). In addition to this structural symmetry, one is struck by the vital energy that binds together a chain of intermediate microforms (arias and ariettas, recitatives, duets and polyphonic ensembles, as well as choruses) through the skilful use of repetition and harmonic modulation. And of course, both because of its derivation from the masque and because of its documented use at the Chelsea School, the energy of the dance is paramount.

The difference from Purcell's other theatrical compositions is clear from the brief instrumental introduction (just 34 bars), an authentic French-style *Overture* but in two parts, Adagio-Allegro («Quick»), the latter with a rhythmic effect that imitates the heartbeat with unusual expressive force. What follows is, as a whole, a miniature continental opera, alternating arias, recitatives, choruses and dances (most of which are cut in the Ravenna production), which nevertheless recall the national form of the masque. In terms of macrostructure, the score is conceived as a unified and geometric whole: three acts of equal length, the second of which is divided into two parts—the «Witches' Cave» and «Diana's Grove and grotto»—so that the second of the three dances (Triumph, Furies and Sailors) can fit between them. Purcell's compositional expertise is evident in all the forms used in the opera, both in the melodic songs and in the interwoven polyphonic choruses, such as the virtuoso Witches' Chorus (Act II, Scene 16), with repeated quavers over sixteen bars on the monosyllabic epiphonema «Ho». All the characters are also given their own tonality to reinforce the symmetry: G minor for Dido, D minor for Aeneas, B flat for Belinda (here Dido's sister, known as Anna in the ancient myth and in Cavalli's opera, but as Selene in Metastasio's version). Other allegorical interpretations of these tonalities are possible, but the most striking feature is the solid structural coherence of the score. As we have seen, this functional structure, based on three protagonists and three pivotal points, incorporates all the typical elements of the English tradition of the court masque. Speaking of dramaturgical symmetries, the grotto (the Grove scene) is the structural core of the text, right at the beginning of the



acquisito fin dal primo Novecento uno status che le consente di essere tuttora nel cosiddetto “repertorio” operistico dei maggiori teatri e festival del mondo. Eppure, non considerando le arie più celebri, non si tratta della composizione di Purcell più ispirata e originale, se confrontata con altri capolavori teatrali come *The Fairy Queen* o *King Arthur*. La maggiore innovazione formale della partitura di *Dido*, come ha ben osservato Peter Holman, consiste in un perfetto equilibrio stilistico assicurato dal sapiente uso di tre bassi ostinati piazzati in punti strategici del dramma, come altrettanti centri tonali: do minore all'inizio (l'aria di esordio della protagonista, «Ah! Belinda» su basso di ciaccona), re minore perfettamente al centro (l'aria «Oft she visits» cantata all'inizio del II atto da una dama di Didone per intrattenere la coppia di amanti) e sol minore nel finale, giustamente famoso, lo straordinario Lamento di Didone, costruito su una passacaglia cromatica estremamente elaborata, probabile omaggio all'opera

italiana dell'epoca di Cavalli (non a caso autore di una *Didone* oltre quarant'anni prima di Purcell, in cui abbondano lamenti femminili struggenti). Oltre a questa simmetria strutturale, colpisce l'energia vitale che lega una catena di microforme intermedie (arie e ariette, recitativi, duetti e insiemi a più voci, oltre ai cori) attraverso il sapiente uso della ripetizione e della modulazione armonica. E naturalmente, sia per la derivazione dal *masque* che per la sua documentata utilizzazione nella scuola di ballo di Chelsea, emerge su tutto l'energia del ballo.

La differenza rispetto alle altre composizioni teatrali dello stesso Purcell si avverte fin dalla breve introduzione strumentale (appena 34 battute), un'autentica *Overture* alla francese ma bipartita, Adagio-Allegro («Quick»), quest'ultimo con un effetto ritmico che, con inusitata forza espressiva, imita la pulsazione cardiaca. Quel che succede dopo, nel suo insieme, è qualcosa che assomiglia a un'opera continentale ma in proporzioni miniaturistiche, con l'alternanza di arie, recitativi, cori e balli (questi ultimi in questa rappresentazione perlopiù non eseguiti) che tuttavia rievocano la forma nazionale del *masque*. Guardando alla macrostruttura, la partitura è concepita in maniera unitaria e geometrica: tre atti di egual lunghezza ma col secondo diviso in due parti – prima l'Antro delle streghe («The Cave»), quindi il Boschetto di Diana con la caverna («The Grove») –, in modo da potervi inserire il secondo dei tre balli (Trionfo, Furie e Marinai). La perizia compositiva di Purcell è evidente in tutte le forme utilizzate nell'opera: sia nei melodici *songs* sia negli intrecciati cori polifonici, come il virtuosistico Coro delle Streghe (atto II, scena 16) che per sedici battute ribattono crome sull'epifonema monosillabico «Ho» (il nostro “Oh!”). Anche ai singoli personaggi spetta una sorta di tonalità di riferimento che ribadisce i giochi di simmetria: a Didone il sol minore, a Enea il re minore, a Belinda il si bemolle (così è qui definita la sorella di Didone, che si chiamava Anna nel mito antico come nell'opera di Cavalli, mentre in Metastasio diventa Selene). Sono possibili ulteriori interpretazioni allegoriche di queste tonalità, ma quel che colpisce è la coerenza strutturale unitaria della partitura. Su questo scheletro funzionale basato su tre protagonisti e tre punti cardine, si inseriscono come si è detto tutti gli elementi tipici della tradizione inglese del *masque* di corte. Parlando ancora di simmetrie dramaturgiche, la scena della caverna (*Grove scene*) è strutturalmente il centro del testo, proprio all'inizio della seconda parte dell'atto II, ma è atipica nella

second part of Act II, but it is atypical in its internal organisation. After a brief instrumental introduction, Belinda enters, echoed by the chorus, and describes the setting as if the audience could not see it: «Thanks to these lonesome Vailes, / These desert Hills and Dales». At this point, Actaeon's tragic fate is mentioned: in 2010, this led Andrew Walkling to speculate that the whole scene recalls the structure of a real court performance, in which the invocation of Actaeon's death with the double set of dances would constitute the *masque*, and the subsequent arrival of the Spirit of the Sorceress, disguised as Mercury, would function as the *antimasque*. Admirably placed between these two parts is the *coup de théâtre* consisting of a thunderstorm (foreshadowing a long-standing *topos* of European opera down to Rossini), which forces the alarmed hunting party to hurry back to town («Haste, haste to town! »). This expedient leaves Aeneas alone with Jove's supposed envoy, who orders him to leave: he does not object, but is devastated at the thought of breaking the heart of his «injur'd Queen». This is the real heart of the story, and it is here that the instinctive preference of all audiences for the abandoned Dido over the fearful and obedient Aeneas is born, from the 17th century to the present day. Besides the *Overture* and the dances, the choruses are the most “French” elements in *Dido and Aeneas*. Their weight is crucial, precisely because most of them are linked to the dances, which in many cases begin immediately afterwards. But some of the choral numbers have their own specific purpose, similar to the moralising function of the chorus in Greek tragedies, used to comment on the action or to share the heroes' emotions. The dynamism that choruses and dance give to the performance, derived from the masque tradition, is evident in the rapid succession of characters they represent: Tritons and Nereids, nymphs and shepherds, drunken sailors, witches, enchanted figures, and so on. Only few singers stand out from the chorus for just a few lines (a lady of Dido's court, a sailor). This is not the case with the famous witches' scene that opens Act III. This scene, added by Tate, is typically British, and departs radically

from Virgil's text, giving the story the magical and mysterious atmosphere typical of the national tradition (the witches in *Macbeth* are almost literally quoted in the text!): instead of the gods, the supernatural element here is provided by magic. The presence of the Sorceress and her two companions (or «Wayword Sisters», as they are called), in addition to the chorus, is however preliminary to the final development of the story: on the one hand, they anticipate the unfortunate Dido's feelings of guilt and insecurity, and on the other, through the sham Mercury, they force Aeneas to abandon his beloved. One of the most common mistakes in contemporary productions is to turn this powerful magical action into a comic scene. The text makes a subtle distinction between "Sorceress" and "Witches", a distinction that can be expressed in Italian by using "maga" for the former (in the baroque sense, comparing her to the great enchantresses of continental opera, such as Medea, Alcina, Armida and others). Indeed, the Sorceress bluntly urges her sisters to prepare the downfall of the «Queen of Carthage, whom [they] hate» by taking everything from her («depriv'd of fame, life and love»). The other target of their spell is Aeneas, «the Trojan prince you know is bound by fate to seek Italian ground». It is at this moment that the political allegory of the opera reaches its most explicit expression, recovering, as we said at the beginning, the legacy of the British genealogies founded by the Italian descendants of Aeneas, with the expected ritual sacrifice: Aeneas is guided by the witches' magic here, not by the will of the gods, but the result is similar. How can such a grandiose statement be considered comical? As Jean Starobinski taught us, enchantment and seductresses are to be taken very seriously, especially in opera.

The third way: an English national opera

The slow construction of Purcell's myth as the "British Orpheus" was made possible by the intensive production of theatre music in the last five years of his life, involving some men of letters who were strongly committed to the patriotic project of English national music. Evidence of Purcell's involvement

sua organizzazione interna. Dopo una breve introduzione strumentale, interviene Belinda, cui fa eco il Coro, descrivendo l'ambientazione come se il pubblico non potesse vederla: «Thanks to these lonesome vailles... These desert hills and dales...» («valli isolate... colline deserte e brughiere») e a questo punto è citato il dramma di Acteon: questa citazione ha consentito a Andrew Walkling nel 2010 di formulare l'ipotesi che l'intera scena esprima una struttura da vero spettacolo di corte, in cui il ricordo della morte di Atteone con la doppia serie di danze costituirebbe il *masque* e il successivo arrivo dello Spiritello in forma di Mercurio inviato dalla Sorceress fungerebbe da *antimasque*. Tra queste due parti si inserisce mirabilmente il *coup-de-théâtre* costituito dal temporale (si anticipa qui un topos di lunga durata nell'opera europea fino a Rossini) che costringe alla rapida fuga del corteo verso la città («Haste, haste to town!»). Questo espediente consente a Enea di ritrovarsi da solo alla presenza del supposto inviato di Giove, che gli impone di partire, ordine cui non si oppone, pur sapendo quale sarà l'effetto terribile del suo gesto su «My injur'd Queen». Questo è davvero il centro della vicenda e l'origine dell'istintiva simpatia del pubblico, dal Seicento a oggi, per l'eroina sacrificata rispetto al pavido e obbediente Enea. I cori, insieme all'*Overture* e ai balli, costituiscono gli elementi più "francesi" del *Dido and Aeneas*. Il loro peso è determinante proprio perché la gran parte è connessa ai balli, che in molti casi partono subito dopo. Ma alcuni degli interventi corali hanno una propria funzione specifica simile a quella moraleggiante dei cori nelle tragedie greche, di commento o partecipazione alla vicenda degli eroi. Il dinamismo assicurato allo spettacolo da cori e balli, derivato dalla tradizione del *masque*, è evidente dalla rapida successione dei personaggi da essi rappresentati: Tritoni e Nereidi, Ninfe Pastori e Pastorelle, Marinai ubriachi, Streghe e personaggi fatati, e così via. Dal coro emerge raramente qualche cantante impegnato a solo per poche battute (una dama della corte di Didone, un marinaio). Diverso è il caso per la celebre scena delle streghe, che apre l'atto III. Questa inserzione da parte di Tate è peculiarmente *British*, allontanandosi radicalmente dal testo di Virgilio e collegando la vicenda alla tipica atmosfera magica e misterica della tradizione nazionale (si pensi alle streghe di *Macbeth*, quasi letteralmente citate nel testo): al posto degli dei, la parte sovranaturale della storia è affidata alla magia. La presenza della Sorceress e delle sue due collaboratrici oltre al coro («Wayword sisters») sono chiamate dalla strega principale), è peraltro preparatoria allo svolgimento finale della vicenda: da una parte sono loro a preparare i sensi di

colpa e di insicurezza della sventurata Didone, dall'altra creando il finto Mercurio obbligheranno Enea ad abbandonare l'amata. Uno degli errori più diffusi nelle messe in scena contemporanee è trasformare questa potente azione di magia in una scena comica. La differenza linguistica evidenziata dal testo tra *Sorceress* e *Witches* può essere resa in italiano utilizzando per la prima la definizione di "Maga" in senso barocco (come le grandi incantatrici dell'opera continentale da Medea ad Alcina, Armida e le altre). In effetti la Sorceress incita senza mezzi termini le sorelle a predisporre la rovina della «Queen of Carthage, whom we hate», togliendole tutto: «Depriv'd of fame, of life and love». L'altro oggetto del loro incantesimo è Enea «The Trojan Prince you know is bound by Fate to seek Italian ground». In questo preciso momento l'allegoria politica dell'opera tocca la sua espressione più esplicita, recuperando come dicevamo all'inizio l'eredità delle genealogie britanniche fondate dai discendenti italiani di Enea, con il previsto sacrificio rituale, invece che dalla volontà degli dei, Enea è guidato dall'artificio di magia delle streghe, ma il risultato è analogo. Come può essere considerata comica una così altisonante dichiarazione? Le incantatrici, ci ha insegnato Jean Starobinski, sono da prendersi molto sul serio, specialmente nel mondo dell'opera.

La terza via: un'opera nazionale inglese

La lenta preparazione del mito di Purcell come "Orfeo Britannico" fu possibile grazie alla fitta produzione di musica teatrale cui si dedicò negli ultimi cinque anni di vita, e che coinvolse letterati fortemente impegnati nel progetto patriottico di una musica nazionale inglese. Che il progetto fosse condiviso da Purcell è dimostrato dalla lettera inserita nella stampa delle sue *Sonnata's of Three Parts* (Londra 1683):

La Poesia e la Pittura sono giunte nella nostra Nazione alla loro perfezione. La Musica è ancora bambina, che da speranza di vedere un giorno ciò che potrà esserci in Inghilterra, quando i Maestri vi troveranno il giusto incoraggiamento. Essi per il momento imparano l'Italiano, che è il migliore dei Maestri, e studiano anche un po' di Aria alla Francese, per aggiungervi un po' d'allegria e di gusto. Così essendo i più lontani dal Sole, cresciamo in ritardo rispetto alle Nazioni a noi vicine, e dobbiamo accontentarci di spogliarci gradualmente della nostra barbarie...

L'obiettivo del progetto era dunque di portare gradualmente la nazione inglese a imparare i due linguaggi musicali egemoni del continente, l'italiano e il francese, per poter poi innestare

in this project is provided by a letter included in his *Sonnata's of III Parts* (London 1683):

Poetry and Painting have reached perfection in our Nation. Music is still young, which leaves the hope of seeing one day what may exist in England when the Masters have found the right encouragement. For the present, they are learning *Italian*, which is the best of Masters; they are also studying something about French Arias, for a touch of cheerfulness and taste. Thus, being furthest from the Sun, we are lagging behind our neighbouring Nations, and must be content with gradually shedding our barbarism...

The aim of the project was, therefore, to gradually make the English nation learn the two hegemonic musical languages of the continent, Italian and French, so that the best of contemporary art could be grafted onto the indigenous, *insular* tradition, and proudly emerge as a "third way" in Europe. Opera was the privileged arena for this project, which at the same time, with Dryden and his fellow writers, reclaimed Shakespeare's language as the measure of the nation's literary greatness. This search for a third way, which characterised the last decade of Henry Purcell's life, is also well exemplified in both the all-sung performance experiment of *Dido and Aeneas* and the mighty ode *Hail, bright Cecilia*, although it was the latter that really paved the way for the great English choral compositions of Georg Friedrich Handel in the 18th century.



sulla propria autoctona tradizione *insular* il meglio dell'arte contemporanea e farla emergere orgogliosamente come una "terza via" europea. L'opera era il territorio privilegiato di questo progetto, che contemporaneamente, con Dryden e i suoi sodali, riportava la lingua di Shakespeare a modello della grandezza letteraria della nazione. In questa ricerca della terza via, che caratterizzò l'ultimo decennio di vita di Henry Purcell, possiamo ben inserire sia l'esperimento di spettacolo tutto cantato di *Dido and Aeneas*, sia la possente ode *Hail, bright Cecilia*, anche se fu quest'ultima ad aprire realmente quella strada innovativa, che porterà poi nel Settecento alle grandi composizioni corali inglesi di Georg Friedrich Händel.

Beyond | Orliński





Beyond | Orliński

Jakub Józef Orliński

Il Pomo d'Oro

Alfia Bakieva *violino primo*

Margherita Pupulin *violino secondo*

Giulio D'Alessio *viola*

Rodney Prada *viola da gamba*

Ludovico Minasi *violoncello*

Jonathan Alvarez *contrabbasso*

Miguel Rincon *arciliuto e chitarra*

Alberto Gaspardo *clavicembalo e organo*

Margherita Burattini *arpa*

Pietro Modesti *cornetto*

Claudio Monteverdi (1567-1643)

“E pur io torno qui” da *L’incoronazione di Poppea* (libretto di Giovanni Francesco Busenello, 1643)
Voglio di vita uscir Canzone a voce sola SV 337

Biagio Marini (1594-1663)

Passacalio da *Per ogni sorte di strumento musicale* op. 22 (1655)

Giulio Caccini (1551-1618)

Amarilli, mia bella da *Le nuove musiche* (1601)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Così mi disprezzate? da *Primo libro d’arie musicali per cantarsi* (1630)

Johann Kaspar Kerll (1627-1693)

Sonata per due violini e continuo in fa maggiore

Barbara Strozzi (1619-1677)

L’amante consolato da *Cantate, ariette e duetti* op. 2 (1651)

Francesco Cavalli (1602-1676)

“Incomprensibil nume” da *Pompeo Magno* (libretto di Niccolò Minato, 1666)

Carlo Pallavicino (1640-1688)

Sinfonia da *Demetrio* (1666)

Giovanni Cesare Netti (1649-1686)

“Misero core”

“Si, si, si scioglia si”

“Dolcissime catene” da *La Filli* (libretto attribuito a Francesco Silvani, 1682)

Antonio Sartorio (1630-1680)

“La certezza di sua fede” da *Antonino e Pompeiano* (libretto di Giacomo Francesco Bussani, 1677)

Giovanni Cesare Netti

“Quanto più la donna invecchia”

“Son vecchia, pazienza” da *L’Adamiro* (libretto di Baldassare Pisani, 1681)

Adam Jarzëbski (? - 1648 o 1649)

Tamburetta Concerto a tre voci e continuo

Sebastiano Moratelli (1640-1706)

“Lungi dai nostri cor” da *La faretra smarrita* (serenata, 1690)

Claudio Monteverdi*“E pur io torno qui” da L’incoronazione di Poppea***[Ottone]**

E pur io torno qui, qual linea al centro,
 qual foco a sfera e qual ruscello al mare,
 e se ben luce alcuna non m’appare,
 ah! so ben io che sta ’l mio sol qui dentro.
 E pur io torno qui qual linea al centro.

Caro tetto amoroso,
 albergo di mia vita e del mio bene,
 il passo e ’l cor ad inchinarti viene.

Apri ’l balcon, Poppea,
 col bel viso in cui son le sorti mie,
 previeni, anima mia, precorri il die.

Sorgi, e disgombra omai
 da questo ciel caligini e tenébre
 con il beato aprir di tue palpébre.

Sogni, portate a volo,
 fate sentire in dolce fantasia
 questi sospir alla diletta mia.

Voglio di vita uscir Canzone a voce sola SV 337

Voglio di vita uscir, voglio che cadano
 quest’ossa in polve e queste membra in cenere,
 e che i singulti miei tra l’ombre vadano,
 già che quel piè ch’ingemma l’herbe tenere
 sempre fugge da me, né lo trattengono
 i lacci, ohimè, del bel fanciul di Venere.

Vo che gl’abissi il mio cordoglio vedano,
 e l’aspro mio martir le furie piangano,
 e che i dannati al mio tormento cedano.
 A Dio crudel, gl’orgogli tuoi rimangono
 a incrudelir con gl’altri. A te rinunzio,
 né vo’ più che mie speme in te si frangano.
 S’apre la tomba, il mio morir t’annuncio.
 Una lagrima spargi, et alfin donami
 si tua tarda pietade un solo nuncio,
 e s’amando t’offesi, homai perdonami.

Giulio Caccini*Amarilli, mia bella da Le nuove musiche (1601)*

Amarilli, mia bella
 non credi o del mio cor
 dolce desio
 d’esser tu l’amor mio?

Credilo pur
 e se timor t’assale
 prendi questo mio strale
 aprimi il petto e vedrai scritto in core

Amarilli, Amarilli
 Amarilli è il mio amore.

Girolamo Frescobaldi*Così mi disprezzate? da Primo libro d’arie musicali per cantarsi*

Così mi disprezzate?
 Così voi mi burlate?
 Tempo verrà, ch’Amore
 farà di vostro core
 quel, che fate del mio,
 non più parole, addio!

Datemi pur martiri,
 burlate i miei sospiri,
 negatemi mercede,
 oltraggiate mia fede,
 ch’in voi vedrete poi,
 quel che mi fate voi.

Beltà sempre non regna,
 e s’ella pur v’insegna
 a dispregiar mia fè,
 credete pur a me,
 che s’oggi m’ancidete,
 doman vi pentirete.

Non nego già, ch’in voi
 Amor ha i pregi suoi,
 ma sò, ch’il tempo cassa
 beltà, che fugge, e passa,
 se non volete amare,
 io non voglio penare.

Il vostro biondo crine,
le guance purpurine
veloci più che Maggio
tosto faran passaggio,
prezzategli pur voi,
ch'io riderò ben poi.

Barbara Strozzi

L'amante consolato da Cantate, ariette e duetti op. 2

L'amante consolato
son tanto ito cercando
che pur alfin trovai
colei che desiai
duramente penando,
oh questa volta sì ch'io non m'inganno,
s'io non godo mio danno!

Son tali quei contenti
che pur alfin io provo
che tutto mi rinnovo
doppo lunghi tormenti.
Ma tutti com'io fo far non sapranno
chi non gode suo danno.

Francesco Cavalli

"Incomprensibil nume" da *Pompeo Magno*

[Pompeo]

Incomprensibil nume, che sei
per tutto e fuor di te non sei;
luce, che più che miro, e meno intendo,
delle vittorie mie grazie ti rendo.

Noto solo a te stesso
principio eterno ed infinito fine;
ch'il tutto vai dal nulla ognor traendo
delle vittorie mie grazie ti rendo.

Giovanni Cesare Netti

"Misero core"

"Sì, sì, si scioglia sì"

"Dolcissime catene" da *La Filli*

[Berillo]

Misero core,
dal crudo amore
che speri tu?

Altra speranza
più non m'avanza
che il mio dolor,
dandomi morte,
dell'empia sorte
cessi il rigor.
E l'alma afflitta,
dal duol traffitta,
non peni più.

Sì, sì, si scioglia, sì
per man di sdegno
quel laccio indegno
ch'Amore ordì.
No, no, più s'ami, no.
Del cieco arciero,
sdegno guerriero,
l'arco spezzò.

Dolcissime catene
sempre v'adorerò.
Costante nelle pene
di voi mai mi dorrò.
Siami pur quanto vuol, Filli crudele,
io gli sarò fedele.

Antonio Sartorio

"La certezza di sua fede" da *Antonino e Pompeiano*

[Pompeiano]

La certezza di tua fede
può dar vita a questo core,
può dar morte a la mia morte,
può tornarmi la mia sorte
la costanza del tuo amore.

Giovanni Cesare Netti

"Quanto più la donna invecchia"

"Son vecchia, pazienza" da *L'Adamiro*

[Criminalba]

Quanto più la donna invecchia
più desidera il marito.
Con la face il dio d'amor
non perdona a vecchia età.
Quando manca la beltà
della carne il pizzicor
dà più somite al prurito.

Son vecchia, pazienza,
passò quell'età
che l'anime ardea.
Che lieta vedea
gl'amanti in presenza
cercarmi pietà.

Sebastiano Moratelli

"Lungi dai nostri cor" da *La faretra smarrita*

[Amore]

Lungi dai nostri cor
si rigido martir.

Il nome d'Amor è in vita a morir.



Un ritratto di Orliński

di Manuel Brug

Chiunque si metterebbe a fare capriole, se la sua carriera decollasse tanto velocemente. Qualcuno, magari, si metterebbe addirittura a testa in giù.

Il controttenore polacco Jakub Józef Orliński, che capriole e funambolismi di coloratura li esegue anche con la voce, calda e brillante, queste cose le fa normalmente. Anzi. Può pure capitare che, nei panni di Ciro di Persia, entri in scena a cavallo di un puma lungo quattro metri, come si è visto al Teatro dell'Opera di Zurigo nell'oratorio *Baldassar* di Georg Friedrich Händel.

Tutto procede a gonfie vele per Jakub Orliński, nato a Varsavia, dove ancora in parte vive, anche se di rado torna nella casa di famiglia, con il fratello e ben sette cugini. Diventato controttenore solo perché, quando nel suo coro giovanile ci fu bisogno di voci alte, fu lui l'estratto a sorte, oggi Orliński entusiasma le platee: il mondo della musica lo adora sin da quando, nel 2017, diventò virale su YouTube.

Ecco cosa accadde: nel luglio di quell'anno, appena terminati gli studi a Varsavia e a New York, debuttò con grande successo al Festival di Aix-en-Provence nell'*Erismena* di Cavalli. Quando poi France Musique lo invitò a cantare l'aria "Vedrò con mio diletto" dal *Giustino* di Vivaldi in una diretta radiofonica, Orliński si presentò in bermuda e scarpe da ginnastica. Troppo tardi si rese conto che si sarebbe esibito davanti a un pubblico, e che se ne sarebbe ricavata anche una videoregistrazione. Ma il look casual e l'interpretazione impeccabile ne fecero la registrazione più popolare di tutti i tempi per un controttenore, con oltre 11 milioni di visualizzazioni.

Oggi, a 33 anni, Jakub Józef Orliński è considerato un talento lirico. La sua voce è eccellente, le sue esecuzioni disinvolte e intense. E che dire della sua avvenenza: bellissimo, ha fatto da modello per le copertine di «Vogue», «Elle» e «GQ».

E così la figura del controttenore, a lungo ridicolizzata e a stento presa sul serio, rappresenta ora un nuovo sex symbol tra i cantanti, e non solo grazie a questo giovane enigmatico, malizioso e sicuro di sé: sulla scena odierna, infatti, anche altri giovani controttenori fanno parlare di sé per le loro trovate... Come Kangmin Justin Kim, che lavora a maglia e propone

A portrait of Orliński

Anyone would do somersaults if their career took off so quickly. Some would probably stand on their heads, too. Polish countertenor Jakub Józef Orliński does all this as a standard routine, just as he performs coloratura somersaults with his bright yet warm voice. He could even enter the stage as a victorious Cyrus of Persia, riding a four-metre-long cougar, as he did in Georg Friedrich Handel's staged oratorio *Belshazzar*, at the Zurich Opera House. Everything is going great for Orliński: born in Warsaw, he still lives there, though he seldom returns to the family home with his sibling and no less than seven cousins. He actually became a countertenor only because there was a shortage of high voices in his boys' choir, and he was chosen by lot. With success, given how the music world has adored him since he went viral on YouTube in 2017.

Here's what happened: in July of that year, having just finished his studies in Warsaw and New York, he made his debut with great success at the Aix-en-Provence Festival in Cavalli's *Erismena*. When France Musique then invited him to sing the aria 'Vedrò con mio diletto' from Vivaldi's *Giustino* in a live radio broadcast, he turned up in shorts and trainers. Too late did he realise that he would be performing in front of an audience, and that a video recording was being made of it. As it turned out, his casual look and flawless performance made it the most popular recording of all time for a countertenor, with well over 11 million views.

Today, at the age of 33, Jakub Józef Orliński is considered an opera star. His voice is excellent, his performances casual and intense. On top of that, he is incredibly good-looking, and has made it onto the covers of *Vogue*, *Elle* and *GQ*. The countertenor, long smiled at and hardly taken seriously, has now become a new sex symbol among singers, and not only because

of this enigmatically mischievous and self-confident young man: on today's scene, in fact, other young countertenors are also making headlines for their gimmicks...

Like Kangmin Justin Kim, who knits and offers an irresistible impersonation of Cecilia Bartoli. Or Anthony Roth Costanzo, the new artistic director of Opera Philadelphia, who, while looking for a quick way to get in shape for a nude scene in a Philip Glass opera, ended up with EMS training, and now combines his singing career with the fitness industry running a franchise of EMS centres in the US. Jakub Józef Orliński, instead, is a break-dancer, even if only for fun!

«I used to do it competitively, as a counterbalance to singing,» he says, «and perhaps also because, as a countertenor, I wanted to prove my masculinity».

But rather than psychology, he talks about the moves. Orliński still trains with his group in Warsaw, and loves headspin as a way to clear his mind:

It has become my personal workout, but I have to be careful. Some physical moves are counterproductive to the moves I have to make when I sing. But now I've got the hang of it.

Of course, breakdance also makes for excellent photo opportunities, «and it never hurts, for a stage performer, to be able to handle their body and consciously use movement», Orliński explains with an innocent grin.

What I don't like, though, is being seen as a circus freak. If my dancing helps draw a portrait, then I'm happy about it, but I don't want it to be an end in itself. For example, when I sang Handel's *Rinaldo* in Frankfurt, I was on an almost empty stage the whole time, with very little on. I never danced, but my physicality was always very present. It was really a kind of continuous catwalk, in addition to singing nine arias.

Today, countertenors are also a symbol of the new gender fluidity – especially in opera. Of course, this had always existed, it had just been forgotten. In the past, everything was possible, and nothing was forced. In 17th- and 18th-century opera, everyone performed

un'irresistibile imitazione di Cecilia Bartoli. O Anthony Roth Costanzo, nuovo direttore artistico dell'Opera Philadelphia, che dovendo esibirsi nudo in un'opera di Philip Glass scelse l'elettrostimolazione come metodo di allenamento veloce per migliorare la sua forma fisica – e ora affianca alla carriera di cantante l'industria del fitness, gestendo un franchising di centri EMS negli Stati Uniti.

Orliński, invece, si dedica alla breakdance, anche se solo per divertimento! «L'ho praticata anche a livello agonistico, come alternativa al canto – racconta – e forse anche per dimostrare la mia mascolinità come controtenore».

Più che di psicologia, però, ci dice del movimento. Orliński continua ad allenarsi con il suo gruppo di Varsavia, e pratica soprattutto lo head spinning, proprio con l'intenzione di liberarsi la testa:

È diventato il mio allenamento personale – spiega – anche se devo fare attenzione, perché alcuni esercizi muscolari sono controproducenti per i movimenti che devo fare quando canto. Ma ormai l'ho imparato.

La breakdance offre anche ottime opportunità fotografiche e, «per un artista che deve andare in scena, è bene saper gestire il proprio corpo e usare il movimento in modo consapevole», dice Orliński con un sorriso innocente, come a schermirsi.

Non amo, però, essere presentato come un artista da circo. Se la breakdance serve a delineare un ritratto completo, allora va bene, ma non dev'essere fine a sé stessa. Nel *Rinaldo* di Händel a Francoforte, per esempio, stavo per tutto il tempo in una scena quasi vuota. Anche se non ballavo, la mia fisicità era molto presente. Oltre alle mie nove arie, è stato davvero come sfilare in passerella per tutto il tempo.

Il controtenore oggi è pure un simbolo della nuova fluidità di genere, anche e soprattutto nell'opera lirica. Naturalmente era così anche nel passato, ma ce ne siamo dimenticati: tutto era possibile, e nulla era forzato. Nell'opera del XVII e del XVIII secolo, ci si esibiva come si voleva e poteva, secondo le disponibilità dei teatri. Nelle spesso complesse vicende amorose, le donne si travestivano da uomini e gli uomini da donne. I soprani cantavano nel ruolo di re, i castrati in quelli delle amanti. Le anziane nutrici e le serve sfacciate erano sempre interpretate da uomini, secondo una tradizione teatrale che risaliva all'antica Grecia. E se non era disponibile

il cast giusto, le parti venivano semplicemente riscritte. Solo nella Roma dei Papi, nel sensuale periodo barocco, quando nel confessionale molti divieti morali venivano ignorati, il palcoscenico era talvolta interdetto alle donne. Vuoi perché si era passato il limite, o per l'intervento del Papa in seguito a un terremoto, considerato una giusta punizione per i costumi dissoluti, un motivo c'era sempre. Pertanto, solo gli uomini erano autorizzati ad andare in scena. Soprattutto i castrati, la cui brutale mutilazione al servizio della Musica era vietata dalla Chiesa, anche se del loro canto angelico il coro della Cappella Sistina continuava ad aver bisogno (come pure i teatri d'opera).

Da loro discendono i controtenori che oggi, dato il recente boom dell'opera barocca, non possono più mancare a nessuna prima importante, e che si sono affermati ovunque, configurando in tal modo un nuovo vero e proprio registro vocale. E non arrivano più solo dall'Inghilterra: l'arte del canto in falsetto sostenuto ora si perfeziona anche in Italia, Spagna, Argentina, Russia e Romania.

Addirittura, ora la competizione si è fatta agguerrita. Tra Monteverdi e Meyerbeer, Rossi e Rossini, anche le star, le cui raccolte di arie e le cui riscoperte di compositori, accuratamente allestite in forma di *concept cd*, entrano spesso nelle classifiche di musica classica, devono scegliersi ognuno una propria nicchia e un proprio repertorio. Del resto, molto si è prodotto e pubblicato in questo campo negli ultimi 40 anni. E nel frattempo, anche soprannisti come i sudamericani Bruno de Sá e Samuel Mariño si accostano ai ruoli mozartiani *en travesti*, come quello di Donna Anna, che l'estate prossima, alla Komische Oper di Berlino, sarà interpretata da un uomo. In un'epoca che torna a sperimentare con generi e caratteri, e che reputa ultra-chic i transgender, i controtenori sono i nuovi idoli del sesso, e hanno aperto la strada all'intonazione di note altissime in falsetto anche per i classici o per icone pop come Klaus Nomi, Bee Gees e Michael Jackson.

Anche Jakub Józef Orliński gioca con questi modelli nel suo ultimo album, *#LetsBaRock*, mescolando tradizione e modernità, accostando Vivaldi, Händel, Purcell e Monteverdi a stili musicali come jazz e rap, ma senza mai allontanarsi troppo dalla storia del canto per controtenore. Del resto, la musica barocca offre ai suoi esecutori ampi margini di espressione: al tempo in cui non venivano scritti in partitura, gli ornamenti erano improvvisati di volta in volta.

as they wanted or could, according to the availability of the respective theatres. In the often complex amorous affairs, women disguised themselves as men, and men as women. Sopranos sang in the role of kings, while castrati sang in those of their female lovers. Cheeky old nurses were played in drag by male singers, according to a theatrical tradition dating back to ancient Greece. And if the right cast was not available, the parts were simply rewritten.

Only in the papal Rome of the sensual Baroque period, where many moral prohibitions were disregarded behind confessionals, was the stage occasionally off limits to women. Whether because they had overdone it, or because of the Pope's intervention following an earthquake, considered as a just punishment for loose morals, there was always a reason. Hence only men were allowed on stage. Castrati were especially popular, and, although their brutal mutilation in the service of Music was forbidden by the church, their angelic singing was still very much needed in the Sistine Chapel choir (as well as in opera houses).

From them came the countertenors, now an established extra voice type, and in fact indispensable for all significant premiere in the newly booming Baroque opera. And they no longer come only from England: the art of sustained falsetto singing is now also being perfected in Italy, Spain, Argentina, Russia and Romania.

Indeed, the competition has long since grown fierce. Between Monteverdi and Meyerbeer, Rossi and Rossini, even the stars, whose aria collections and carefully-staged rediscoveries, published as *concept CDs*, are often hits on the classical market, have to seek out their own niche and repertoire. After all, a lot has been produced and published in this field over the past 40 years. Meanwhile, sopranos like the South Americans Bruno de Sá and Samuel Mariño are also reaching for Mozart's breeches roles, such as Donna Anna – to be sung by a man next summer at the Komische Oper Berlin. Countertenors are the new sex idols in a time that is once again experimenting with gender and character, and that considers *transgender* people ultra-chic. They also opened the door to falsetto-singing for both classical singers and



pop icons such as Klaus Nomi, the Bee Gees or Michael Jackson.

Jakub Józef Orliński, too, plays with such role models on his latest album *#LetsBaRock*, combining tradition and modernity and bringing together Vivaldi, Handel, Purcell and Monteverdi with jazz and rap. And yet he never strays too far from the history of countertenor singing. After all, Baroque music offers its performers wide margins for expression: ornaments were not notated, but invented each time. And Orliński, who wrote his thesis at the University of Warsaw on Baroque ornamentation, knows these rules inside out, just as he knows the dance form he enjoys. Breakdancing allows him to escape and forget the hype for a few hours. We got a taste of it, unfortunately brief due to incessant rain, while he sang Rameau in front of billions during the opening ceremony of the Olympic Games on the Seine.

Orliński, forte di una tesi di laurea all'Università di Varsavia sugli abbellimenti barocchi, ne conosce a fondo le regole, così come conosce la forma di danza di cui si diletta.

La breakdance gli permette di astrarsi e distrarsi dalla tensione quotidiana. Ne abbiamo avuto un assaggio, purtroppo breve per via della pioggia incessante, mentre cantava Rameau davanti a miliardi di persone durante la cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici sulla Senna.

E mentre premi importanti continuano ad arrivare (dall'Opus Classic tedesco al Diapason d'Or francese al Grammophone Award inglese), i suoi sette cd da solista, usciti per l'etichetta Erato, sono subito entrati in classifica, sia con l'opera di Gluck *Orfeo ed Euridice* che con brani sconosciuti del repertorio barocco, spesso selezionati da Yannis François, suo consulente di lunga data nonché ex compagno di studi.

Già per il primo album, *Anima Sacra*, la foto in copertina mostrava Orliński coperto solo da un velo trasparente,

un po' come le sculture marmoree spesso abbinata alle arie sacre. Da allora in poi, le rarità da lui proposte dal repertorio operistico barocco sono state coerentemente riflesse dalle copertine dei cd, in cui il corpo e il volto di Orliński giocano sul tema di Narciso. Per *Facce d'Amore* il viso era bagnato da riflessi rossi e blu. Sulla copertina del terzo cd, *Anima Aeterna*, dal tema ancora una volta spirituale, il suo volto era semicoperto da strane spine d'insetto, che hanno ispirato un'orafa amica del cantante a creare una serie di gioielli in edizione limitata. Ogni volta, dunque, si offre al pubblico un valore aggiunto, addirittura un gadget: perché è così che si arriva a 242 mila follower su Instagram. Ed è così che nel cofanetto dell'incandescente *Stabat Mater* di Vivaldi la musica su cd dura solo venti minuti, mentre il cortometraggio contenuto nel dvd-bonus dello stesso *Stabat Mater* propone un'originalissima interpretazione splatter, con tanto di omicidio di mafia, inseguimento in auto e resa dei conti notturna.

Il quinto cd, inciso insieme all'abituale accompagnatore al pianoforte, Michal Biel, propone canzoni d'arte polacche di compositori come Karol Szymanowski, Stanisław Moniuszko, Henryk Czyż, Tadeusz Baird, Paweł Łukaszewski e Mieczysław Karłowicz, tutti raramente ascoltati da questa parte dell'Oder. Ma l'intelligente Orliński, ormai diventato un brand di successo, riesce a vendere anche questa musica, e i fan prendono d'assalto i suoi concerti.

A Ravenna, egli propone l'album numero sei, *Beyond*, con l'eccellente ensemble Il Pomo d'Oro. Insieme presentano uno straordinario programma di opere vocali e strumentali di compositori del primo barocco italiano, molto noti in vita e oggi pressoché dimenticati: oltre agli ancora grandi Claudio Monteverdi, Giulio Caccini, Johann Caspar Kerll e Francesco Cavalli figurano nomi raramente ascoltati, come Pallavicino, Marini e Jarzebski.

Le arie sono messe in scena come in un concerto pop, con luci, cambi di costume e incursioni tra il pubblico. Così, i singoli brani diventano un unico, lungo e appena distinguibile lamento d'amore, che il controtenore sottolinea con gesti teatrali: si stringe le mani al petto, si inginocchia, si torce le dita, si rotola sul pavimento. Sul palco a piedi nudi, si fa luce con un bastone a led: un interprete di razza che, nemmeno nei recital, smette mai i panni e la fisicità del ballerino. Naturalmente Orliński, ben consapevole del proprio valore di mercato, ha bisogno di spazi privati. Perché non vuole

And while important prizes keep coming his way (from the German Opus Classic to the French Diapason d'Or and the English Gramophone Award), all of his seven solo CDs, released on the Erato label, have immediately entered the charts, with the Gluck opera *Orpheus and Eurydice* but most with completely unknown Baroque repertoire, usually sought out for him by his long-standing advisor and former fellow student, Yannis François.

Already the first album, *Anima Sacra*, featured a cover photo with Orliński barely swathed in a thin veil, somewhat like the marble sculptures often associated with sacred arias. Since then, his rare baroque opera numbers have been consistently reflected on his CD covers, where Orliński's body and face play on the theme of Narcissus. On *Facce d'Amore*, his face was bathed in shades of red and blue. On the cover of the third CD, *Anima Aeterna*, once again a sacred work, his face was half-hidden by strange insect thorns, which inspired a goldsmith friend of his to create a series of limited edition jewels. Each time, Orliński provides some added value, even a gadget: because that's how you get 242,000 followers on Instagram.

Thus, if, in the box set of Vivaldi's incandescent *Stabat Mater*, the music on the CD only lasts twenty minutes, here's a bonus-DVD with a short film of the same *Stabat Mater* offering a highly original splatter interpretation, complete with mafia murder, car chase and night-time showdown.

The fifth CD, recorded with his usual piano accompanist, Michal Biel, features Polish art songs by composers such as Karol Szymanowski, Stanisław Moniuszko, Henryk Czyż, Tadeusz Baird, Paweł Łukaszewski and Mieczysław Karłowicz, all seldom heard this side of the Oder. But the clever Orliński, now a successful brand, manages to sell this music, too, with fans storming his concerts. Next autumn, Jakub Józef Orliński will perform his album number six, *Beyond*, in Ravenna, with the excellent period-instrument ensemble Il Pomo d'Oro. They will present an extraordinary programme of vocal and instrumental gems by composers of the early Italian Baroque, some of whom were well known during their lifetime and are almost forgotten today: so, in addition to the big

hitters Claudio Monteverdi, Giulio Caccini, Johann Caspar Kerll and Francesco Cavalli, we will hear the rarely ever heard Pallavicino, Marini and Jarzebski.

The arias are staged as in a pop concert, with lighting, costume changes and forays into the audience. His sung-through programme with no applause breaks is a long, barely distinguishable love lament, which Orliński underscores with theatrical gestures: he clasps his heart, goes down on his knees, wrings his hands, rolls on the floor, strides across the dark stage with bare feet, carrying a light stick—a thoroughbred countertenor who, even in recitals, simply cannot step out of his breakdancer's skin.

Of course Jakub Józef Orliński, fully aware of his own market value, needs his private space from time to time. Because he does not want to burn himself out, and because he must protect his voice, his instrument. He has a method, which he tried and tested on long-haul flights when he was perfecting his skills at the Juilliard School in New York: an anti-jet lag humidifying respirator mask, sunglasses, a padded cap for better comfort when leaning against the window, sound-proof headphones and a hoodie provide full isolation. And now even Orliński can chill undetected.

bruciarsi, e perché deve proteggere la voce, il suo strumento. Per farlo ha un metodo sperimentato sui voli a lungo raggio, quando si perfezionava alla Juilliard di New York: maschera-respiratore anti-jet lag, occhiali da sole, berretto imbottito per meglio appoggiarsi al finestrino, auricolari e felpa con cappuccio. Un isolamento perfetto. Così anche Orliński può rilassarsi, senza farsi notare.



Eroi erranti in cerca di pace... a Ravenna

di Elisa Emaldi

A Ravenna, sede del Festival, l'espressione *eroi erranti* non può che portare alla mente una serie di nomi e personaggi storici, alcuni senza volto, altri dai molti aspetti, iconici o leggendari – forse loro malgrado – tutti umanamente anelanti alla *tranquillitas* se non alla pace.

In premessa occorre ricordare come la situazione geografica della città risultasse per la mentalità romana un'anomalia: essa è "non conforme", potenzialmente pericolosa come «una palude, dove tutte le forme della vita si presentano alla rovescia» (Sidonio Apollinare). Ravenna minacciata e al contempo difesa dalle acque, non isolata seppure in posizione separata rispetto al grande asse viario emiliano, attirava, come ogni porto, erranti che dal mare traevano vantaggio, per commercio o per rapina, per guerra o per ventura. Così nella prima età imperiale, Ravenna si era fatta dimora d'esilio per eroi di popoli barbari, scomodi ma non eliminabili. Augusto inviò a Ravenna Tusnelda, sposa del temibile principe guerriero Arminio ma anche figlia di Segeste, capo dei Cherusci alleato di Roma; Tiberio ne fece la residenza di Maraboduo, trasformando il re dei Marcomanni in «un'arma vivente di pressione diplomatica nelle mani dell'imperatore», come scriveva Lellia Cracco Ruggini.

È nell'età d'oro della sua Storia che la città si apre agli eroi erranti, *in primis* alla nobilissima Galla Placidia, rapita e restituita, timoniera-reggente, raminga per l'Impero. Qui dove fu il palazzo che la vide potente, qui dove la figlia dell'impero si consumava nelle veglie notturne, rimane custode del suo nome la più sublime espressione dell'arte decorativa tardo-romana, che suscita ancora la domanda così espressa dal poeta Alojz Gradnik: «Son mura di un sepolcro, o sono sogni?». Giunse poi, con lungo viaggio, il Signore del popolo (Þiudareiks) Teoderico, riscattando pace e terra per le sue genti, Goti e Romani, portando la promessa di un regno nuovo fondato su basi antiche. Ma là «dove i muri cadono e le acque stanno, le torri scendono giù e le navi si piantano fisse» (Sidonio Apollinare) anche il suo sogno si ribaltò. Restò di lui, come della fatale leggendaria folgore, il bagliore di un eroe inclito,



Wandering heroes in search of peace... in Ravenna

In Ravenna, the host city of the Festival, the expression "wandering heroes" inevitably brings to mind a series of names and historical figures: some are faceless, others have many faces, iconic or (perhaps unintentionally) legendary, but all share a very human longing for *tranquillitas*, or even peace.

As a premise, we should remember that the city's geographical location was an anomaly for the Roman mentality: "impenetrable", potentially dangerous, "a marshland where the laws of everything are continually turned upside down" (Sidonius Apollinaris). Threatened but also protected by water,



cantato nelle saghe nordiche, e il cupo rimbombo dell'infausta nomea propagato per l'italico suolo. La maestosa architettura nel quale il suo corpo brevemente riposò consolida la fisionomia della città, sepolcro di eroi.

Errante ed eroe fu sicuramente Droctulf (latinizzato in Drogdone) la cui vicenda, paradigmatica già per i contemporanei, venne perpetuata da Borges. Il temibile e generoso guerriero del Nord, che si convertì per stupore facendo di Ravenna la sua patria d'elezione, ci riflette la complessità del Tardo antico, che sposta il *limes* dei termini acquisiti: barbarie e civiltà, vigore e decadenza, fedeltà e rinuncia...

Basta poi solo accennare all'Età di mezzo per richiamare Dante, ch'ebbe in sorte di "finire a Ravenna", premurosamente ospitato nel suo forzato errare alla corte dei da Polenta.

Nulla però poté mitigare l'esser strappato alla terra dei padri e condannato a giacere fino al Giudizio in terra straniera.

La sepoltura stessa del Poeta divenne nel tempo un faro per anime erranti, e ancora un altro collegamento è immediato:

Byron, certo affascinato da Teresa, ma perduto innamorado del Fiorentino come lui fuggiasco.

Marguerite Gardiner, contessa di Blessington, appena pochi anni dopo la morte del Lord amico dei Carbonari, romanticamente confrontava le parabole di Dante e Byron,

not isolated but somehow cut off from the great road axis of the Via Aemilia, Ravenna, like any other port city, would attract those wanderers who profited from the sea, whether by trade or by robbery, by war or by luck.

Thus, in the early imperial age, Ravenna became a place of exile for barbarian heroes, troublesome but impossible to get rid of.

Thusnelda, wife of the fearsome warrior prince Arminius and daughter of the pro-Roman Cheruscan prince Segeste, was confined here by Augustus; Tiberius made Ravenna the residence of Maroboduus, leader of the Marcomanni, using him as "a living weapon of diplomatic pressure in the hands of the emperor", as Lellia Cracco Ruggini wrote.

It was in the Golden Age of its history that the city opened itself to wandering heroes, above all the most noble Galla Placidia, kidnapped and then ransomed, leader and regent,

roaming the Empire. Here stood the palace that saw her in power, here did the daughter of the Empire spend her sleepless night, and here still stands the guardian of her name, the most sublime expression of late Roman decorative art, which still evokes the question posed by the poet Alojz Gradnik: "Are these the walls of a tomb, or are these dreams?"

Then, after a long journey, came Theodoric, whose Gothic name, *Þiudareiks*, means "ruler of the people". He won land and peace for his people, the Goths and the Romans, with the promise of a new kingdom built on ancient foundations. But here, where "the waters stand and the walls fall, the towers float and the ships stick fast" (Sidonius Apollinaris), his dream, too, was turned upside down. What remained of him, like the legendary fatal

thunderbolt, was the glowing halo of the hero sung of in Nordic sagas, and the sombre echo of his inauspicious name reverberated across the Italian soil. The majestic architecture in which his body briefly rested confirms the city's physiognomy as the tomb of heroes.

Droctulf was certainly another wanderer and hero whose story, already paradigmatic for his contemporaries, was immortalised by Borges.

The intimidating but generous warrior from the North, who defected, converted out of amazement, and chose Ravenna as his home, reflects the complexity of the Late Antiquity,



concludendo «both sought and found that peace at Ravenna, denied them at home» (“entrambi cercarono e trovarono a Ravenna quella pace che a casa era loro negata”).

Per la notorietà di Byron, i luoghi della sua permanenza in città furono velocemente assurti ad attrazioni turistiche, tanto che ancor prima della fascinazione per l'arte bizantina fornivano motivo ai viaggiatori inglesi di aggiungere Ravenna alle tappe del viaggio in Italia.

Altre più umili case divennero meta di un pellegrinaggio simpatetico agli ideali politici dell'ultimo eroe errante del secolo diciannovesimo: i rifugi della *Trafila*, i luoghi della morte di Anita, le memorie dei romagnoli che aiutarono Garibaldi, con le paludi come alleate.

Ravenna e i suoi acquitrini, ove anche i fuochi si fanno erranti, conservano come torbiere dall'anima l'eco di condottieri miticizzati e sovrani traditori, esuli umiliati e barbari visionari, uniti da un destino comune, quello di trovare nell'erranza un porto, nella tensione ideale un approdo, in Ravenna il sigillo dell'immortalità.

which shifted the boundary (*limes*) of accepted terms: barbarism and civilisation, strength and decadence, loyalty and betrayal... Then there's the Middle Ages, and the wandering Dante, who had the good fortune to “land in Ravenna”, where he was solicitously hosted by the da Polenta family in his enforced exile. But nothing could soothe the pain of being uprooted and banished from the land of his fathers, condemned to live in a foreign land until the Day of Judgement.

In time, the Poet's burial place became itself a beacon for wandering souls, which brings to mind another connection: Lord Byron, who was undoubtedly smitten by Teresa, but also hopelessly in love with the fugitive Florentine, an exile like himself.

A few years after his death, Lord Byron, a rebel and an agitator in the ranks of the Carbonari, was romantically compared to Dante by his friend Marguerite Gardiner, Countess of Blessington, who noted that “both sought and found that peace at Ravenna, denied them at home”.

Because of Byron's fame, the places where he stayed in Ravenna quickly became tourist attractions, so that English travellers had one more reason to include Ravenna in their Italian tour, besides or even before the fascination of Byzantine art.

Other more modest houses became the destination of a political pilgrimage in the footsteps of Garibaldi, the last wandering hero of the 19th century: the huts where he took refuge in the days of the *trafila*, the place where Anita died, the memories of the people of Romagna who, with the marshland as their ally, helped out ‘the hero of the two worlds’. Ravenna and its marshes, like bogs of the soul where wandering, flickering will-o'-the-wisps are seen by night travellers, preserve the echoes of mythical leaders, treacherous kings, humbled exiles and visionary barbarians, all united by a common destiny: to find in Ravenna a safe harbour to end their wanderings, a landing place to relieve the ideal tension and receive the seal of immortality.

a pagina 128,
Militare della flotta di Classe, particolare della stele funeraria di Capito, dall'area archeologica di Classe, I sec. d.C., Classis Ravenna. Museo della Città e del Territorio.

a pagina 129,
Giovanni Bernardi, *Trionfo di Nettuno*, placchetta in bronzo, prima metà del XVI secolo, Museo Nazionale di Ravenna © Ministero della Cultura.

a pagina 130,
Sirena, mosaico pavimentale, XIII secolo, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Ravenna.

a pagina 131,
Muro di Droctulf o Drodone, 493-526 d.C., Ravenna, Piazzetta degli Ariani.

a pagina 132,
Bottega dell'Italia settentrionale, *Cofanetto con la Storia di Paride*, secondo quarto del XV secolo, Museo Nazionale di Ravenna © Ministero della Cultura.

Gli artisti



in collaborazione con:
INTESA  **SANPAOLO**

    **CLASSICAHD**
per la tua comunicazione e pubblicità su ClassicaHD: marketing@classica.tv



Da qui puoi scaricare
le biografie degli artisti.



Download the
artists's biographies.

Teatro Alighieri



Teatro Alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna's main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model.

Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronao with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes. The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit.

For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venetian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theodorich's arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation.

The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer's *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi, Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the



ballet *La Zingara* with the *étoile* Augusta Maywood. In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent—it was far from common even in the major theatres—several unconventional pieces were often staged. During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro

wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices. Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating—such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated—the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s. In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events.

On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale
Vicepresidente
Livia Zaccagnini
Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Marcello Bacchini

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Gaetano Cirilli
Davide Galli
Roberta Sangiorgi

Direzione artistica

Franco Masotti
Angelo Nicastro

Segreteria artistica

Federica Bozzo,
Rachele Girolimetto Guidi*
Chiara Sansoni*

Ufficio stampa e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*
Redazione social Giorgia Orioli,
Marianosaria Valente
Stampa estera e redazione testi Anna Bonazza

Amministrazione e segreteria

Responsabile amministrazione e progetti europei Franco Belletti
Amministrazione e personale Chiara Schiumarini
Amministrazione Beatrice Moncada
Contabilità Chiara Bartoletti, Anna Piazza*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi,
Michela Vitali

Gestione spazi teatrali, biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento spazi Giulia Ottaviani
Accoglienza artisti Giuseppe Rosa
Coordinamento di sala Giusi Padovano*
Reception Barbara Bondi, Mohamed Chiqer
Agibilità di pubblico spettacolo Teresa Bellonzi*
Responsabile per la sicurezza Chiara Pretolani*
Coordinamento biglietteria Laura Galeffi
Biglietteria e promozione Erika Ansani*,
Fiorella Morelli, Linda Randi*
Ufficio gruppi Alessia Murgia*, Paola Notturmi

Ufficio produzione

Responsabile Giulia Paniccia
Caterina Bucci, Giovanni D'Agostino*,
Carlotta Dradi*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Coordinamento squadra tecnica Teatro Alighieri
Vittorio Regina*
Capo elettricista Marco Rabiti
Capo macchinista Paolo Felicetti*
Tecnici di palcoscenico Enrico Berini*,
Jacopo Bernardi, Christian Cantagalli,
Massimo Lai, Nderim Margjoni, Noah Massart*,
Andrea Moriani*, Marco Stabellini
Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Samantha Sassi

* Collaboratori / dipendenti a tempo determinato



sostenitori



media partner



partner tecnici



Colophon

programma di sala a cura di
programme notes edited by
Cristina Ghirardini
Franco Masotti
Susanna Venturi

traduzioni di translated by
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

foto della prima sessione di prove
photos taken during the first rehearsal session
© Zani-Casadio

stampa printed by
Grafiche Morandi, Fusignano



