

Le prime rappresentazioni dell'*Orfeo* di Monteverdi

Iain Fenlon

Cambridge University

iaf1000@cam.ac.uk

§ Il saggio ripercorre la vicenda delle prime rappresentazioni dell'*Orfeo*. Attraverso il carteggio tra il duca Francesco Gonzaga e il fratello Ferdinando, in parte inedito, vengono ricostruite le circostanze che portarono all'assunzione del castrato Giovanni Gualberto Magli. Si considerano infine le ipotesi relative all'esatta ubicazione della prima rappresentazione: se dovesse risultare esatta l'ipotesi che essa ebbe luogo in una delle 'camere lunghe' di Margherita Gonzaga d'Este, ciò potrebbe contribuire a spiegare le discrepanze tra il libretto e la partitura a stampa relative al finale dell'opera.

§ The essay examines the first performances of *L'Orfeo*. A close reading of the correspondence between the Duke Francesco Gonzaga and his brother Ferdinando (partly hitherto unpublished) reveals how and why the *castrato* Giovanni Gualberto Magli was chosen by the Duke to sing in the opera. The paper also discusses the hypothesis about the location of the first performance. Should it be confirmed that it took place in one of Margherita Gonzaga d'Este's 'camere lunghe', it can shed new light on the well-known discrepancies between the libretto and the printed score about the last scene of the opera.

Poche sono le opere del primo Seicento che hanno esercitato negli ultimi cinquant'anni un fascino pari all'*Orfeo* di Monteverdi. In realtà la riscoperta di quest'opera è avvenuta molto prima: è menzionata, per esempio, sia da Charles Burney sia da Sir John Hawkins, e la partitura fu pubblicata per la prima volta in edizione moderna da Robert Eitner nel 1881. Ma a quel tempo l'interesse per l'*Orfeo* era di carattere essenzialmente accademico e addirittura antiquario; fu solo nel 1904, con i preparativi per l'edizione di Vincent d'Indy, che si cominciarono a considerare i problemi per la rappresentazione vera e propria dell'opera. Da allora, l'*Orfeo* ha interessato i compositori più diversi, compresi Carl Orff, Ottorino Respighi, Paul Hindemith, Bruno Maderna e Luciano Berio. È notevole il numero di musicisti attratti da quest'opera negli ultimi sessanta anni, sebbene alcuni di essi si siano occupati più di una sua reinterpretazione che delle difficoltà

insite nel tentativo di realizzare le intenzioni di Monteverdi.¹ Iniziando con l'edizione fondamentale curata dallo studioso e compositore Gian Francesco Malipiero nel 1930,² un approccio più 'fedele' al testo originale ha caratterizzato tutta una serie di versioni 'colte', molte delle quali preparate per rappresentazioni specifiche, comprese quelle di Raymond Leppard, Nikolaus Harnoncourt, Jürgen Jürgens, Edward Tarr e Roger Norrington.

Il fascino ininterrotto che l'opera continua a esercitare sui musicisti interessati alla sua rappresentazione originale, è in parte il riflesso della scarsità di testimonianze sopravvissute, basate direttamente su tentativi di ricostruzione storica e musicale dell'opera. Poco si sa sulle origini dell'*Orfeo* e sulle circostanze legate alla sua prima rappresentazione; la documentazione è scarsa, e le due edizioni dell'opera pubblicate durante la vita di Monteverdi, sebbene siano di aiuto per alcune importanti questioni riguardanti la distribuzione delle parti strumentali e vocali, nondimeno danno poche informazioni, sono ambigue e addirittura in alcuni casi contraddittorie. Le informazioni più recenti, pubblicate qualche anno fa e discusse qui sotto, aiutano a risolvere alcune difficoltà e pongono nuove domande.

* * *

L'*Orfeo* fu scritto per essere rappresentato dai musicisti della corte di Mantova durante il Carnevale del 1607 per intrattenere i membri dell'Accademia degli Invaghiti. Il librettista di Monteverdi, il funzionario di corte Alessandro Striggio, faceva parte degli Invaghiti, e a quel tempo il principe dell'accademia era Francesco Gonzaga, primogenito di Vincenzo Gonzaga ed erede del ducato di Mantova. Invero, sembra sia stato soprattutto per le pressioni di Francesco che l'*Orfeo* fu scritto e rappresentato. L'interesse degli Invaghiti per il teatro e per le arti classiche della versificazione e dell'oratoria era tipico delle accademie aristocratiche del tempo, e così l'*Orfeo* inizialmente fu concepito come intrattenimento per divertire un pubblico privato e d'élite. Questo spiega forse perché di quest'opera e della sua prima rappresentazione non ci fossero descrizioni stampate, come ci sono pervenute invece dell'*Euridice* di Peri e della seconda opera di Monteverdi, *Arianna*, entrambe composte per matrimoni di principi e descritte in volumi pubblicati per commemorare quegli eventi politici.³ In effetti l'unico volume commemorativo pubblicato in connessione con l'*Orfeo* fu lo spartito stesso, che fu pubblicato due volte durante la vita di Monteverdi. Da quel poco che si sa sulla stampa della musica in Italia in quel periodo, sembrerebbe che la preparazione della prima edizione del 1609 abbia occupato i due anni passati dalla sua prima rappresentazione, e la dedica a Francesco Gonzaga chiarisce che la pubblicazione fu in parte una celebrazione delle attività degli Invaghiti e del loro protettore. La seconda edizione del 1615 (per quell'epoca

¹ FORTUNE (1986).

² Cfr. FENLON (2003).

³ BUONAROTTI (1600); FOLLINO (1608).

Monteverdi aveva lasciato il servizio presso i Gonzaga ed era diventato maestro di cappella di San Marco, a Venezia) uscì senza dedica e probabilmente fu stampata per soddisfare le richieste di copie di quest'opera che aveva raggiunto ormai un certo successo sia in Italia che all'estero, sebbene la sua fama fosse messa in parte in ombra da quella dell'*Arianna*. Le due edizioni dell'*Orfeo* furono pubblicate dallo stesso editore veneziano, Ricciardo Amadino, e si equivalgono per l'accuratezza con cui sono riportate la strumentazione e la distribuzione dei ruoli vocali. Entrambe le edizioni riportano la stessa lista di strumenti necessari alla rappresentazione, ma la lista non è completa e di tanto in tanto durante l'opera vengono usati anche altri strumenti. Inoltre, mentre in alcuni casi la strumentazione è chiaramente specificata, in altri le indicazioni sono ambigue, e in certi casi non viene dato nessun tipo di informazione. I problemi riguardanti l'assegnazione del tipo di voce ai diversi ruoli non sono trattati in modo accurato: all'inizio dell'opera è stampata una lista di personaggi e le strofe vocali sono, per la maggior parte, classificate fedelmente. Ma mentre risulta ovvio quale sia il tipo di voce necessario a interpretare i ruoli vocali più bassi, quelli più alti avrebbero potuto essere cantati sia da uomini che da donne.⁴

A eccezione delle due edizioni della partitura, poche sono le testimonianze storiche che ci sono pervenute. Dell'*Orfeo* non ci sono rimasti né i disegni dei costumi, né le liste sulla proprietà delle scene o alcuna stampa commemorativa come invece abbiamo di molti degli intermedi dei Medici. Non sappiamo nemmeno dove avvenne la prima rappresentazione, sebbene spesso, ma senza fondamento, la tradizione ne indichi il luogo nella Galleria degli Specchi o nella Galleria dei Fiumi, due vasti ambienti nel palazzo ducale di Mantova. Sembra che la scelta di questi due luoghi fosse dovuta alle loro dimensioni, simili a quelle di altre sale usate altrove in Italia come teatri di corte; ma è più probabile che l'*Orfeo* sia stato rappresentato per la prima volta in un ambiente più intimo al cospetto di un pubblico selezionato. Salvo due eccezioni, i nomi dei cantanti che presero parte alla prima rappresentazione ci sono sconosciuti. La *Lettera cronologica* di Eugenio Cagnani, pubblicata a Mantova nel 1612, afferma che vi partecipò il famoso cantante e compositore Francesco Rasi;⁵ quasi sicuramente cantò il ruolo di Orfeo.⁶ E in una lettera del 23 febbraio 1607 Francesco Gonzaga dice di essere soddisfatto di Giovanni Gualberto [Magli], un cantante della corte fiorentina che il giorno seguente avrebbe cantato nella prima rappresentazione dell'opera:

Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia, poiché Gio. Gualberto s'è portato così bene in questo poco di tempo ch'è stato qui non solo ha imparato bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo, e con molto effetto, ond'io ne son rimasto soddisfattissimo e perché la favola s'è fatta stampare acciocché ciascuno degli spettatori ne possa haver una da le-

⁴ Cfr. KELLY (1988); CARTER (1999).

⁵ CAGNANI (1612), p. 9.

⁶ Cfr. FORTUNE (1954), p. 88; CARTER — BUTCHART (1977).

gere, mentre che si canterà; ne mando una copia a V.E. siccome le manderò per quest'altro ordinario certi cartelli pubblicati per un torneo, che si combatterà forse il dì di Carnevale.⁷

Oltre a identificare un secondo partecipante al primo spettacolo, la lettera di Francesco rivela anche che era stato pubblicato il testo della favola. Alcuni di questi libretti stampati ci sono pervenuti, e se da un lato non forniscono alcuna informazione nuova sugli aspetti musicali di questo spettacolo, dall'altro ci dicono che l'ultimo atto finiva in modo piuttosto diverso da quello in cui si concludeva nella partitura di Monteverdi.⁸ Nel libretto, Striggio si attiene alla fine tragica della storia di Orfeo raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (forse presa dalla versione di Poliziano), e l'opera termina con il coro delle donne tracie. Ma negli spartiti stampati nel 1609 e nel 1615 a quella conclusione fu sostituito un altro finale, basato sull'*Astronomia* di Igino, in cui Apollo porta Orfeo e la sua lira in cielo. Infine, in una lettera del 28 ottobre 1608, scritta al duca Vincenzo Gonzaga dall'agente del ducato di Mantova a Firenze, si accenna all'identità di un terzo cantante. Parlando degli intrattenimenti musicali preparati per un banchetto svoltosi recentemente a Firenze, egli dice che uno dei cantanti era «quel Pretino che fece da Euridice nel Orfeo del Ser.^{mo} S.^r Principe».⁹ Sebbene non si possa stabilire con precisione chi fosse questo cantante, il riferimento suggerisce che il ruolo di Euridice fosse stato originariamente cantato da un castrato, possibilmente Girolamo Bacchini, documentato come cantante alla corte mantovana tra il 1594 e il 1605.¹⁰

Pochi sono quindi i fatti accertati sulla prima rappresentazione dell'*Orfeo*, ma una serie di lettere tra Francesco e Ferdinando Gonzaga, molte delle quali in precedenza inedite, aggiungono molte informazioni e aiutano a risolvere alcuni dei problemi e delle discrepanze che riguardano il testo dell'opera e la sua prima rappresentazione.¹¹ Sebbene nella corrispondenza fra i due principi Gonzaga non siano menzionati specificamente né il compositore, né il librettista, né il titolo dell'opera, non c'è dubbio che l'opera a cui si riferiscono sia l'*Orfeo*. A quel tempo Francesco, che avrebbe regnato per breve tempo dalla morte di Vincenzo Gonzaga nel 1612 fino alla sua propria morte avvenuta dieci mesi dopo, si trovava a Mantova. Ferdinando, più giovane del fratello di un anno (1587) era (come secondogenito) destinato alla carriera ecclesiastica e si trovava allora a Pisa, dove per due anni studiò all'università legge, teologia e filosofia. I suoi interessi per le arti pittoriche e architettoniche erano notevoli,¹² e anche il suo entusiasmo per lo

⁷ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova, 23 Febbraio 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

⁸ STRIGGIO (1607). Le copie sopravvissute vengono da due tirature diverse.

⁹ SOLERTI (1905), p. 55.

¹⁰ Cfr. FENLON (1980-1982), vol. I, p. 28.

¹¹ Pubblicate per la prima volta in FENLON (1984), e con aggiunte e cambiamenti come FENLON (1986).

¹² LUZIO (1913); ASKEW (1978).

studio: l'ambasciatore veneziano Giovanni da Mulla in una relazione del 1615 scrive che egli aveva una memoria straordinaria e studiava con profitto diverse lingue.¹³ Sin da quand'era molto giovane, Ferdinando si era dilettrato a scrivere poesie e a comporre musica,¹⁴ e sebbene risulti che sia stato Francesco ad avere contatti più stretti coi musicisti mantovani in generale e con Monteverdi in particolare, a Pisa e a Firenze, nella prima decade del '600, Ferdinando fu in rapporto con alcuni musicisti della corte dei Medici. E dovette trattarsi di un rapporto molto stretto, visto che l'Accademia fiorentina degli Elevati, della quale facevano parte Peri, Caccini e Marco da Gagliano, era sotto il patrocinio dello stesso Ferdinando.¹⁵ Fu proprio attraverso l'influenza di Ferdinando che il coinvolgimento di Firenze nella vita musicale di Mantova, dopo essersi sviluppato per venti anni, raggiunse in questo periodo il suo grado massimo.

La prima lettera della serie risale ai primi del 1607, poco dopo l'inizio del periodo di Carnevale. Per l'occasione la corte dei Medici si era trasferita da Firenze a Pisa. Ai primi di gennaio Francesco scriveva a Ferdinando:

Io ho determinato di far recitare una favola in Musica questo Carnevale, ma perché qui habbiamo pochi soprani, e pochi buoni, vorrei che V.E. mi favorisse di farmi sapere se son costì certi castrati ch'io sentii già quando fui in Toscana che servono il Gran Duca, i quali mi piacquero all'hora assai, che d'un di loro cioè di quello che V.E. giudicasse migliore havrei pensiero di valermi ogni volta ch'ella credesse, ch'il Gran Duca non fusse per negar di prestarlo per quindici di solamente quand'ella gliel dimandasse, mi avisi però V.E. di tutto questo ch'io se mi risolverò il valermene lo scriverò a lei, perché mi favorisca presso il Gran Duca.¹⁶

Evidentemente Francesco stesso aveva preso l'iniziativa di organizzare che questa 'favola in musica' fosse scritta e rappresentata, e parte o tutta la musica era già stata composta, o per lo meno si conoscevano i personaggi dell'opera, dal momento che il motivo principale per cui Francesco scriveva a Ferdinando era perché questi chiedesse al granduca di prestargli uno dei castrati al suo servizio. Dopo pochi giorni Ferdinando fu in grado di rispondergli che aveva trovato «un soprano castrato», ma non uno di quelli che aveva già avuto occasione di sentire. Nondimeno, questo cantante aveva già preso parte a due o tre commedie in cui aveva cantato superbamente. Ferdinando non dice il nome di questo castrato, ma dice però che era un pupillo di Giulio Caccini e uno stipendiato del granduca:

¹³ *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato (1912-1916)*, Ferrara, Mantova, Monferrato, vol. I, pp. 140-141. Per Francesco Gonzaga si veda la *Relazione del Clarissimo Signor Pietro Gritti, ritornato di Ambasciator al Duca Francesco di Mantova l'anno 1612*, *Ibidem*, pp. 119-120.

¹⁴ Cfr. i commenti di Cesare di Bastiano Tinghi, pubblicati in SOLERTI (1905), pp. 37 e ss.

¹⁵ STRAINCHAMPS (1976), pp. 507 e ss.

¹⁶ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova, 5 Gennaio 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

Io conforme al commandamento di V.A. ho ritrovato un soprano castrato quale veramente non è di quelli che V.A. sentì ma ha recitato due o tre volte cantando in comedie ottimamente questo e allievo di Giulio Romano e salariato del G. Duca.¹⁷

La risposta entusiasta di Francesco alla 'trovata' di Ferdinando fu scritta il 17 gennaio. Acclusa c'era una lettera di richiesta formale al granduca:

La qui congiunta lettera per il Gran Duca, nella quale Io lo prego a favorirmi di prestarmi uno de' suoi Castrati per questo Carnevale da valermene nella recitazione cantata di una favola che s'apparecchia nella nostra accademia, come altre volte le ho scritto. E perché spero che S.A. per sua bontà non me'l sia per negare affinché non si perda tempo con aspettar da lei la risposta, le mando la parte per il detto Castrato, acciocché la possa studiare e metterla ben a memoria in caso ch'il Gran Duca me'l conceda, et al principio del mese, che viene potrà porsi in viaggio per questa volta pregando V.E. a volerlo proveder di danari per il bisogno del viaggio, che gliele farò buoni qui in qualche cosa di suo servizio.¹⁸

Sebbene non si faccia esplicita menzione né del compositore né del librettista, l'espressione «nostra accademia» contenuta nella lettera può riferirsi solo a quella degli Invaghiti, che sin dalla sua fondazione nel 1562 era stata sotto il patrocinio dei Gonzaga.¹⁹ Sia Ferdinando che Francesco ne erano membri, e anche Striggio ne faceva parte, forse grazie al fatto di appartenere a una importante famiglia aristocratica mantovana. E sembra che parte, se non tutta la musica, fosse stata scritta da Monteverdi che, come semplice impiegato di corte, non era di rango sufficientemente elevato per far parte dell'Accademia.

All'inizio di febbraio, la data fissata per la partenza del cantante fiorentino per Mantova, Francesco scrisse di nuovo a Ferdinando, esprimendogli la speranza che al momento in cui questi avrebbe ricevuto la sua lettera il cantante fosse già arrivato o fosse almeno in viaggio per Mantova: «quando V.E. riceverà questa mia, il castrato, ch'io desidero sarà giunto qua, o almeno sarà in viaggio [...] senza questo soprano non si potrebbe in modo veruno rappresentare [la favola]».²⁰

C'era ormai poco tempo e Francesco sottolineò che senza questo cantante i piani per la favola potevano compromettersi. Le preoccupazioni di Francesco per il futuro del progetto erano ben fondate, poiché Ferdinando non mise in viaggio il cantante fiorentino almeno fino al 5 febbraio. Ci resta ancora una nota con la data di quel giorno, usata evidentemente come nota di presentazione:

¹⁷ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Ferdinando Gonzaga, Pisa 14 Gennaio 1607, a Francesco Gonzaga, Mantova.

¹⁸ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 17 Gennaio 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

¹⁹ Cfr. FENLON (1980-1982), vol. I, pp. 35-37.

²⁰ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, 2 Febbraio, Mantova, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

L'essibitor di questa è Giovanni Gualberto giovine castrato ch'io mando à V.A.S. per servirsene nella rappresentazione della sua comedia. Lui stesso dirà a bocca la difficoltà che ha nell'imparar la parte che se gli è data nella quale ne ha alla mente a quest'ora il Prologo, ma il restante non già perché ricerca troppo voci.²¹

A parte ogni altra considerazione, questa lettera identifica il cantante con Giovanni Gualberto Magli che, come è risaputo da tempo, cantò nella prima rappresentazione dell'*Orfeo*.²² Questo rimuove qualsiasi ragionevole dubbio circa il fatto che queste lettere si riferissero davvero alla preparazione della prima rappresentazione dell'opera di Monteverdi. Inoltre, qui per la prima volta, ci vengono fornite informazioni precise sulle esigenze vocali dell'opera. Sin dall'inizio del progetto a Magli erano stati assegnati due ruoli: uno era la personificazione della Musica, che tiene la scena da sola per il prologo iniziale; l'altro non era specificato. Magli evidentemente deve aver avuto qualche difficoltà a imparare la musica che Francesco aveva mandato a Pisa; aveva memorizzato il prologo ma il resto richiedeva quel che Ferdinando chiama «troppo voci». Sebbene questo potesse significare 'troppa voce' nel senso di potenza vocale, l'interpretazione più plausibile secondo l'uso seicentesco è che la parte sfruttasse uno spettro sonoro troppo ampio.²³ Può darsi, naturalmente, che 'troppe note' significhi precisamente questo, ma è sicuramente improbabile che un allievo di Caccini, con esperienza di musica drammatica, abbia avuto problemi con le esigenze tecniche di questi ruoli. Qualunque sia il significato preciso della frase, non c'è da stupirsi che siano sorte delle difficoltà, poiché sembra che la parte di Magli sia stata scritta per lui senza avere alcuna conoscenza precisa delle sue doti vocali.

Il 9 febbraio Magli non era ancora arrivato a Mantova, e Francesco era piuttosto preoccupato:

Io mi credeva cher a quest'hora dovesse qui il castrato, e veramente sarebbe necessario, che quanto prima venisse, poiché non solo havera da dir la parte già mandatagli, ma gli bisognerà imparar quella di Proserpina per mancamento di chi l'haveva da rappresentare. Pero lo sto di giorno in giorno aspettando con gran desiderio che senza lui la favola andrebbe in nulla. V.E. in tanto mi favorisca di rigraziar il Gran Duca della cortesia usatami, si come faro ancor Io con mia lettera al ritorno del Castrato costa.²⁴

La costernazione di Francesco era ben fondata, come risulta chiaro dalla lettera scritta al fratello sette giorni dopo. Porta la data del 16 febbraio, quando mancavano solo pochi giorni alla prima:

²¹ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Ferdinando Gonzaga, Pisa 5 Febbraio 1607, a Francesco Gonzaga, Mantova.

²² DAVARI (1884), pp. 101-103; BERTOLOTTI (1891), p. 86; CARTER (1983), p. 577; KIRKENDALE (1993).

²³ Cfr. i diversi usi della frase in DONI (1763), vol. I, *Lyra Barberina (1632-1635)*; BARTOLI (1679).

²⁴ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 9 Febbraio 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

Giunse hieri il Castrato [...] [Lui] non sappia ch'il Prologo, poiché non dubitando che non havera tempo d'imparar l'altra parte per questo Carnevale, nel qual caso mi bisognerebbe differire la rappresentazione della favola sine a questa Pasqua, questa mattina però ha incominciato a studiare, non solo la musica, ma le parole ancora, e pure se avesse imparata la parte con tutto che cercasse troppe voci come dice V.E. saprebbe almeno l'aria, e la musica si sarebbe accomodata a suo dosso, et hora non si spenderebbe tanto tempo in far ch'I avesse a imparar a mente.²⁵

Questa lettera ci procura una notevole conoscenza sul modo in cui tecnicamente venivano preparate le prove. Implicita nelle parole di Francesco è l'idea che i cantanti imparassero la musica nuova memorizzando prima le note e poi il testo. Si capisce facilmente come questo procedimento potesse essere adottato per imparare strofe melodiche semplici, come quelle del prologo, ma è più difficile immaginarsi come potesse funzionare anche per imparare le parti più flessibili. E conoscendo le difficoltà che incontrò Magli con la musica della sua parte, in questa fase relativamente tarda delle prove, ci è chiaro perché la famosa lettera di Francesco in cui egli parla della prima sia così entusiasta. In effetti, come Francesco aveva scritto in precedenza a suo fratello, «senza questo soprano non si potrebbe in modo veruno rappresentare [la favola]».

* * *

Si sa da lungo tempo che l'*Orfeo* fu giudicato un successo dai contemporanei di Monteverdi. La lode più entusiasta che ne venne fatta fu quella del teologo di corte Cherubino Ferrara, amico del compositore; nell'agosto del 1607 scrisse a Vincenzo Gonzaga:

Il Monteverdi è qua in Milano, et è alloggiato meco; onde ogni giorno raggioniamo di V.A., et l'uno a gara dell'altro andiamo celebrando le virtù, il valore, et d'lei regie maniere. Così m'ha fatto vedere i versi et sentir la musica della comedia che V.A. fece fare, et certo che il Poeta et il Musico hanno si ben rappresentati gli affetti dell'animo, che nulla più. La Poesia quanto all'invention è bella, quanto alla dispositione migliore, et quanto all'esecutione ottima; et insomma da un bell'ingegno, qual'è il Sig.r Striggio, non si poteva aspettar altro. La musica altresì stando nel suo decoro serve si bene alla Poesia, che non si può sentir meglio.²⁶

La lettera è senza rivali quanto a iperbole, ma le prove che abbiamo suggeriscono che Monteverdi stesso in seguito non abbia considerato l'*Orfeo* del tutto soddisfacente, o se non altro, lo abbia giudicato inferiore all'*Arianna*. La reazione della corte mantovana sembra essere stata molto favorevole:

²⁵ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 17 Febbraio 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

²⁶ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 1731. Lettera di Cherubino Ferrari, Milano, 22 Agosto 1607, a Vincenzo Gonzaga, Mantova.

Si rappresentata la favola con tanto gusto di chiunque la senti che non contento il Sig.r Duca d'esserci stato presente, ed haverla udita a provar molte volte, ha dato ordine, che di nuovo si rappresenti, e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa Città, e per questa cagione si trattiene ancor qui Gio. Gualberto il quale s'è portato bene, et ha dato gran soddisfazione col suo cantare a tutti, e particolarmente a Madama.²⁷

Né questa fu la fine della questione, poiché Vincenzo ordinò una terza rappresentazione dello spettacolo. Può darsi che non sia stata solo la sincera ammirazione per lo spettacolo a deciderlo in tal senso, ma anche un elemento di carattere politico. Durante il periodo in cui fu preparata e rappresentata l'opera di Monteverdi, si stavano prendendo accordi per definire il matrimonio di Francesco Gonzaga con Margherita, figlia del duca Carlo Emanuele di Savoia. Le trattative erano cominciate nel 1604 e all'inizio tutto sembrava procedere a buon fine, ma la proposta di matrimonio minacciava gli interessi degli Asburgo, e gli sforzi congiunti di Filippo III e dell'imperatore Rodolfo II ne minarono la riuscita. Poi, durante la primavera del 1607, proprio dopo la prima rappresentazione dell'*Orfeo*, si seppe che Carlo Emanuele stava progettando una visita a Mantova. Vincenzo Gonzaga organizzò le iniziative atte a dimostrare l'opportunità della scelta di Francesco come sposo e la ricchezza dello Stato di Mantova, e come parte di questi piani ordinò una terza rappresentazione dell'opera di Monteverdi. Come scriveva Francesco stesso al Gran Duca:

Il ritorno del Sig.r Alessandro Senesi in Toscana m'invita a rinovar in V.A. per mezzo della presente memoria dell'antico mio desiderio di servirla, baciandole affettuosamente la mano et augurandole quel colmo di tutte le felicità, ch'è dovuto ai molti meriti suoi. Mi son servito di Gio: Gualberto con molto mio gusto... Il Sig.r Duca mio Sig.re di far di nuovo rappresentar la favola nella quale egli ha cantato. Onde me son presa libertà di trattenerlo ancor qui per qualche giorno confidato nella solita cortesia.²⁸

Ma dopo aver rinviato la visita e aver cambiato più volte idea, Carlo Emanuele modificò i suoi piani e annullò il soggiorno a Mantova, e Francesco dovette scrivere una lettera di scuse al granduca per aver trattenuto così a lungo il suo salariato Magli:

Prego V.A. a perdonarmi, se mi son forse abusato della sua cortesia, tenendo qui tanto tempo Gio. Gualberto suo servitore poiche ha fatto cio solamente per quella confidenza che ho sempre havuta nell'indicibile sua bontà [...] sopra il desiderio, che ho di servirla. Hora egli se ne ritorna al servizio di V.A.

²⁷ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2162. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 1 Marzo 1607, a Ferdinando Gonzaga, Pisa.

²⁸ Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo, 2944, f. 295. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 8 Marzo 1607, al Gran Duca di Toscana.

essendo io rimasto di lui sodisfatto, et obligato a lei innfinitamente a cui rendo perciò le dovute gratie.²⁹

La terza rappresentazione dell'*Orfeo* quindi non ci fu, ma forse rimangono testimonianze musicali dei preparativi che furono fatti.

* * *

La serie completa delle lettere tra Francesco e Ferdinando Gonzaga risponde ad alcuni degli interrogativi specifici sorti a proposito dell'*Orfeo* e suggerisce risposte ad altri. Non ci può essere alcun dubbio per esempio, che Magli fosse un castrato e non, come è stato suggerito, un ragazzo con la voce di soprano. In Italia in genere, e a Mantova in particolare, l'usanza di servirsi dei castrati risaliva al 1500. Erano molto apprezzati e difficili da trovare (si sa che diplomatici mantovani li cercarono per la loro corte in Francia e in Spagna),³⁰ ed è facile capire come, sia in senso artistico che pratico («qui abbiamo pochi soprani, e pochi buoni»), la partecipazione di un bravo castrato fosse probabilmente essenziale per il successo dell'opera. Per quanto riguarda Magli stesso, sappiamo adesso che nella prima rappresentazione cantò tre ruoli diversi: La Musica nel prologo, Proserpina, e una parte sconosciuta, probabilmente La Speranza:

<i>La Musica</i>	Giovanni Gualberto Magli
<i>Orfeo</i>	Francesco Rasi
<i>Euridice</i>	Girolamo Bacchini?
<i>Speranza</i>	Giovanni Gualberto Magli?
<i>Caronte</i>	?
<i>Proserpina</i>	Giovanni Gualberto Magli
<i>Plutone</i>	?

Su di un piano più generale, la corrispondenza fra i principi Gonzaga conferma la natura intima e piuttosto privata della concezione originale del lavoro. Oggi si tende ancora a pensare alle prime opere come a vere e proprie opere secondo i canoni ottocenteschi, rappresentate in teatri stabili, al cospetto di un grande pubblico; le prove di questa atmosfera di intimità costituiscono invece un utile correttivo.

In questo contesto la questione del luogo ove fu rappresentato per la prima volta l'*Orfeo* è questione di interesse ben più che antiquario, e la risposta è in rapporto con le discrepanze riscontrate alla fine del V atto fra la partitura di Monteverdi e il libretto di Striggio. Secondo l'interpretazione di alcuni scrittori la frase «Nell'Accademia de gl'Invaghiti» (che si trova sul frontespizio del libretto) significa che questa prima rappresentazione si svolse in ambienti usati dagli Invaghiti. Ma in questo periodo l'accademia non aveva una sede fissa e, come

²⁹ Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo, 2944, f. 319. Lettera di Francesco Gonzaga, Mantova 30 Aprile 1607, al Gran Duca di Toscana.

³⁰ SHERR (1980).

chiarificano alcune lettere di Francesco a Ferdinando, la frase significa semplicemente 'al cospetto dei membri dell'Accademia' piuttosto che 'nel luogo dove l'Accademia tiene le sue riunioni'. Quindi è possibile avanzare qualche congettura, iniziando da una lettera scritta dall'ufficiale di corte Carlo Magno il 23 febbraio:

Hieri fu recitata la Comedia nel solito scenico Teatro con la consueta magnificenza et dimani sera il Ser.mo S.r Principe ne fa recitare una, nella sala del partimento che godeva Mad.ma Ser.ma di Ferrara, che sarà singolare posciaché tutti gli interlocutori parleranno musicalmente dicendosi che riuscirà benissimo onde per curiosità dubio che mi vi lasciare' ridurre, caso che l'angustia del luogo non mi escluda.³¹

Sfortunatamente non è possibile determinare con certezza dove, all'interno del palazzo ducale, visse Margherita Gonzaga d'Este, la 'Serenissima Signora di Ferrara', quando ritornò nella sua città natale dopo la morte del marito, Alfonso II d'Este, nel 1597. Almeno per un certo periodo visse nel monastero di Sant'Orsola che ella stessa aveva fondato nel 1599. Ma nel 1626 un personaggio in visita alla corte fu ospitato in una parte del palazzo che egli descrisse come «camere lunghe» o «Partamento di Madama», dove «Madama vecchia» aveva a lungo vissuto. Questo sembra un riferimento a Margherita (che era morta nel 1618), e servendosi di alcune lettere e di un inventario del 1614 è possibile localizzare queste 'camere lunghe' in un modo piuttosto preciso. Oggi queste hanno subito trasformazioni piuttosto drastiche, si trovano al piano terreno del palazzo, vicino all'ultima serie di stanze, la più famosa, che Isabella d'Este si fece decorare per uso personale all'inizio del Cinquecento, sotto la sala di Pisanello.³²

Quest'ipotesi non è certo inconfutabile; se tuttavia l'*Orfeo* fu rappresentato per la prima volta nelle 'camere lunghe' o in una stanza di dimensioni simili (come sembra molto più probabile), come avvenne per alcune delle prime opere fiorentine, allora questo fatto a sua volta può spiegare le discrepanze fra la partitura e il libretto alla fine dell'opera.³³ Le 'camere lunghe', divise in due stanze più piccole nel XVII secolo, erano probabilmente troppo strette per sistemarvi la macchina necessaria a effettuare la discesa di Apollo. Inoltre ci possono essere pochi dubbi sull'eventualità che l'episodio finale dell'opera, come viene riportato nella partitura, sia un'aggiunta più tarda. La partitura tronca le ultime parole di Orfeo quali risultano nel libretto di Striggio (che come sappiamo era disponibile al primo spettacolo) e quindi sostituisce un finale completamente diverso grazie allo stratagemma dell'intervento di Apollo. Come molti hanno notato, la struttura modificata del quinto atto è incongruente col resto dell'opera di Striggio; il suo istinto drammatico era troppo raffinato perché egli s'interessasse alla soluzione

³¹ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 2709. Lettera di Carlo Magno, 23 Febbraio 1607, a Giovanni Magno, Roma.

³² Cfr. FENLON (1986), p. 170; BERZAGHI (1985).

³³ Cfr. PIRROTTA (1969).

meccanica, reminiscenza della vecchia tradizione dell'intermedio, in cui gli dèi discendevano su macchine teatrali. Inoltre la qualità dei versi suggerisce che sia opera di un amatore quale poteva essere Ferdinando Gonzaga, piuttosto che di Rinuccini, come invece è stato proposto. E se in questo punto è possibile riscontrare una profonda discontinuità nella versificazione e nell'azione drammatica, qualcosa di simile si avverte anche nella musica, che diventa disordinata nella sua architettura e nel modo affrettato in cui presenta il materiale nuovo, e che, per la prima volta, si allontana dall'uso attento della nota *re* quale ancora strutturale del lavoro. È solo nell'agitata moresca finale, essa stessa un altro residuo della tradizione dell'intermedio, che il *re* è ristabilito.

Si può solo presumere perché il finale originale dell'*Orfeo* fu modificato, ma probabilmente il motivo è legato al progetto della terza rappresentazione mantovana. Quale intrattenimento per un eventuale futuro suocero, il finale di Striggio, classicamente puro ma tragico, può darsi sia stato giudicato inappropriato in una società di corte in cui le attività degli dèi terreni e celesti venivano spesso convenientemente fuse. È molto probabile che per i preparativi della visita di Carlo Emanuele si fosse escogitato un finale diverso, con effetti spettacolari convenzionali, adatto a essere rappresentato in una stanza più grande (forse il «solito scenico teatro» di cui parla Carlo Magno),³⁴ in cui fosse possibile l'uso di macchine. Certamente ci sono buone ragioni di ordine poetico, musicale e storico per credere che sotto questo e altri aspetti, le decisioni definitive di Monteverdi non dipendessero solo da motivi artistici. È forse salutare ricordare che, sebbene quest'opera resti un classico per il pubblico moderno e abbia attratto i compositori più diversi, da d'Indy a Berio, per il XVII secolo l'*Orfeo* di Monteverdi iniziò la sua storia nient'altro che come una *pièce d'occasion* per cortigiani.

Bibliografia

Claudio Monteverdi: «Orfeo» (1986), ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press.

Claudio Monteverdi e il suo tempo (1969), Congresso internazionale: Venezia, Mantova, Cremona 3-7 maggio 1968, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Tipografia Valdonega.

Relazioni degli ambasciatori veneti al senato (1912-1916), 3 voll. in 4 tomi, Bari, G. Laterza e figli, 1912-1916, a cura di Arnaldo Segarizzi (rist. anast. 1968).

Sing Ariel. Essays and Thoughts for Alexander Goehr's Seventieth Birthday (2003), ed. by Sally Groves and Alison Latham, Aldershot, Ashgate.

³⁴ Per i vari teatri di corte si veda FABBRI (1974); BURATTELLI (1999).

- ASKEW, P. (1978), *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts. The Villa Favorita*, «Art Bulletin», 60, June, pp. 274-296.
- BARTOLI, D. (1679), *Del suono de' tremori armonici e dell'udito*, Roma, Niccolò Angelo Tinassi.
- BERTOLOTTI, A. (1890), *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, G. Ricordi e C. (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).
- BERZAGHI, R. (1985), *La Corte Vecchia del duca Guglielmo; tracce e memorie*, «Quaderni di Palazzo Te», 1/3 luglio-dicembre, pp. 43-64.
- BUONAROTTI, M. (1600), *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti.
- BURATTELLI, C. (1999), *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le lettere.
- CARTER, T. (1983), *Giovanni Gualberto Magli*, «Early Music», XI, p. 577.
- (1999), *Singing «Orfeo». On the Performers of Monteverdi's first Opera*, «Recercare», XI, pp. 75-118.
- CARTER, T. — BUTCHART, D. (1977), *The Original Orpheus*, «The Musical Times», CXVIII, p. 393.
- CAGNANI, E. (1612), *Lettera cronologica*, in *D'alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani. Con una lettera cronologica & altre prose, & rime dello stesso*, Mantova, Presso Aurelio & Lodouico Osanni fratelli stampatori ducali.
- DAVARI, S. (1884), *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi desunte dai documenti dell'Archivio storico Gonzaga*, Mantova, G. Mondovi.
- DONI, G.B. (1736), *Lyra Barberina amphichordos: accedunt eiusdem opera, pleraque non dum edita*, a cura di Anton Francesco Gori e Giovanni Battista Passeri, 2 voll., Florentiae, typis Caesareis (rist. anast. Bologna, Forni, 1974).
- FABBRI, P. (1974), *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Padova, Liviana.
- FENLON, I. (1980-1982), *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press (2 voll.)
- (1984), *Monteverdi's Mantuan «Orfeo»: Some New Documentation*, «Early Music», XII, pp. 163-172.
- (1986), *The Mantuan Orfeo*, in *Claudio Monteverdi: «Orfeo»* (1986), pp. 1-20 (e appendice, pp. 167-172).

- (2003), *Malipiero, Monteverdi, Mussolini and Musicology*, in *Sing Ariel* (2003), pp. 241-255.
- FOLLINO, F. (1608), *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, Mantova, presso Aurelio, & Lodovico Osanna stampatori ducali.
- FORTUNE, N. (1986), *The Rediscovery of «Orfeo»*, in *Claudio Monteverdi: «Orfeo»* (1986), pp. 78-118.
- (1954), *Letter to the Editor*, «Music Review», xv, pp. 88.
- FORREST KELLY, T. (1988), «*Orfeo da Camera*»: *Estimating Performing Forces in Early Opera*, «Historical Performance», 1, pp. 3-9.
- KIRKENDALE, W. (1993), *Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olsckhi.
- LUZIO, A. (1913), *La galleria Gonzaga venduta all' Inghilterra nel 1627-28*, Milano, L.F. Cogliati (rist. anast. Roma, Bardi, 1974).
- PIRROTTA, N. (1969), *Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (1969), pp. 45-64.
- SHERR, R. (1980), *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*, «Renaissance Quarterly», xxxiii/1, pp. 33-56.
- SOLERTI, A. (1905), *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, R. Bemporad & figlio (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).
- STRAINCHAMPS, E. (1976), *New Light on the Accademia degli Elevati of Florence*, «The Musical Quarterly», LXII, pp. 507-535.
- STRIGGIO, A. (1607), *La favola di Orfeo, rappresentata in musica il carnevale dell'anno MDCVII. Nell'accademia de gl'Invaghiti di Mantova; sotto I felici auspizij del serenissimo sig. Duca begnissimo lor protettore*, Mantova, per Francesco Osanna stampator Ducale (rist. anast. a cura di Claudio Gallico, Mantova, s.e., 1990).

Iain Fenlon è professore di Musicologia storica nella *Faculty of Music* dell'Università di Cambridge, presso la quale è anche *Fellow* del King's College. È fondatore ed editore di *Early Music History*. Il suo principale interesse di ricerca è la musica dal 1450 al 1650, specialmente in Italia. Recentemente ha pubblicato *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (Yale, 2007).

Iain Fenlon is Professor of Historical Musicology in the Faculty of Music, a Fellow of King's College, and the founding editor of *Early Music History*. His principal area of research is music from 1450 to 1650, particularly in Italy. His most recent book is *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (Yale, 2007).