



Il coro dell'opera barocca sulla scena contemporanea: problemi formali e soluzioni registiche

The chorus of baroque opera on the contemporary stage: formal issues and stage direction's solutions

Aldo Roma

Università Roma Tre, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Quando pensiamo alla coralità nell'opera in musica della tradizione italiana, vengono subito alla mente le imponenti masse corali del melodramma ottocentesco, capaci di suscitare nello spettatore un impatto emotivo forte, ma la cui rilevanza nell'economia complessiva dell'azione drammatica è il più delle volte piuttosto marginale e secondaria. Al contrario, nell'opera cosiddetta 'delle origini' il coro e la coralità rivestono una importanza fondamentale non solo sul piano scenico e musicale, ma anche nella costruzione drammaturgica. La mancanza di una trasmissione diretta delle tradizioni e delle consuetudini rappresentative dei melodrammi del primo Seicento, come pure l'instabilità dello statuto dei testi musicali che li conservano, pongono delle criticità operative per i registi che debbano oggi confrontarsi con la loro messinscena. Questo contributo si propone di indagare tali criticità con particolare riferimento all'*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi con libretto di Alessandro Striggi, attraverso l'analisi di due produzioni che risultano significative di diversi approcci al testo di partenza e, più in generale, di differenti tendenze della regia d'opera contemporanea. | When we think about the choral element with reference to Italian opera, our minds are immediately drawn to the grand choral masses of nineteenth-century opera, capable of evoking strong emotional impact in the audience. Yet, within the overall framework of the dramatic action of the *Ottocento* operas, the significance of choruses is often rather marginal and secondary. In contrast, in the so-called 'early opera', the chorus and choral elements assume fundamental importance not only in terms of scenic and musical outcome, but also in the whole dramatic construction. The absence of a direct transmission of representational traditions and customs from early seventeenth-century operas, as well as the instability of the status of the musical texts that preserve them, pose operational challenges for contemporary opera stage direction. This contribution investigates these challenges with particular reference to *Orfeo* (1607) by Claudio Monteverdi with libretto by Alessandro Striggio, through the analysis of several productions that represent different approaches to the original text and, more broadly, different trends in contemporary opera stage direction.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

coro, opera barocca, *Orfeo*, Monteverdi, regia d'opera contemporanea | chorus, baroque opera, *Orfeo*, Monteverdi, contemporary opera stage direction

1 Il coro dell'opera e noi

Anche solo evocando il binomio *coro-opera in musica*, la prima immagine – se non proprio visiva, senz'altro sonora – riattivata dalla nostra mente sarà con tutta probabilità quella che scaturisce da una qualche memoria che tacitamente custodiamo della melodia e dei decasillabi del *Va pensiero sull'ali dorate*, intonato dal coro di schiavi ebrei nel *Nabucco* (1842) di Giuseppe Verdi. Questo coro rappresenta infatti, come ha ben sintetizzato il semiologo Paolo Fabbri, “uno dei testi sacri o per lo meno canonici della cultura italiana, l'emblema nazionale della nostra araldica sonora” (Fabbri¹ 2002, ed. online), reso tale non già per la compiutezza e la monumentalità della veste musicale che Verdi seppe concepire per i versi di Temistocle Solera, quanto piuttosto per i significati patriottici che la cultura risorgimentale vi sovrimpose, e che favorirono la sua popolarità e la sua circolazione autonoma a discapito dello specifico contesto drammaturgico per il quale era stato pensato¹. D'altro canto, esaminando la sua funzione nel quadro più ampio della drammaturgia del libretto del *Nabucco*, si nota come il coro ricopra un ruolo limitato, tutto sommato irrilevante rispetto allo svolgimento dell'azione, benché la presenza di una “individualità collettiva” contribuisca, insieme con la musica, ad amplificare in modo significativo i valori testuali insiti nel libretto – “individualità collettiva” è l'espressione adottata, sulla scorta di Mazzini, dal musicologo Philip Gossett per riferirsi proprio alla coralità nei melodrammi verdiani. La questione della rilevanza del coro nei libretti d'opera non cambierebbe, d'altronde, se ampliassimo lo sguardo fino a comprendere gran parte della drammaturgia sette-ottocentesca, nella quale “choruses were decorative, subsidiary, musically neutral”, tant'è che non di rado i compositori ricorrevano al riuso di una stessa musica per l'intonazione del testo poetico di libretti diversi (Gossett 1990: 42, 44)². Nel corso della storia del teatro musicale le cose, tuttavia, non erano andate sempre così.

Le primissime sperimentazioni di un “teatro tutto cantato” (Staffieri 2012) realizzate presso le corti italiane negli anni a cavaliere tra Cinque e Seicento scaturirono, com'è noto, dal tentativo di mettere in pratica le nuove recenti acquisizioni delle ricerche accademiche sul teatro antico, in cui già allora si riteneva che l'elemento musicale assolvesse a una funzione basilare³. Di quella remota cultura teatrale si era cercato di comprendere la drammaturgia, con le sue parti costitutive e le sue logiche compositive, e si erano formulate ipotesi sulle possibili modalità

di una sua restituzione in scena, il tutto basandosi su uno scambio incessante e bidirezionale tra teoria e pratica diretto al rinnovamento dei modi di operare del presente⁴. Considerato il legame genetico tra la 'nascita' dell'opera in musica e la drammaturgia antica, non dovrebbe stupire che nei primi drammi interamente cantati l'elemento corale occupasse uno spazio fondamentale.

L'uso di frapporre l'intervento di un coro cantante a commento degli episodi o degli atti di un dramma parlato era in effetti già radicato negli intermezzi tardo cinquecenteschi, come dimostra il caso di quelli realizzati in occasione delle feste nuziali celebrate a Firenze nel 1589 per l'unione di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, e in cui "si riconosce convenzionalmente l'origine" dell'opera in musica (Guarino 2005: 28)⁵. Recuperando questa prassi, i drammi messi in musica da Claudio Monteverdi, e pochi altri prodotti tra Firenze, Mantova e Roma nei primi trent'anni circa del Seicento, integrarono il coro nelle loro tessiture drammatiche e ne fecero un vero e proprio personaggio dialogante con le altre *dramatis personae*, realizzando in questo senso ciò che era stato immaginato dalla precedente trattatistica classicista volta al ripristino dello spettacolo antico. Riguardo alla veste musicale, seppur con le forme ammesse dal linguaggio compositivo del tempo, il coro si rivelò inoltre un dispositivo efficace per consentire, anche a livello strutturale, l'introduzione di un elemento di variazione rispetto al canto solistico e un effetto di contrasto rispetto allo scorrere della monodia, che poteva a tratti risultare monotona (o 'tediosa', per usare un'espressione che ricorre nelle fonti coeve)⁶.

Quando la 'nuova' moda dei drammi per musica giunse a Venezia verso la fine degli anni Trenta del Seicento, l'impiego del coro in scena subì invece una drastica riduzione e talvolta finanche una totale soppressione: già la prima opera messa in scena in laguna, *L'Andromeda* di Benedetto Ferrari con musica di Francesco Manelli, che inaugurò il Teatro San Cassiano nel febbraio del 1637, non presenta infatti alcun coro, e lo stesso si riscontra nei libretti musicati da Monteverdi per i teatri veneziani.

La storiografia dell'opera riconduce a tre fattori la riduzione o l'eliminazione dell'elemento corale: uno di ordine teoretico, legato al declino dell'interesse accademico verso la rinascita del dramma antico; uno di ordine stilistico-formale, correlato con la progressiva differenziazione tra aria e recitativo che rese gradualmente superfluo l'intervento corale come elemento di diversificazione della scrittura musicale; uno di ordine contestuale, connesso con la fortuna e la diffusione

del modello dell'opera veneziana, ch'era frutto di un sistema produttivo completamente diverso da quello dei teatri di corte dove l'opera era nata, e rispetto al quale le risorse economiche erano in genere nettamente inferiori e comunque non sufficienti a garantire la presenza di un *ensemble* vocale per eseguire le parti corali, che peraltro il pubblico "no longer wanted to hear" (Powers 1961: 485)⁷. Di fatto, nell'opera italiana il coro avrebbe continuato a essere impiegato perlopiù nei drammi per musica concepiti per i palcoscenici dei teatri di corte. Sarà solo nell'Ottocento, ma in un ambiente socioculturale radicalmente trasformato e in un sistema produttivo fondato su meccanismi di finanziamento diversi rispetto a quelli del mecenatismo aristocratico d'*ancien régime*, che il coro ricomparirà nella drammaturgia di quella forma di teatro musicale che ha forgiato il nostro immaginario sotteso al binomio *coro-opera* cui facevo riferimento all'inizio di questo succinto inquadramento storico; un tipo di drammaturgia che però molto poco ha a che fare con le particolari modalità compositive dell'opera del Seicento. Quel medesimo immaginario, influenzato anche dalle consuetudini rappresentative legate al più conosciuto e praticato repertorio ottocentesco, evidentemente molto poco ha a che fare anche con ciò che poteva essere la prassi scenica relativa ai primi drammi per musica, di cui comunque sappiamo abbastanza poco e solo attraverso fonti indirette o secondarie, come resoconti e documenti iconografici – riguardo al modo di gestire il coro in scena, questi risultano tuttavia piuttosto vaghi.

A ciò deve aggiungersi la constatazione che il testo musicale dell'opera secentesca ha uno statuto di per sé più instabile e parziale di quanto non l'abbia quello del melodramma ottocentesco, per via di un sistema di codificazione scritta, quello del 'basso continuo', ch'è qualcosa di approssimativamente assimilabile a un canovaccio della commedia dell'arte: oltre alle linee vocali, generalmente la partitura riporta il basso, che sintetizza il discorso armonico e fungeva da guida per il 'continuo', ovvero l'insieme degli strumenti che avrebbero dovuto 'improvvisare' l'accompagnamento delle voci – intendendo per *improvvisazione* una specifica tecnica basata su moduli esecutivi di cui lo strumentista del tempo disponeva e ai quali ricorreva per realizzare estemporaneamente la sua parte in accordo a una consuetudine esecutiva condivisa⁸. Da ciò discende un problema di primaria importanza per la ripresa contemporanea dell'opera barocca; un problema che talvolta può trasformarsi in un'opportunità e configurare uno spazio di libera creazione, l'accompagnamento musicale richiedendo di essere potenzialmente concertato daccapo per ogni nuova produzione.

Questi due fattori – la mancata trasmissione delle consuetudini rappresentative del melodramma secentesco e l'instabilità dello statuto del suo testo musicale – costituiscono delle criticità operative con le quali sono oggi chiamati a confrontarsi i registi che debbano affrontare queste opere. Tali criticità operative sono d'altronde interessanti da esplorare per comprendere sia le modalità di questo confronto sia i suoi esiti interpretativi e scenici. In questo contributo propongo i risultati di un primo attraversamento di questo territorio d'indagine, limitatamente alla questione del coro nell'*Orfeo* di Alessandro Striggi (Mantova, 1607) messo in musica da Claudio Monteverdi. Questo melodramma, insieme a *Il ritorno di Ulisse in patria* di Iacopo Badoer (Venezia, 1640) e *L'incoronazione di Poppea* di Giovanni Francesco Busenello (Venezia, 1642/43), anch'essi posti in musica da Monteverdi, rappresentano in buona sostanza il risicato catalogo delle opere barocche (precedenti cioè alla stagione metastasiana) entrate nel repertorio contemporaneo⁹. Dopo aver valutato il funzionamento del dispositivo corale nel quadro complessivo della drammaturgia dell'*Orfeo*, e alla luce della trattatistica tardorinascimentale che si preoccupa dello statuto del coro sulle scene del tempo ma pur sempre in relazione con i modelli antichi, offro l'analisi di due regie dei primi anni del XXI secolo in cui il 'problema del coro' è risolto con soluzioni molto differenti per via delle diverse scelte operative e interpretative compiute dai rispettivi registi.

2 La coralità di *Orfeo* e le teoriche teatrali del suo tempo

Se si osserva il libretto dell'*Orfeo* alla luce del dibattito sul teatro del tempo, almeno per come esso emerge dalla coeva trattatistica di matrice rinascimentale, si rileva abbastanza agevolmente come la sua struttura drammaturgica possa tutto sommato dirsi 'regolare' e rispondente a gran parte dei precetti che allora si riteneva conveniente rispettare per ottenere un dramma ben composto, ovverosia aderente all'idea forgiata sui modelli del teatro antico. La materia drammatica risulta difatti disposta secondo lo schema classico, articolato nella successione di

prologo, parodo, [(episodio | commo), stasimo]+, esodo.

L'*Orfeo* si apre con l'intervento della prosopopea della Musica, che nel prologo esalta le sue proprie capacità nel muovere gli affetti

degli esseri umani, e introduce dunque la storia del protagonista della favola cui lo spettatore sta per assistere. I cinque atti che compongono il dramma espongono la notissima vicenda del cantore-poeta tramandata dalla mitologia classica, che qui ricapitolo brevemente. Dopo i festeggiamenti per le nozze di Orfeo ed Euridice, la donna muore a causa del morso di un serpente. Fermo nella volontà di ricondurre sulla terra – e perciò nuovamente in vita – la sua amata, Orfeo decide di inoltrarsi negli inferi. Dopo aver indotto il sonno in Caronte, il traghettatore dell'Ade, grazie al suo canto e al suono della sua cetra, Orfeo riesce ad avanzare nell'oltretomba e a incontrare Euridice. Mossa a pietà dal suo canto lamentoso, Proserpina, la regina degli inferi, supplica il suo sposo Plutone affinché conceda a Orfeo la possibilità di ritornare sulla terra con la sua amata al seguito, il che gli è accordato a una condizione: nel viaggio di risalita dagli inferi, Orfeo non dovrà mai voltarsi a guardarla. Tuttavia, in balia di affetti contrastanti (amore, desiderio, paura che la donna non lo stia seguendo), Orfeo si volta e guarda Euridice, rompendo così il decreto di Plutone e cagionando la definitiva discesa della sua amata nelle tenebre. Tornato sulla terra, in preda alla disperazione e alla rabbia Orfeo è consolato da suo padre Apollo, che da una nuvola discende in suo soccorso e lo invita a seguirlo in cielo. Questo il finale posto in musica da Monteverdi per com'è tradito dalle fonti musicali dell'opera (Monteverdi 1609, 1615); il libretto a stampa (Striggi 1607) tramanda invece un finale differente, oggi irraggiungibile proprio perché manca la musica: Orfeo, tornato sulla terra dopo la sua fallimentare catabasi, impreca contro l'amore per le donne e l'universo femminile tutto, ed è per questo attaccato e ridotto a brandelli da un coro di Baccanti¹⁰.

Nel suo studio sulle forme e le funzioni del coro tragico tra Cinque e Novecento, Massimo Natale (2013) ha evidenziato con perizia come e in quali termini la ricezione della drammaturgia classica nella tragedia europea sia stato un processo complesso e per certi versi contraddittorio. Guardando tanto alle acquisizioni sul piano delle teorie quanto alle soluzioni adottate sul piano della prassi drammaturgica in particolare tra Cinque e Seicento, l'elemento corale appare un'entità alla quale era difficile rinunciare proprio in virtù della sua consustanzialità rispetto alla forma-tragedia. Contestualmente, del coro si ricercavano un posto, un'identità e una ragion d'essere che fossero credibili, giacché la sua stessa presenza – nello specifico la presenza permanente del coro in scena nel corso dell'intero spettacolo, sancita da Aristotele ma riusata dal teatro latino – rivelava di per sé una contravvenzione al principio

di verosimiglianza. È soprattutto per questa congenita e insolvibile inconciliabilità – oltre che per la tensione esistente tra quell'esigenza già ricordata di assecondare una certa idea di teatro antico, peraltro a sua volta sottoposta a continue ridefinizioni, e la volontà di proporre un modello di drammaturgia che fosse corroborato dall'esperienza della scena – che nei trattati di poetica cinque-secenteschi la questione del coro e della coralità è affrontata con conclusioni talvolta discordanti e quasi mai decisive.

Tale trattatistica solitamente comincia a esaminare lo statuto del coro nel quadro più ampio della struttura drammaturgica di base e ne definisce tempi e modalità d'intervento in relazione alle “partizioni quantitative” della scrittura tragica (Zanatta 2004: 489)¹¹. È giustappunto lo spazio principale consacrato alla voce corale – lo spazio assimilabile a quello dello *stasimo* della drammaturgia classica, il canto interposto tra i diversi episodi agiti dai personaggi – a determinare implicitamente una primaria funzione strutturante assegnata al coro (Natale la chiama “coro-interruzione”; 2013: 34), il cui intervento ripartisce l'azione in sequenze compiute e rende convenzionalmente ammissibile l'introduzione di salti spaziotemporali¹². Che il canto del coro dovesse intramezzare l'azione principale, di fatto frammentandola, ha costituito forse il cruccio maggiore per coloro che in età moderna si sono interrogati sulle forme e le funzioni del coro, risolto sempre sul crinale dell'ossequio al principio di verosimiglianza e alla condizione di necessità. In altre parole, si è accettata la presenza del coro in scena a fronte di una ragionevolezza verosimile e necessaria, rispondente alle logiche intrinseche del dramma¹³. Con riferimento poi al contenuto dello stasimo, al coro è riconosciuta anche una funzione riflessiva: il suo ‘stare’ non è ascolto passivo rispetto a quanto gli accade dinnanzi, ma reattiva presa di posizione attraverso il proprio canto – un canto critico, giudicante, che nel corso dei secoli è stato variamente pensato vuoi come specchio della collettività degli spettatori (dunque il coro come ‘spettatore ideale’), vuoi come “un espediente per introdurre alcune conclusioni di taglio morale o suasio, seguendo l'autorità dell'Orazio dell'*Ars poetica*” (Natale 2013: 35), ovvero come spazio di espressione in cui a prendere la parola è l'autore¹⁴.

In alcune delle trattazioni elaborate da chi guardava all'antico per invenire il proprio presente ricorre anche il tentativo di interpretare almeno due forme del coro antico nello spazio dello stasimo: il ‘coro mobile’ e il ‘coro stabile’. Com'è intuibile, questi due modi d'essere del coro si distinguerebbero per la presenza o l'assenza del movimento, ovvero della danza,

e quindi per l'adozione di un diverso metro poetico – così, ad esempio, Giraldi Cinzio 1554: 229-30 e Ingegneri 1598: 23 (ma in Piccolomini 1575: 186 il coro stabile è affiancato a un coro “entrante o venente”, che si fa coincidere con la parodo)¹⁵. In sostanza, un coro che possa stare in scena compartecipando all'azione ed eventualmente ritirarsi quando un suo intervento non sia necessario semplicemente non si dà, dal momento che un'uscita del coro prima dell'esodo trasgredirebbe il già ricordato dettame aristotelico. Ciò che invece è riconosciuta è l'opportunità che il coro, durante l'episodio, dialoghi con l'attore – ancora sulla scorta di Aristotele¹⁶, ma sempre nei limiti del principio di verosimiglianza e della condizione di necessità; il che significa, come dedotto dai commentatori umanistici e rinascimentali, la possibilità che uno dei coristi, generalmente il corifeo, dialoghi con uno o più interlocutori quale portavoce del sentire comune del coro-collettività.

Riferendosi all'*Orfeo* di Monteverdi-Striggi, il musicologo Donald J. Grout, autore della voce ‘coro’ dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, nella sezione dedicata in particolare all'opera in musica sosteneva che “[i]l soggetto stesso [dell'opera] si prestava all'introduzione di cori drammaticamente appropriati e al tempo stesso rispondenti alle esigenze della musica [...]”; sì che l'*Orfeo* rimane a tutt'oggi uno dei modelli più perfetti dell'uso appropriato del coro nell'opera” e di “completa penetrazione tra coro e dramma” (1956: 1496). Nell'*Orfeo*, un coro di pastori e ninfe in effetti entra ‘classicisticamente’ in scena all'inizio dell'atto I, subito dopo il prologo, per festeggiare le nozze di Orfeo ed Euridice: questa lieta circostanza procura la motivazione verosimile dell'adunanza del coro e dell'allegrezza manifestata col suo canto e la sua danza¹⁷. Oltre a fornire un commento alla situazione iniziale, il brano corale inserito alla fine dell'atto I ed eseguito dal coro di pastori e ninfe (rimasto solo in scena: non vi è alcuna didascalia a esplicitarlo, ma lo si ricava dalla logica interna al testo) costituisce anche un dispositivo drammaturgico che dissimula agli occhi del pubblico l'ellissi introdotta nella temporalità drammatica. L'atto II si apre infatti con Orfeo che ritorna in scena presso i pastori (“Ecco pur ch'a voi ritorno”; II.152), mentre Euridice è altrove con alcune sue compagne ninfe: ciò che accade in quell'“altrove”, una dimensione spaziotemporale simultanea ma celata alla vista degli spettatori, è presto narrato dalla messaggera Silvia, che esce in scena per informare Orfeo della morte della donna, morsa da un serpente intanto che “In un fiorito prato/ con l'altre sue compagne/ giva cogliendo fiori/ per farne una ghirlanda [...]” per il suo sposo (II.219-222)¹⁸. A seguito della

funesta notizia, pastori e ninfe partecipano al dolore del cantore-poeta, intervenendo ora con parti a solo o a due, ora con parti corali.

Per com'è delineata nel libretto, l'azione rappresentata nei primi due atti in effetti è corale: i pastori e le ninfe che circondano Orfeo ed Euridice non sono semplicemente un ornamento destinato a generare varietà drammatica (e quindi anche musicale), ma costituiscono una collettività polifonica di cui il protagonista e la sua amata fanno pienamente parte. Al contrario, nell'azione dell'atto III l'elemento corale è del tutto assente, trasgredendo dunque il principio della permanenza continuativa del coro in scena; d'altro canto ciò amplifica, indirettamente e per contrasto, il dolore tutto individuale di Orfeo e il suo proposito di riportare Euridice in vita. Un coro di spiriti infernali, composto esclusivamente di voci gravi, compare solo nel brano sentenzioso alla fine dell'atto III, e ancora nell'atto IV che ha luogo nel regno dei morti: qui l'elemento corale sembra adempiere soprattutto a un compito di ambientazione dando all'azione scenica una 'couleur locale' credibile anche dal punto di vista spettacolare, visivo e uditivo. Infine, nella versione dell'atto V tramandata dalle fonti musicali, il coro interviene nell'epilogo a commento della storia, sentenziando una morale cristianeggiante e dal sapore controriformistico¹⁹.

Come evidenziato sin qui, nel testo drammatico fornito da Striggi a Monteverdi le modalità d'impiego del coro risultano piuttosto ampie e variegate, e non rispondono del tutto a quanto codificato dalla trattatistica del tempo. Alla luce di ciò, la 'regolarità' dell'*Orfeo* e la 'perfezione' dei suoi elementi drammaturgico-musicali rilevata da Grout rispetto all'uso del coro vanno probabilmente pensate e riconosciute su un piano diverso, ossia quello dell'efficacia scenica. Cosa dire però dell'efficacia scenica di un dispositivo drammaturgico multiforme qual è il coro, e in particolare del coro nell'*Orfeo*, se non disponiamo di alcuna informazione diretta né indiretta sulla sua resa scenica e il suo funzionamento su uno dei palchi d'inizio Seicento? Non sembrano essere davvero di aiuto in questo senso neanche le sistematizzazioni in materia di disposizione scenica tentate da coloro che nei decenni a cavaliere tra XVI e XVII secolo tradussero su carta la propria esperienza di coraghi – non mi riferisco tanto ai già ricordati Giraldi Cinzio o Ingegneri, quanto a Leone de' Sommi, l'ignoto autore del più tardo *Corago* e Giovanni Battista Doni.

Nei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (ca. 1568), la questione del coro da de' Sommi è difatti sostanzialmente trascurata; al più, con specifico riferimento alla pastorale, il corago ebreo si limita a suggerire come pastori e ninfe debbano essere vestiti,

evidentemente ritenendo le modalità di agire in scena cose “che insegnar non si possono, se non in fatti e con il proprio giudizio” (ed. 1968: 52)²⁰.

Di poco più puntuale appare invece l'autore del *Corago*, ch'è rivolto specialmente al dramma per musica ed è attento perciò anche al vantaggio delle specifiche tecniche compositive a disposizione del musicista. Ad esempio, accogliendo la distinzione tra i “luoghi dove il coro fa le parti dell'attore” e quelli in cui i coristi “imitano quelli che cantano” assolvendo dunque una funzione puramente accessoria o tutt'al più di commento, l'ignoto autore consiglia nel primo caso l'adozione dell'omofonia piuttosto che della polifonia (ed. 1983: 81, 91) al fine di preservare l'intelligibilità del testo poetico cantato dai coristi; nel secondo caso ammette l'impiego di “quell'altro modo di comporre con artificio” (81), ovvero la polifonia, consigliando però di far precedere l'intervento corale da una prima esposizione, a solo o in forma omofonica, del tema portante. Alquanto generiche, seppur interessanti, sono poi le indicazioni che l'autore del *Corago* fornisce in merito alla qualità di “gesti e moti” che i coristi dovrebbero utilizzare in ognuna delle due tipologie di intervento corale: quando il coro dialoga con gli altri interlocutori, i suoi gesti dovrebbero essere “più naturali e frequenti”, mentre “[i] cori che vengono in scena cantando devono avvertire [...] di fare tutti il medesimo gesto e ne l'istesso tempo, perché cosa molto sconcertata sarebbe il vedere uno muovere una mano in su l'altro in giù, uno finire il gesto innanzi che l'altro avessi cominciato e simili” (91, 98).

Più apprezzabili per comprendere come il coro potesse agire sulle scene della prima metà del Seicento sono infine le notizie che Giovanni Battista Doni procura nel suo *Trattato della musica scenica*, disteso tra il 1640 e il 1647 ma pubblicato postumo nel 1763. Il teorico fiorentino denuncia l'abitudine di far intervenire i coristi addirittura da seduti, imputando tale prassi, da un lato, all'angustia dello spazio scenico dei teatri a lui contemporanei e, dall'altro, all'incapacità dei performer di cantare e insieme danzare o anche solo muoversi efficacemente sul palcoscenico. Per ovviare al primo problema Doni raccomanda lo sfruttamento del “piano della sala presso detta scena” – ossia, per il teatro che Doni ha in mente, lo spazio tra il proscenio e l'“orchestra” – o di “un palco più basso”. A proposito del secondo, invece, dà conto di due diverse soluzioni adottate nella prassi scenica del tempo. La prima consiste nel far agire in scena un coro danzante – “Sogliono [...] con intrigatissimi giri e rigiri farli fare molte intrecciate, come si fa nelle moresche” (Doni 1763: 90) – affidando le parti vocali a cantanti da collocarsi dietro le quinte. Sebbene consentisse

di rimediare alle carenze tecniche dei coristi, tuttavia tale stratagemma non riusciva a garantire un esito soddisfacente giacché la parola cantata risultava incomprensibile “sì per quest’abuso di mescolare più arie insieme e di esprimere poco le consonanti, sì per l’impedimento delle tele”. La seconda soluzione prevedeva l’intervento alternato di *soli-tutti* già ribadito dall’autore del *Corago*: un paio di solisti si staccavano momentaneamente dal coro per cantare “alcuni pochi versi in forma di arietta”; i medesimi versi erano poi ripetuti da tutto il coro (o da “quelli soli che sanno cantare”) in stile polifonico, con “fughe, imitazioni e simili vaghezze”, eventualmente con l’interpolazione dell’elemento coreutico tra una stanza e l’altra. Pur salvaguardando l’intelligibilità del testo, questo espediente non necessariamente assicurava un buon risultato complessivo; a detta dello stesso Doni, “finito tutto il coro, [i coristi] si ritirano dentro in scena, o pure rimangono in palco, lasciando le orecchie piene di un rimbombo di voci gravi e acute, ma l’intelletto molto poco appagato” (91)²¹.

A chi debba confrontarsi oggigiorno con la regia di un’opera come *l’Orfeo*, né la tradizione rappresentativa del melodramma né la storia dei saperi scenici del tempo forniscono insomma uno strumento utile a direzionare in qualche modo le scelte esecutive, che nel caso dell’oggetto-corò si rivelano quanto mai difficoltose. D’altronde, come ribadito dalla musicologa Anna Tedesco, l’opera secentesca è marcata da “specifiche peculiarità” che non riguardano solo il tipo di drammaturgia musicale, ma anche – nella nostra contemporaneità – l’immaginario chiamato in causa dall’idea che per certi versi possiamo avere della spettacolarità barocca. Queste caratteristiche distintive “rendono la realizzazione” di opere come *l’Orfeo* “forse ancora più complessa di quella del grande repertorio ottocentesco, di Rossini, Bellini o Verdi, ma per altro verso più libera da modelli” (2021: 133-34). Nel prossimo paragrafo discuto due tra i tanti possibili esempi di produzioni contemporanee dell’*Orfeo* che, oltre a risultare indicativi di diversi approcci all’opera di partenza, mostrano modalità molto dissimili anche nel trattamento dell’elemento corale, e permettono quindi di ricavare differenti risposte alla domanda ‘Che dire della coralità di *Orfeo* sulla scena contemporanea?’.

3 La coralità in *Orfeo* alla prova della scena contemporanea

Il primo caso riguarda una conosciutissima produzione che, dal punto di vista del trattamento del coro e della coralità, rappresenta una sorta di grado zero: si tratta della regia concepita nel 2002 dal belga Gilbert Deflo per il Gran Teatre del Liceu di Barcellona. La produzione mira a restituire un'ambientazione 'originaria' non tanto al testo dell'*Orfeo*, quanto proprio all'evento spettacolare contemporaneo, provando a ricostituire il clima tardorinascimentale della prima dell'opera mediante la realizzazione di una cornice metateatrale che consente un atto performativo – e non solo esecutivo – in questo senso totale²². Allo spettatore si propone dunque non tanto di assistere a una produzione storicizzante, quanto di prendere parte a una sorta di un *reenactment*²³, una rievocazione storica e storicamente informata dell'*Orfeo* nel suo debutto del 24 febbraio 1607 nel Palazzo Ducale di Mantova. È per questo che anche il direttore d'orchestra, Jordi Savall, come pure gli strumentisti sono abbigliati secondo l'epoca (FIGG. 1-2) – con la sua *mise*, com'è stato notato da Fenlon 2011: 107-08, Savall richiama in modo abbastanza esplicito il Monteverdi ritratto nel celebre dipinto di Bernardo Strozzi (FIG. 3).

Sulle note dell'ultimo ritornello che incornicia il prologo, mentre la prosopopea della Musica esce, vediamo il coro entrare dal fondo e, con una parodo processionale, andare a posizionarsi ai lati esterni del proscenio e sulle scalette che uniscono il palcoscenico all'orchestra; da quella posizione il coro non si sposterà più durante i primi due atti, e lì tornerà ogni qual volta sia previsto un suo intervento musicale, eccezion fatta per il finale e per gli interventi dei pastori solisti, i quali, distaccandosi dal coro, guadagneranno uno per uno il proscenio e torneranno al proprio posto dopo aver eseguito la loro parte. Ciò accade sia nell'interazione fra i coristi e gl'interlocutori principali, sia nei brani di commento posti a fine atto (tant'è che il regista del video in tutti questi passaggi dirige il nostro sguardo sulla conduzione di Savall, invitandoci a focalizzarci sulla musica piuttosto che sull'azione scenica, che qui in effetti è sospesa). Sul piano visivo, a ispirare la disposizione scenica del coro, ma in verità la concezione dell'intera produzione, è evidentemente l'iconografia legata al melodramma 'delle origini' e alla tradizione degli intermezzi fiorentini – si confronti ad esempio il costume indossato da Apollo in questo *Orfeo* e quello disegnato da Bernardo Buontalenti per l'intermezzo III della *Pellegrina* del 1589 (discusso anche



FIGG. 1-2 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Toccata.



FIG. 3 – Bernardo Strozzi, Ritratto di Claudio Monteverdi (ca. 1630). Olio su tela, 84 × 70,5 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Kunstgeschichtliche Sammlungen, Gem 503.

da Warburg 2004; **FIGG. 4-6**); e si vedano ancora i disegni di Agostino Carracci per le scene dei medesimi intermezzi fiorentini, progettati da Buontalenti, in cui la disposizione prospettica del coro incornicia l'azione principale, convogliando al contempo lo sguardo dello spettatore verso il centro focale della scena (**FIGG. 7-10**). Il richiamo esplicito all'iconografia teatrale cinque-secentesca, dalla quale si evincono perlomeno come fossero abbozzati i costumi che i coristi avrebbero dovuto indossare e la qualità dei gesti che essi avrebbero dovuto eseguire, è avvalorato anche dalle informazioni che si possono trarre dalla trattatistica coeva e dagli studi odierni sulla disposizione scenica del tempo, seppur più attenti, in linea di massima, a cosa il coro dovesse fare o facesse in scena piuttosto che interessati a una vera indagine sul senso del dispositivo corale²⁴.

Benché molto lodato da pubblico e critica per gli esiti credibili e non parodici di una rigorosa indagine sulle prassi esecutive, rappresentative e recitative dell'opera barocca, questo *Orfeo* è frutto di scelte operative compiute dal regista che di fatto, dal punto di vista dell'azione, annullano la componente corale e la riducono a un congegno sostanzialmente musicale.

Come nella precedente produzione catalana, anche nell'*Orfeo* immaginato dal regista australiano Barrie Kosky si ricorre a un impianto metateatrale (o, se si vuole, metaoperistico), ma qui la scrittura scenica sovrimposta al testo monteverdiano ha sul trattamento del coro un impatto decisamente diverso. Debuttata al Festival di musica antica di Innsbruck nel 2003 e ripresa poi in video alla Staatsoper di Berlino nel 2007, la produzione colloca l'*Orfeo* in una cupa ambientazione surrealista vagamente ispirata, com'è stato notato da Benjamin Ballifh (2007), alle atmosfere illusionistiche di certe opere di René Magritte – *Le Drapeau noir* (1937; **FIGG. 11-13**) e la foresta degli *Enfants Trouvés* (1968; **FIGG. 14-15**) sono citati in modo abbastanza chiaro.

Durante la toccata che precede il prologo, la sezione di fiati è distribuita nel prim'ordine di palchetti, mentre gli archi sono collocati nel retropalco: in questo senso, la musica non è solo un accompagnamento dell'azione, ma è spazializzata e modella un ambiente sonoro che, per il pubblico in sala, è stereofonico e immersivo.

Orfeo è presentato qui come il compositore stesso dell'opera cui lo spettatore sta assistendo: il protagonista sale infatti sul palcoscenico dopo essere entrato dal fondo della platea, e consegna una partitura al direttore d'orchestra (René Jacobs), che la esegue per lui. Nelle prime scene vediamo



FIG. 4-5 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto V.



FIG. 6 – Bernardo Buontalenti, Costume di Apollo per gli intermezzi della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli (Firenze, 1589). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palat., C.B.3.53, II, c. 24r.



FIG. 7-8 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto II.

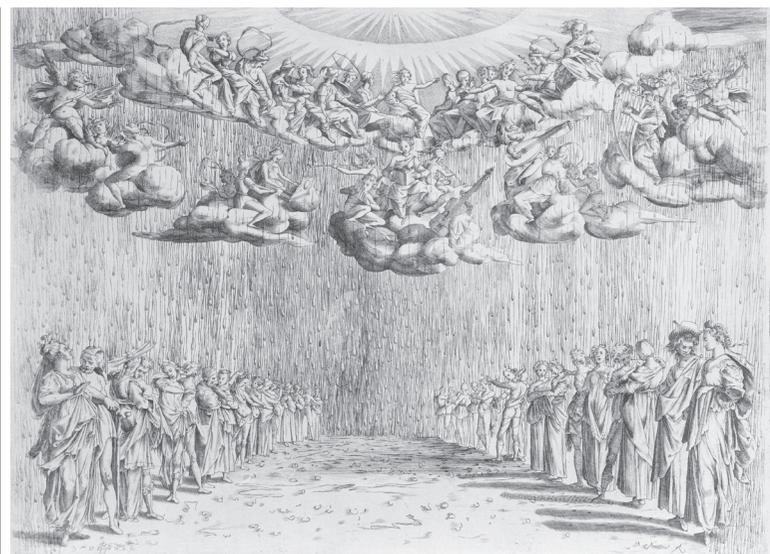


FIG. 9 – Agostino Carracci (incisione) – Bernardo Buontalenti (disegno), *L'Armonia delle Sfere* (1589), 242 × 350 mm. London, Victoria and Albert Museum, E.217-1942.

FIG. 10 – Epifanio d'Alfiano (incisione) – Bernardo Buontalenti (disegno), scena dell'intermedio VI (1589), 259 × 358 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 31.72.5(16).

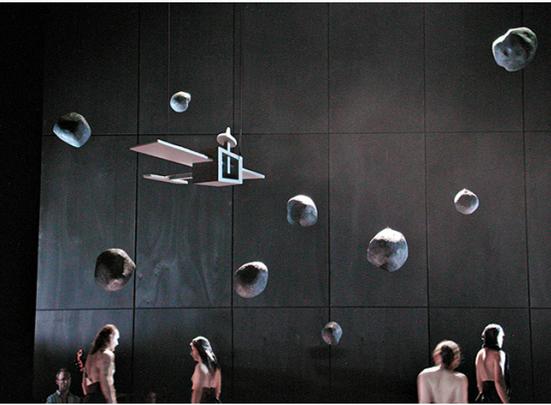


FIG. 14 – Fotogramma tratto dalla ripresa video Monteverdi 2007, Atto II.



FIG. 13 – René Magritte, *Le drapeau noir* (1937).
Olio su tela, 54,2 × 73,7 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland, GMA 1261.

FIGG. 11-12 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2002, Atto II.



FIG. 15 – René Magritte, *Les Enfants trouvés* (1937).
Litografia (tratta dal portfolio stampato a Parigi, Mazo, 1968),
30,5 × 45,1 cm.

il compositore-Orfeo scrivere, trascrivere o ritoccare le melodie eseguite dalla prosopopea della Musica e poi da Euridice – significativamente in questa produzione entrambe le parti sono sostenute dalla medesima cantante, e risultano quindi un unico personaggio.

Nella rilettura del regista il coro di pastori e ninfe è una compagnia di attrici e attori che si ritrova insieme per provare uno spettacolo: uno spettacolo che è una vera e propria opera corale, frutto – letteralmente – di una scrittura collettiva che nei primi due atti si attua e si fissa nel tempo stesso dell'azione. L'impiego del dispositivo metateatrale produce, nei riguardi della coralità insita nel libretto, una forma di rifunzionalizzazione, mediante la quale il coro di pastori e ninfe, lungi dall'essere rappresentato come un gruppo indistinto di persone, quanto piuttosto come una collettività di individui più o meno caratterizzati, non si limita a commentare passivamente l'azione, ma vi partecipa, con uno stile di recitazione naturalistico, in modo dinamico e 'affettuoso', in quanto comunità di cui Orfeo ed Euridice sono parte integrante – si noti, ad esempio, l'intervento dei protagonisti nell'esecuzione dei brani corali, cosa che non accade nelle altre produzioni esaminate.

Con la morte di Euridice il congegno metateatrale è disinnescato, e la catabasi di Orfeo segna, quasi oniricamente, il suo abbandono a una individuale ricerca dell'amata perduta. Anche il regno dell'oltretomba, governato da Plutone con la sua consorte Proserpina, è popolato da una collettività, ma si tratta di una comunità completamente diversa: un coro di spiriti infernali la cui soggettività è annullata o serializzata nella completa sudditanza al principe dell'Ade. Una tale omologazione dell'individualità degli spiriti infernali è posta in evidenza in questa produzione dal ricorso a una forma di coralità che in realtà nella partitura monteverdiana non è presente, e che pare tuttavia una consapevole scelta interpretativa del direttore musicale. Dopo che Orfeo si è voltato verso Euridice rompendo così il patto con Plutone, secondo il testo originale uno spirito del coro, a solo, avrebbe dovuto commentare con l'endecasillabo sentenzioso "Rott'hai la legge e se' di grazia indegno" (IV.532). Nella produzione di Kosky, invece, questa 'battuta' è affidata all'intero coro di spiriti infernali, che la esegue all'unisono amplificando con questo espediente la lugubre solennità della condanna di Orfeo – l'artista per antonomasia, che crede di poter dominare aldiquà e aldilà attraverso la propria arte ma, non essendo in grado di governare neppure le proprie passioni, pecca di *hybris*, finisce (secondo il libretto) per inveire contro l'universo femminile tutto, e per questo è attaccato e ridotto a brandelli dalle Baccanti.

Ciò costituisce, come anticipato, il tema proposto dal finale bacchico di derivazione ovidiana, che in effetti oggi non sarebbe realizzabile in scena essendo tradito dalle sole fonti librettistiche e non da quelle musicali. Kosky riprende invece il soggetto di Striggi e lo introduce nel personale sottotesto che fornisce al finale tradizionale, in cui Apollo però non è il *deus ex machina* che portandolo con sé in cielo pone rimedio alla sorte di Orfeo, ma uno spiritello che lo incanta e lo conduce inesorabilmente nell'oscurità degli inferi. Qui ha luogo la macabra scena del massacro di Orfeo da parte delle Baccanti; un massacro che, pur essendo nascosto allo sguardo dello spettatore, è suggerito dalla caduta in scena, sulle note della moresca conclusiva, di un manichino ridotto in pezzi che simboleggia l'estremo e cinico epilogo del mito.

In questo contesto vi è poco spazio per una coralità intradrammatica, e difatti già il libretto si conclude con l'intervento di un coro che, inneggiando inizialmente a Orfeo e augurandogli di "goder celeste onore" (V.642*), per impartire la morale cristianeggiante dell'opera nella sestina finale pone la propria voce al di fuori della finzione scenica. Questa dimensione metadrammatica del coro nella produzione di Kosky è resa mediante un espediente efficacissimo: l'ensemble vocale invade la buca dell'orchestra e si dispone longitudinalmente alla linea di proscenio, rivolgendosi verso la scena e assumendo dunque metaforicamente la prospettiva del pubblico (o, se si preferisce, facendosi il coro stesso spettatore e intermediario, tra scena e platea, del messaggio sotteso al dramma).

Dando prova di una riflessione critica sul testo di Striggi e sulle sue componenti drammaturgiche, la scrittura scenica concepita da Kosky, se comparata con la regia di Deflo, adotta scelte operative per le quali l'elemento corale insito nella drammaturgia originaria di *Orfeo* è opportunamente colto e riattivato. In particolare, il problema del coro è risolto in scena esplorandone le diverse funzioni e proponendo di volta in volta soluzioni anche eterogenee, ma che fanno del dispositivo corale lo strumento con cui il regista direziona il punto di vista dello spettatore ora dentro ora fuori dall'universo drammatico, alternando l'attivazione di processi di identificazione e di distanziamento rispetto alla realtà rappresentata. Quest'effetto è favorito dalla trasposizione del dramma all'interno di una cornice spaziotemporale che nulla ha a che vedere con un mondo bucolico abitato da ninfe e pastori, e che anzi fa a meno di qualunque referenza a un luogo o un periodo storico precisi. Benché i costumi, soprattutto quelli maschili degli atti I e II, sembrano richiamare la moda anni '30/40, ciò non concorre a caratterizzare davvero l'ambientazione;

piuttosto, con la sua 'generica contemporaneità', evoca nel pubblico di oggi una sensazione di familiarità che può avvicinarlo alla *favola* di Orfeo più di quanto possa fare una trasposizione barocamente pastorale.

Di entrambe le produzioni esaminate fin qui ho trascurato un aspetto non secondario, che riguarda il rapporto vorrei dire connaturato tra coralità e dimensione coreutica, che nell'*Orfeo* rappresenta un'altra faccenda spinosa per chi debba mettere in scena oggi l'opera monteverdiana, giacché è difficile che i cantanti-coristi siano in grado di realizzare la propria parte cantata e allo stesso tempo danzare figurazioni complesse. Rispettando il proprio statuto classicistico, il coro è infatti chiamato a danzare sicuramente durante il brano a cinque voci "Lasciate i monti" (I.51-68, ripreso poco dopo in I.100-111), che le stesse fonti musicali dell'opera, seppur genericamente, definiscono "balletto" (Monteverdi 1609 e 1615: [10]-11). Si tratta di una danza che coinvolge il coro di ninfe e pastori e che è diegeticamente motivata dall'occasione festiva che si celebra nell'atto I, ossia l'unione nuziale di Orfeo ed Euridice. Sebbene non sia espressamente indicato nella partitura a stampa, brevi intermezzi danzati potrebbero poi essere eseguiti sulla musica del ritornello strumentale che incornicia ognuna delle strofe dell'aria di Orfeo "Vi ricorda, o boschi ombrosi" (II.180-195). Infine, dopo il coro di fine atto V con cui si chiude la diegesi, le fonti musicali riportano una moresca che si vuole eseguita dal "Choro de' Pastori" – lo dichiara la lista dei "Personaggi" in testa alla partitura (Monteverdi 1609 e 1615: A₂r).

Di solito il problema del 'coro danzante' è agilmente risolto integrando – direi quasi confondendo – nel coro di ninfe-e-pastori-cantanti un certo numero di danzatrici e danzatori capaci di eseguire i passi più elaborati, magari accompagnando i loro movimenti col *lip sync* del testo poetico cantato dai coristi. Avviene di tanto in tanto, ad esempio, nell'allestimento dell'*Orfeo* creato nel 1998 da Trisha Brown con la sua compagnia per il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, poi ripreso in video anni dopo (Monteverdi 2006)²⁵, come pure nella regia concepita nel 2020 da Monique Wagemakers per il Nederlandse Reisopera (le coreografie di Nanine Linning sono danzate dalla sua compagnia)²⁶. In entrambe queste produzioni l'elemento coreutico è centrale, e interessa tanto il coro, affiancato e talvolta mescolato all'*ensemble* di danzatori, quanto gl'interlocutori principali (Figg. 16-17). Immersi in uno spazio astratto e spesso vuoto, e che si trasforma nel corso dello spettacolo attraverso l'uso della luce e l'impiego di *screens* o veli trasparenti, il coro e i protagonisti accompagnano il loro canto con segni e gesti evocativi delle parole



FIGG. 16-17 – Fotogrammi tratti dalle riprese video Monteverdi 2006 e 2020, Atto II.

che cantano, oppure ricalcanti il ritmo della musica su cui sono elaborati. Ma le ‘regie’ di Brown e Wagemakers – soprattutto quella della coreografa statunitense – possono valutarci solo in parte in relazione a un lavoro ermeneutico sul testo di partenza e sulle funzioni drammaturgiche dei dispositivi che lo compongono, coro compreso: in entrambi gli spettacoli le strutture musicali di Monteverdi costituiscono solo l’ossatura su cui si reggono le originali scritture sceniche e le partiture corporee eseguite dai performer.

Seppur con soluzioni diametralmente opposte, nelle regie di Deflo e Kosky la dimensione coreutica è invece esplorata all’interno delle convenzioni operistiche e/o delle logiche drammatiche intrinseche al libretto. Lungi dall’essere un elemento meramente decorativo, nella prima produzione la danza, affidata principalmente al corpo di ballo, trova sempre un senso e una ragion d’essere nella cornice drammaturgica. Negli atti I e II, che esprimono lo slancio vitale generato dall’unione nuziale di Orfeo ed Euridice che il ballo stesso celebra, l’intervento dei pastori e delle ninfe danzanti sul brano corale “Lasciate i monti”, così come sui ritornelli strumentali del coro “In questo prato adorno” (II.164-179) e dell’aria del protagonista “Vi ricorda, o boschi ombrosi”, consiste qui in passeggi e figurazioni vagamente ispirati a passamezzi, gagliarde e saltarelli della tradizione rinascimentale, eseguiti a solo, in coppia o in gruppi (FIG. 18). Dopo l’annuncio della morte di Euridice, il corpo di ballo figura, ma immobile, unicamente nel corteccio funebre che verso la fine dell’atto II scorta il feretro della donna. Rifacendosi infine alle consuetudini rappresentative degli intermezzi di fine XVI secolo, quando cioè accadeva che la danza ‘diluisse’ la finzione scenica nella dimensione festiva che aveva accolto il momento teatrale, la regia di Deflo prevede che la moresca in coda alla partitura dell’*Orfeo* sia danzata da otto ballerine abbigliate con costumi di foggia pseudorinascimentale simili al vestito indossato dalla Musica, che nel frattempo torna sul palcoscenico dopo aver attraversato la platea (FIG. 19).



FIGG. 18-19 – Fotogrammi tratti dalle riprese video Monteverdi 2002, Atto II e moresca finale.

Anche nella produzione realizzata da Kosky l'elemento coreutico è trattato intradrammaticamente, e proprio per questo il regista accuratamente evita di introdurre vere e proprie danze concertate, le quali avrebbero negato la cifra naturalistica che contraddistingue la recitazione e la scrittura scenica sovrimposta al libretto di Striggi. Ad esempio, durante la prima occorrenza del coro “Lasciate i monti”, che si svolge sul proscenio davanti a un sipario calato, i coristi non ballano ma, restando seduti per terra intorno a Orfeo, appuntano sui loro fogli pentagrammati le linee melodiche che stanno eseguendo, e si limitano ad accentuare i ritmi concitati dei ritornelli strumentali battendo le mani o percuotendo ora le proprie gambe e quelle di chi gli sta accanto ora i fogli che essi afferrano e che alla fine lanciano in aria (FIG. 20). Solo nella ripresa del brano alla fine dell'atto I, come se l'occorrenza iniziale fosse stata soltanto una prova della scena, la ‘compagnia’ si alza ed esegue saltelli e passi sghembi, ammiccando ai protagonisti e ai musicisti nel golfo mistico (FIG. 21). Quando il sipario si solleva mostrando il bosco stilizzato, il coro lo attraversa continuando nei suoi volteggiamenti e nei gesti accennati in precedenza, che anche in questo caso esprimono la compartecipazione alla gioia per l'amore di Orfeo e quello, finalmente corrisposto, di Euridice (FIG. 22). In questo senso, sviluppato in accordo con la diegesi, l'elemento



FIGG. 20-22 – Fotogrammi tratti dalla ripresa video Monteverdi 2007, Atto I.

coreutico si risolve in una gestualità e un movimento ‘naturalì’, apparentemente spontanei e disarticolati, e non strutturati in sequenze di danza formalizzate – risultano cioè adeguati non a un corpo di ballo di ninfe e pastori, ma alla ‘compagnia’ di performer ch’è diretta emanazione della mente musicale del compositore-Orfeo.

In quanto dispositivo drammaturgico, il coro dell’*Orfeo* di Monteverdi è il risultato di una sapiente miscela delle diverse possibilità di cui un poeta e un compositore disponevano tra Cinque e Seicento, sulla scorta di ciò che era loro offerto da quel connubio di riflessioni teoretiche e sperimentazioni sul campo che, come già ricordato, aveva caratterizzato la cultura teatrale del tempo. ‘Classicisticamente’ negli atti I e II il coro coadiuva al procedere del dramma, ed è dunque ‘personaggio’ (o se si vuole agglomerato di personaggi) partecipante alle vicende dei protagonisti, alle loro gesta e ai loro affetti. Oltre a fornire allo sviluppo drammatico un’articolazione in sequenze definite e intelligibili, gl’interventi corali interpolati alla fine di ognuno degli atti qualificano il coro di *Orfeo* anche come testimone dell’azione: uno spettatore non passivo, ma che anzi col suo commento esprime il suo posizionamento rispetto ai valori etici e morali sottesi al libretto, condizionandone inevitabilmente la lettura. Al contempo, su un piano che trascende le logiche interne del dramma investendo piuttosto la sua attuazione in scena, il coro è pensato quale congegno che trova la sua ragion d’essere nella dimensione puramente spettacolare, in cui si fanno convergere, secondo una grammatica e una sintassi collaudate, le componenti poetico-verbali, musicali, coreutiche e visive – in breve, tutto l’armamentario messo allora in campo dai saperi teatrali.

I casi analizzati e gli altri esempi cui si è fatto riferimento documentano un ulteriore problema che emerge quando il regista contemporaneo si pone l’ineludibile questione del passato rappresentativo dell’opera su cui sta mettendo le mani. Nel caso di un’opera come *Orfeo*, ciò implica necessariamente non solo una riflessione critica sui meccanismi costruttivi e i modelli che, consapevolmente o no, ne hanno regolato il tessuto drammaturgico, ma anche sui codici estetici e le condizioni materiali della cultura teatrale di cui quell’opera è frutto. Tale riflessione può condurre, come nel caso dell’*Orfeo* di Gilbert Deflo, verso la scelta di proporre allo spettatore l’attraversamento di quei codici estetici, ricostruiti più o meno verosimilmente, e che finiscono per esprimere “una riflessione storica, con le norme di regia dell’attuale teatro di prosa, su ciò che significa rappresentare come ‘opera’ un lavoro che risale a prima della genesi di entrambe le tradizioni di quei generi” (Maehder 1990: 75). D’altro canto,

un regista come Barrie Kosky, pur dimostrando di aver anch'egli compreso la morfologia degli elementi costitutivi di *Orfeo* e il loro funzionamento nel quadro più ampio della drammaturgia musicale concepita da Monteverdi, può optare per una soluzione radicalmente diversa e che lo chiama in causa in quanto autore “d'una ‘seconda creazione’ performativa che includa in sé l'esecuzione d'una ‘prima creazione’ musicale” (Guccini 2010: 91). Decidere di percorrere l'una o l'altra strada – come pure scegliere di disattendere del tutto i significati e i valori testuali di cui un'opera è portatrice, considerando cioè “il testo come un pretesto” per la libera creazione (Fabbri² 2007: 363) –, significa nel caso dell'*Orfeo* dover fare i conti anche col dispositivo corale, che – lo si è visto – costituisce un fattore complesso e mutevole dal cui trattamento possono dipendere l'efficacia e la coerenza di una regia.

NOTE

- 1 Sulla ricezione dei cori verdiani si vedano Parker 1997; Smart 2004; Toscani 2008.
- 2 In Gossett 1990: 45 si discute ad esempio il caso del coro di nobili del *Tancredi* (1813) di Gioachino Rossini (“Amori scendete, scendete o piaceri”), la cui musica ricalca quella da lui stesso composta per il coro del convito del *Ciro di Babilonia* (1812).
- 3 Sull'opera cosiddetta ‘delle origini’, oltre a Staffieri 2012, si vedano Bianconi 1991; Fabbri² 2003 e 2006.
- 4 Cfr. Fabbri² 1991: 199. Le coordinate per comprendere la cultura teatrale nel Rinascimento sono in Cruciani 1983; Cruciani, Seragnoli 1987.
- 5 Si vedano anche Pirrotta 1975; Treadwell 2009.
- 6 Sul coro nell'opera barocca, oltre a Grout 1963, sono utili Smith 2001 e Minor 2014. Sul ‘tedio’ del recitativo si veda Gianturco 1982.
- 7 Cfr. anche Carter 1994: 25; Smith 2001.
- 8 A meno che, ovviamente, non si ricorra a un'‘edizione pratica’ già esistente. Per un'introduzione ai problemi di critica testuale riguardanti il teatro musicale si rimanda a Toscani 2018.
- 9 Alcune recenti produzioni monteverdiane sono affrontate nella tesi dottorale di Camp 2012. Tra la vasta bibliografia sulle opere di Monteverdi, si vedano almeno Carter 2002; Rosand 2007; Calcagno 2012; Fabbri² 2018; Lewis, Acuña 2018; Rosand, La Via 2022.

- 10 Il libretto dell'*Orfeo* è in realtà tramandato da due differenti edizioni, entrambe stampate da Francesco Osanna e recanti versioni pressoché identiche del testo poetico. Per le copie superstiti delle due edizioni si veda la scheda dell'opera in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, raggiungibile al link <http://corago.unibo.it/opera/Z000015359> [tutte le URL sono state verificate il 28 aprile 2024]. Per un approfondimento sulle questioni filologiche connesse ai due diversi finali si rimanda a Fenlon 1986: 165, 170-71; Aresi 2009; Fabbri² 2018.
- 11 Per le 'parti di quantità' della tragedia (prologo, parodo o 'coro entrante', episodi, stasimi o 'coro stabile', esodo o 'uscita') e le sue 'parti di qualità' (favola, costume, *sententia*, favella, melodia, vista) si veda lo schema elaborato in Castelvetro 1570: 144r.
- 12 Sull'uso del coro in questa direzione si vedano Di Benedetto, Medda 2002: 302-12 e Natale 2013: 34, 54 nota 26.
- 13 L'ampio dibattito è approfondito in Natale 2013: 21-56, che considera, tra le altre, le posizioni di Antonio Sebastiani Minturno (ca. 1497-1574), Alessandro Piccolomini (1508-1578), Giovan Battista Giraldo Cinzio (1504-1573) e Angelo Ingegneri (ca. 1550-1613).
- 14 L'idea di coro quale 'spettatore ideale', con le sue implicazioni politico-sociali sulla concezione del teatro antico, risale com'è noto a August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), che la espresse nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809, lezione X). Sulla ricezione in età moderna dei vv. 193 ss. dell'*Ars Poetica* di Orazio, cfr. Natale 2013: 47-ss. e Restani 2015: 76.
- 15 Di Piccolomini si vedano anche le annotazioni alla *Poetica* di Orazio, per le quali rimando a Refini 2009: 43-46. Sull'innesto del concetto di 'coro stabile' nell'opera in musica si vedano le riflessioni proposte da Savage 2013 e Minor 2014. In uno dei suoi studi sull'*Orfeo*, riflettendo sulle differenti forme assunte dal coro in base alla distribuzione delle parti tra i coristi, Tim Carter afferma che "Striggio uses the chorus in two standard ways that at the time would have been called the *coro stabile* (making statements at the end of each act) and a *coro mobile* (participating in the action within an act). To follow the precedent of Peri's *Euridice*, the *coro stabile* would involve multiple voices (so, the music is polyphonic), whereas the *coro mobile* could use single members of the chorus (thus *Euridice* begins with a solo for a 'Pastore del coro')" (2010: 510), e dichiara di adottare la dicotomia 'coro stabile'/'coro mobile' sulla scorta di Ingegneri 1598 (cfr. anche Carter 2002: 34). Nel suo trattato il letterato veneziano sembra però distinguere i due tipi di intervento corale non in base al coinvolgimento del coro nell'azione, ma in base all'assenza o alla presenza della danza (del "moto"). Dopo aver trattato del prologo e del modo di renderlo in scena, Ingegneri parla dello stasimo, affermando infatti che il coro "overo sta fermo, overo si move di moto, che a paragone

del primo si può dire non moto. Quinci si chiama choro stabile, sì come fatto attento alla novità del caso. [...] In cotal modo standosene il choro, sarà egli commodamente hora interlocutore della favola et hora spettatore otioso di quanto passa. [...] Necessario è bene altrettanto quanto la prima [canzone] cantare le tre [canzoni] di mezzo, poiché (come s'è detto) il choro canta sempre quand'ei non imita, cioè quand'egli non è attore et interlocutore” (1598: 81-83). Su ‘coro stabile’ e ‘coro mobile’ nell’*Euridice* (1600) di Ottavio Rinuccini con musiche di Giulio Caccini e Jacopo Peri, si veda quanto documentato da Carter, Fantappiè 2021, *ad ind.*

- 16** Il richiamo è al passo in cui lo Stagirita afferma che “[s]i deve supporre che il coro sia uno degli attori”; Aristotele ed. 2004: 630 (1456a, 25-28).
- 17** Convincenti ipotesi sulle prassi esecutive delle danze nell’atto I dell’*Orfeo* sono in Lamothe 2008.
- 18** I riferimenti al testo poetico dell’*Orfeo* seguono l’edizione critica in corso di pubblicazione per i tipi di Leo S. Olschki e curata da Silvia Urbani, che ringrazio per aver condiviso con me le bozze del suo lavoro.
- 19** Per ciò che concerne invece la veste musicale fornita da Monteverdi al libretto di Striggi, è utile richiamare qui quanto rilevato in proposito dal musicologo Paolo Fabbri: “Il presupposto letterario viene rimodellato per generare una struttura fondamentalmente strofica al termine del primo atto (su di una serie di versi sciolti che non la sollecitano affatto), mentre le canzoni libere o le odi e canzonette successive generano arie a due voci con *refrain* a cinque (atto II), appunto canzonette (atto V) e madrigali a cinque (atti III e IV: si noti come Monteverdi chiude gli atti pastorali con musica strofica, e quelli infernali evocando il più severo stile madrigalistico). Pur impostati sulle due principali modalità di articolazione della forma chiusa – aria e madrigale –, per l’ampiezza del loro profilo o per la *gravitas* stilistica che li contraddistingue, questi cori monteverdiani costituiscono qualcosa di più di semplici arie e madrigali [...]. Tanto meno indulgevano a quel facilismo melico che sempre più s’installava nei testi drammatici per musica, e che nel caso in questione tendeva a trasformarli in poco più che graditi supporti per le esibizioni coreografiche” (Fabbri² 1991: 204).
- 20** Di come dovrebbero essere i costumi di pastori e ninfe si dice in Sommi ed. 1968: 51-53.
- 21** Per una contestualizzazione della posizione di Doni rispetto al teatro del suo tempo e con particolare riferimento alla questione del coro, si veda Fabbri² 1991: 201-03.
- 22** Un medesimo criterio di “trasposizione degli strati temporali”, come lo definisce Jürgen Maehder (1990: 74-75), fu adottato nel celebre allestimento dell’*Orfeo* monteverdiano diretto a Zurigo nel 1976 da Jean-Pierre Ponnelle – una produzione considerata in qualche modo archetipica della *baroque renaissance* della seconda metà del Novecento.

- 23** Sulle pratiche del *reenactment* e le questioni teoriche e metodologiche a esso correlate, si vedano i contributi raccolti in Baldacci, Franco 2022.
- 24** Si vedano in particolare le recenti ipotesi sulla performance dell'*Euridice* di Rinuccini-Peri-Caccini elaborate in Carter, Fantappiè 2021, dove alla luce di una ricca documentazione si propone, tra l'altro, una ricostruzione della distribuzione delle parti dell'opera, nonché di entrate, uscite e posizionamento dei musicisti, coro compreso.
- 25** Su questa fortunata e molto studiata produzione rimando a Bernardi 1998 e 2008, Phelan 2004; Mazzaglia 2007; Rosenberg 2020.
- 26** Di questa recente produzione si discute in Skelton 2022.

BIBLIOGRAFIA

- Aresi, Stefano (2009), "Dai 'doppi finali' alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de *L'Orfeo*", *Philomusica on-line*, 8/2: 64-90.
- Aristotele (ed. 2004), *Retorica e Poetica*, ed. M. Zanatta, Torino, UTET.
- Baldacci, Cristina; Franco, Susanne, eds. (2022), *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Torino, Accademia University Press.
- Ballifh, Benjamin (2007), "Claudio Monteverdi: Orfeo. René Jacobs. Arte, samedi 13 octobre 2007 à 22h30", *Classique news*, 29 sept. 2007. [28/04/2024] <https://www.classiquenews.com/claudio-monteverdi-orfeo-rene-jacobsarte-samedi-13-octobre-2007-a-22h30/>
- Bernardi, Guillaume (1998), "Le regard d'Orphée: Trisha Brown, la vidéo e l'Orpheo' de Monteverdi/The Gaze of Orpheus: Trisha Brown & the Use of Video in Monteverdi's 'Orfeo'", *Trisha Brown: Danse, précis de liberté*, Marseille, Musées de Marseille - Réunion des musées nationaux: 136-41.
- (2008), "Trisha Brown's 'L'Orfeo': Postmodern Meets Baroque", *The Opera Quarterly*, 24/3-4: 286-92.
- Bianconi, Lorenzo (1991), *Il Seicento*, 2 ed. (vol. 5 di *Storia della musica*, ed. Società Italiana di Musicologia), Torino, EDT.
- Calcagno, Mauro (2012), *From Madrigal to Opera: Performing the Self in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Camp, Gregory Louis (2012), *Monteverdi on the Modern Stage*, PhD dissertation, Oxford University.
- Carter, Tim (1994), "The Seventeenth Century", *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. R. Parker, Oxford-New York, Oxford University Press: 1-46.

- (2002), *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven (Conn.)-London, Yale University Press.
- (2010), “Some Notes on the First Edition of Monteverdi's ‘Orfeo’ (1609)”, *Music & Letters*, 91/4: 498-512.
- Carter, Tim; Fantappiè, Francesca (2021), *Staging Euridice: Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Castelvetro, Ludovico (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta [...]*, Vienna, per Gaspar Stainhofer.
- Cruciani, Fabrizio (1983), *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni.
- Cruciani, Fabrizio; Seragnoli, Daniele, eds. (1987), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino.
- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (2002), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Giulio Einaudi.
- Doni, Giovanni Battista (1763), “Trattato della musica scenica”, *Lyra Barberina*, ed. A.F. Gori, t. 2 (*De' trattati di musica*), Firenze, nella Stamperia Imperiale: 1-144.
- Fabbri¹, Paolo (2002), “Va pensiero: il testo poetico”, *Sulle ali del Va pensiero. 9 marzo: gli italiani nel mondo ricordano Giuseppe Verdi*, ed. F. Gencarelli, Reggio Emilia, Saetti&Maestri. [28/04/2024] <https://www.paolofabbri.it/saggi/vapensiero/>
- Fabbri², Paolo (1991), “Tragedia e musica nell'Italia del Cinquecento”, *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, Atti del convegno (Vicenza, 17-20 maggio 1990), ed. M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Accademia olimpica di Vicenza: 197-205 (riedito col titolo “Musica moderna per un genere antico: la tragedia in scena nel Cinquecento”, *Dioniso. Annale della Fondazione INDA*, 2, 2003: 106-11).
- (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, 2 ed., Roma, Bulzoni.
- (2006), “La nascita dell'opera in musica”, *Enciclopedia della musica*, ed. J.-J. Nattiez, Torino, Giulio Einaudi: 380-403.
- (2007), “‘Di vedere e non vedere’: lo spettatore all'opera”, *Il Saggiatore musicale*, 14/2: 359-67.
- (2018), *Monteverdi*, 2 ed., Torino, EDT.
- Fabbri, Paolo; Pompilio, Angelo, eds. (1983), *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Leo S. Olschki.
-

- Fenlon, Ian (1986), "The Mantuan Orfeo", *Claudio Monteverdi, "Orfeo"*, ed. J. Whenham, Cambridge, Cambridge University Press: 1-19.
- (2011), "Sounding the City: Music, Monteverdi and Mantuan City Identity", *The Cultural Identities of European Cities*, eds. K. Pizzi, G. Weiss-Sussex, Bern, Peter Lang: 93-108.
- Gianturco, Carolyn (1982), "Nuove considerazioni su 'il tedio del recitativo' delle prime opere romane", *Rivista italiana di musicologia*, 17/2: 212-39.
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista (1554), *Discorsi [...] intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e ti altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.
- Gossett, Philip (1990), "Becoming a Citizen: The Chorus in 'Risorgimento' Opera", *Cambridge Opera Journal*, 2/1: 41-64.
- Grout, Donald Jay (1956), "Coro", *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere: 1486-98.
- (1963), "The Chorus in Early Opera", *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, eds. A.A. Abert, W. Pfannkuch, Kassel, Bärenreiter: 151-61.
- Guarino, Raimondo (2005), *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza.
- Guccini, Gerardo (2010), "La 'regia lirica', livello contemporaneo della 'regia teatrale'", *Il castello di Elsinore*, 62: 83-104.
- Ingegneri, Angelo (1598), *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini.
- Lamothe, Virginia Christy (2008), "Dancing at a Wedding: Some Thoughts on Performance Issues in Monteverdi's 'Lasciate i monti' ('Orfeo', 1607)", *Early Music*, 36/4: 533-46.
- Lewis, Susan; Acuña, Maria Virginia (2018), *Claudio Monteverdi. A Research and Information Guide*, New York-London, Routledge.
- Maehder, Jürgen (1990), "La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra", *Musica/Realtà*, 11/31: 65-84.
- Mazzaglia, Rossella (2007), *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos.
- Minor, Ryan (2014), "The Chorus", *The Oxford Handbook of Opera*, ed. H.M. Greenwald, Oxford University Press: 460-79.
- Monteverdi, Claudio (1609), *L'Orfeo. Favola in musica [...] rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente data in luce. Al serenissimo signor d. Francesco Gonzaga principe di Mantova, et di Monferrato etc.*, Venezia, Appresso Ricciardo Amadino.

- (1615), *L'Orfeo. Favola in musica [...] rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente ristampata*, Venezia, Appresso Ricciardo Amadino.
- Natale, Massimo (2013), *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio Editori.
- Parker, Roger (1997), “*Arpa d'or dei fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.
- Phelan, Peggy (2004), “Trisha Brown’s ‘Orfeo’: Two Takes on Double Endings”, *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, ed. A. Lepecki, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press: 13-28.
- Piccolomini, Alessandro (1575), *Annotazioni [...] nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco et compagni.
- Pirrotta, Nino (1975), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Giulio Einaudi.
- Powers, Harold S. (1961), “Il Serse trasformato”, *The Musical Quarterly*, 47/4: 481-92.
- Refini, Eugenio (2009), “*Per via d'annotazioni*”. *Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'‘Ars poetica’ di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- Restani, Donatella (2015), “Theory and Musical Performance of the Chorus in Sixteenth-Century Italy. A Case Study: Vicenza 1585.”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 1/1: 75-100.
- Rosand, Ellen (2007), *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Rosand, Ellen; La Via, Stefano, eds. (2022), *Claudio Monteverdi's Venetian Operas. Sources, Performance, Interpretation*, London-New York, Routledge.
- Rosenberg, Susan (2020), “Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)”, *Arts*, 9/2: 43.
- Savage, Roger (2013), “‘Something like the Choruses of the Ancients’: The *Coro Stabile* and the Chorus in European Opera, 1598-1782”, *Choruses, Ancient and Modern*, eds. J. Billings, F. Budelmann, F. Macintosh, Oxford, Oxford University Press: 117-32.
- Schlegel, August Wilhelm von (1809), *Ueber dramatische Kunst und Literatur: Vorlesungen*, Heidelberg, Mohr und Zimmer.
- Skelton, Kevin (2022), “Opera or Contemporary *Gesamtkunstwerk*? An Interpretative Phenomenological Analysis of the Nederlandse Reisopera’s ‘L'Orfeo’”, *Opera Journal*, 55/2: 87-114.
- Smart, Mary Ann (2004), “Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento”, *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. S.L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press: 29-45.
-

- Smith, James G. (2001), “The Chorus (i) in the Baroque”, *Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, DOI 10.1093/omo/9781561592630.013.90000382060.
- Sommi, Leone de' (ed. 1968), *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [ca. 1568], ed. F. Marotti, Milano, Il Polifilo.
- Staffieri, Gloria (2012), *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci.
- Striggi, Alessandro (1607), *La favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'anno MDCVII nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova sotto i felici auspizij del sereniss. sig. duca benignissimo lor protettore*, Mantova, per Francesco Osanna.
- Tedesco, Anna (2021), “Ronconi e il meraviglioso nell'opera: il caso Monteverdi”, *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, eds. R. Carlotto, O. Ponte di Pino, Macerata, Quodlibet: 133-45.
- Toscani, Claudio (2008), “‘L'aure dolci del suolo natal'. I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento”, *Nabucco*, Venezia, Teatro La Fenice: 23-38.
- (2018), “L'edizione critica di musica teatrale: dalla pagina scritta alla performance”, *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, eds. F. Cotticelli, R. Puggioni, Milano, FrancoAngeli: 414-30.
- Treadwell, Nina (2009), *Music and Wonder at the Medici Court: The 1589 Interludes for 'La Pellegrina'*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press.
- Warburg, Aby (2004), “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico” [1895], *Opere*, ed. M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno: 163-226.
- Zanatta, Marcello (2004), “Introduzione”, in Aristotele, ed. 2004: 445-586.

VIDEOGRAFIA

Monteverdi, Claudio (2002), *L'Orfeo*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, Opus Arte-BBC (OA 0842 D). Jordi Savall (dir.); Gilbert Deflo (regia); Albert Faura (luci); William Orlandi (scene e costumi); Anna Casas (coreografie, assistenza alla regia); Brian Large (regia video). La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations. Cast: Montserrat Figueras (Musica); Furio Zanasi (Orfeo); Arianna Savall (Euridice); Sara Mingardo (Messagera); Cécile van de Sant (Speranza); Antonio Abete (Caronte); Adriana

- Fernández (Proserpina); Daniele Carnovich (Plutone); Fulvio Bettini (Apollo); Mercedes Hernández (Ninfa); Marília Vargas (Eco); Gerd Türk, Francesc Garrigosa, Carlos Mena, Iván García (Pastori/Spiriti infernali).
- (2006), *L'Orfeo*, Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie (1998), Harmonia Mundi (HMD9909003.04). René Jacobs (dir.); Trisha Brown (regia, coreografie); Roland Aeschlimann (scene e costumi); Pierre Barré (regia video). Concerto Vocale, Gent; Collegium Vocale, Gent; The Trisha Brown Company. Cast: Simon Keenlyside (Orfeo); Juanita Lascarro (Euridice, Musica, Eco); Graciela Oddone (Messaggera); Martina Dike (Proserpina, Ninfa); Stephen Wallace (Speranza, pastore, spirito), Tomás Tómasson (Plutone), Paul Gérimon (Caronte, pastore, spirito), Mauro Utzeri (Apollo), Anne Cambier (ninfa), Yann Beuron (pastore, spirito), René Linnenbank (pastore, spirito), John Bowen (pastore, spirito), Diane Madden (volo della Musica).
 - (2007), *L'Orfeo*, Berlin, Staatsoper Unter den Linden, credofilm GmbH - Rundfunk Berlin-Brandenburg - Arte. René Jacobs (dir.); Barrie Kosky (regia); Klaus Grünberg (scene); Miro Paternostro (costumi); Nigel Levings (luci); Georg Wübbolt (regia video). Vocalconsort Berlin; Concerto Vocale - Akademie für Alte Musik Berlin. Cast: Stéphane Degout (Orfeo); Sunhae Im (Musica, Euridice); Marie-Claude Chappuis (Messaggera, Proserpina); Arlene Rolph (Speranza); Sergio Foresti (Caronte); Antonio Abete (Plutone); Michael Slattery (Apollo); Johannes Chum (pastore, spirito, eco); Yeree Suh (ninfa); David Hansen (pastore, spirito).
 - (2020), *L'Orfeo*, Nederlandse Reisopera - Opera2day - Muis Arnhem (2019) - NPO Radio 4. Hernán Schwartzman (dir.); Monique Wagemakers (regia); Lonneke Gordijn (scene); Marlou Breuls (costumi); Thomas C. Hase (luci); Nanine Linning (coreografie). La Sfera Armoniosa - Nanine Linning Dance Company. Cast: Luciana Mancini (Musica, Messaggera, Proserpina); Samuel Boden (Orfeo); Kristen Witmer (Euridice, Speranza); Alex Rosen (Caronte, spirito); Yannis François (Plutone, pastore, spirito); Laurence Kilsby (Apollo, pastore, spirito); Lucía Martín-Cartón (ninfa); Kevin D. Skelton (pastore, spirito); Nils Wanderer (pastore, spirito), Damien Pass (spirito).

Aldo Roma è assegnista di ricerca all'Università Roma Tre nell'ambito del PRIN 2022 *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino, e insegna Problemi di storiografia del teatro e dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito nel 2016 un dottorato di ricerca in Musica e spettacolo e nel 2023 il diploma di specializzazione in Beni archivistici e librari. È stato titolare di borse di studio, assegni e contratti di ricerca all'Università di Amsterdam,

all'École française de Rome (nell'ambito del programma di ricerca ERC *PerformArt* diretto da Anne-Madeleine Goulet), alla Sapienza Università di Roma e all'Université de Liège (nell'ambito del progetto FNRS *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento* diretto da Émilie Corswarem). Fa parte del comitato di redazione delle riviste *Biblioteca Teatrale* (Bulzoni), *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (Associazione Sigismondo Malatesta - Federico II University Press), *Teatro e Storia* (Bulzoni) e *Il Saggiatore musicale* (Leo S. Olschki). Le sue ricerche riguardano soprattutto lo spettacolo tra Cinque e Settecento, con particolare riferimento alla filologia, alla drammaturgia e alla storia materiale del teatro e del teatro musicale a Roma. Si interessa inoltre di problemi della regia d'opera contemporanea, di teatro sociale e del teatro della comunità sorda italiana, della tutela e valorizzazione degli archivi dello spettacolo. Su queste tematiche ha pubblicato diversi articoli in riviste, contributi in volume e curatele, oltre alla monografia *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Bulzoni, Roma 2020), e l'edizione critica dell'*Amor pudico* di Iacopo Cicognini (in E. Tamburini, *Le Accademie romane in difesa di Galilei: l'“Amor Pudico” (1614)*, Accademia dei Lincei - Bardi Edizioni, Roma 2023).

| Aldo Roma is a post-doctoral research fellow at the Roma Tre University within the 2022 PRIN project *Women, theatre, fascism* directed by Mirella Schino, and teaches Problems of historiography of theatre and performing arts at the Sapienza University of Rome, where he obtained a PhD in Music and Performing Arts in 2016 and a postgraduate diploma at the Specialisation School in Archive and Library Heritage in 2023. He has held fellowships, grants and research contracts at the University of Amsterdam, the École française de Rome (as part of the ERC *PerformArt* project directed by Anne-Madeleine Goulet), the Sapienza University of Rome and the Université de Liège (as part of the FNRS project *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento* directed by Émilie Corswarem). He is on the editorial board of the journals *Biblioteca Teatrale* (Bulzoni), *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (Associazione Sigismondo Malatesta - Federico II University Press), *Teatro e Storia* (Bulzoni) and *Il Saggiatore musicale* (Leo S. Olschki). His research mainly concerns performing arts between the 16th and 18th centuries, with particular reference to philology, dramaturgy, and the material history of theatre and musical theatre in Rome. He is also interested in the problems of contemporary opera directing, the applied theatre, the theatre of the Italian deaf community, and the protection and enhancement of performing arts archives. On these topics he has published several articles in journals, contributions in volumes and edited books, as well as the book *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Bulzoni, Roma 2020), and the critical edition of Iacopo Cicognini's *Amor pudico* (in E. Tamburini, *Le Accademie romane in difesa di Galilei: l'“Amor Pudico” (1614)*, Accademia dei Lincei - Bardi Edizioni, Roma 2023).