

M
2
D735
Vol. 23

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
DELLA FONDAZIONE GIORGIO CINI VENEZIA

DIPARTIMENTO DI STORIA E CRITICA DELLE ARTI
DELLA UNIVERSITÀ DI VENEZIA

RANIERI DE' CALZABIGI - FERDINANDO BERTONI

ORFEO ED EURIDICE

Partitura autografa in facsimile
Edizione del libretto
Saggio introduttivo
a cura di Paolo Cattelan

RICORDI

Sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana

La collana è diretta da
Giovanni Morelli
Reinhard Strohm
Thomas Walker

© Copyright 1989 by G. RICORDI & C. s.p.a. Milano
Tutti i diritti sono riservati
All rights reserved
Printed in Italy

135048
ISBN 88-7592-074-5

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

consegne e per il lancio di nuovi segnali che cominciano a spostare i termini del rapporto dialettico fra tradizione e innovazione sul versante delle convenzioni nazionali del teatro musicale. E la sintetica giustificazione di Rossini per il proprio irremovibile rifiuto a coinvolgersi appieno nell'avvento del romanticismo musicale è rimasta storica: «L'art du chant avait sombré».

¹⁴¹ Gasparo Pacchiarotti [Pacchierotti] (Ancona 1740-Padova 1828) fu il più grande castrato dell'ultima generazione (insediatosi in Padova subito nel dopo-Guadagni). La sua formazione fu essenzialmente quella di cantore alla Cappella ducale di San Marco, ove Bertoni era stato primo organista e poi maestro di cappella. Il giovane soprano dovrebbe aver studiato direttamente sotto la guida del Bertoni, divenendo per tre anni dal 1765 il principale solista della basilica veneziana. La sua carriera teatrale si risolve in una lunghissima serie di interpretazioni bertoniane, che costituiscono il suo repertorio preferito. (Segui il compositore a Londra nelle stagioni 1778-1780 e 1781-1783, quando Bertoni fu il maestro del King's). La lista delle sue esibizioni nelle opere serie del salodiano è nutritissima, verosimilmente più estesa della seguente che si è tentato di compilare su fonti quasi esclusivamente librettistiche: Poro al San Benedetto nell'*Alessandro nelle Indie* del 1771; Arbace nell'*Artaserse* (secondo la famosa testimonianza di Stendhal, sostenendo questa parte costrinse l'orchestra ad interrompersi commossa fino alle lagrime) a Milano nel 1777, a Londra nel 1779, a Verona nel 1785 e a Genova nel 1788; Megacle nell'*Olimpiade* a Bologna nel 1773 e a Venezia nel 1783; Arsace nel *Medonte* a Torino nel 1778; Orfeo a Londra nel 1780; Rinaldo nell'*Armida abbandonata* nel 1781 a Venezia e nel 1781 a Genova; Rodrigo nel *Cimene* a Londra nel 1783; Ezio a Londra nel 1781; Quinto Fabio a Milano nel 1778, a Londra nel 1780, a Lucca nel 1781, di nuovo a Londra nel 1782, a Venezia nel 1784 ed ancora a Londra nel 1791; Achille nell'*Ifigenia in Aulide* a Londra nel 1782; Sammete nella *Nitteti* a Venezia nel 1789. La sua fama di interprete, anche grazie a questo repertorio onni-bertoniano, fu internazionale, ma, degno erede del Guadagni, Pacchiarotti rifiutò sempre facili compromessi col pubblico e con gli altri virtuosi suoi colleghi e antagonisti. Finì anche in carcere a motivo di una «cabala» organizzata da sostenitori della Gabrielli a Palermo. Per lui tutta Londra si esprime con consensi unanimi e nella capitale inglese Pacchiarotti si distinse anche come interprete handeliano (partecipando il 2 maggio 1784 ad uno dei concerti commemorativi del musicista con un saggio magistrale di interpretazione nel recitativo accompagnato).

Con successo approdò pure a Parigi, nel 1782, esibendosi per la corte alle Tuileries. Durante il grande intermezzo italiano della sua carriera (1785-1791), fu coinvolto nel complesso sistema delle sperimentazioni «neostilistiche» (ancora dieci anni e più prima aveva rivestito i panni dell'Orfeo «riformato») tentate al teatro San Benedetto dai vari Sertor, Sografi, Bianchi, Benincasa, la più importante delle quali fu l'allestimento del *Disertore francese* (traduzione melodrammatica di Benincasa-Bianchi dalla *pièce larmoyante* del Mercier), in ordine alle discussioni che suscitò per il suo soggetto considerato anti-patriottico che il cantante, comparando sulla scena in uniforme francese, contribuiva a far sembrare provocatorio. Sempre accompagnato dal baule del prediletto repertorio bertoniano tornò a Londra nel 1791 e qui incontrò Joseph Haydn del quale interpretò, accompagnato dallo stesso autore, *Arianna a Nasso* in un concerto privato.

Nel 1792-1793 partecipa alle stagioni inaugurali del Teatro La Fenice e quindi si esibisce, ancora per Bertoni, nel *Requiem* dedicato alla memoria del nobile Emo (un'interpretazione che divenne leggendaria). Ritiratosi a Padova, visse dedito agli studi di letteratura, agli incontri con i suoi ospiti spesso illustri (fra cui Stendhal e lo stesso Rossini), alla cura di uno splendido giardino all'inglese e, soprattutto, per noi interessante, alla stesura di un trattato di canto elaborato a quattro mani con Antonio Callegari (*Modi e maniere di adornare le spoglie cantilene*, già citato). Abbandonò il ritiro, comparando nuovamente al pubblico in due sole occasioni: nel 1796 per esibirsi a Padova al cospetto di Napoleone e nel 1814 per cantare ai funerali di Bertoni a Venezia nella Chiesa di San Marco. Quantunque non si possa certo dire che il Pacchiarotti sia stato fino ad oggi sufficientemente studiato, mette conto riferire che i commentatori coevi lo descrivono non bello nel fisico (insolitamente magro), ma attore eccellente, padrone di una gamma estesissima (*Si benolle*² - *Do*⁵), dotto nella composizione e dotato di eccezionali capacità d'improvvisazione negli stili più disparati.

Altri Orfei di Gaetano Guadagni. Summary

Introduction

In 1776 Ferdinando Bertoni published the score to his setting of Calzabigi's *Orfeo*, performed in Venice at Teatro San Benedetto earlier that year. The composer's preface to this rare publication (indeed opera scores were as good as never printed in 18th-century Italy) is apparently modest and "neutral" in tone. Its language, while avoiding polemics, shows Bertoni's awareness of the inevitability of comparison; however, the point of reference was not, or at least not only, Gluck's original setting for Vienna in 1762, but the entire history of *Orfeo*'s "metamorphoses", from the London performance on, at the hands of Johann Christian Bach, Pietro Guglielmi and Gaetano Guadagni. The "lack of the poet's help", of which Bertoni complains in his preface, was perhaps of less significance for the Venetian performance than the fact that the composer had at his service the "mythical" contralto Guadagni, who had previously sung the role of Orfeo at Vienna, London and Munich. This was Guadagni's last performance in a public theater. From here on he took part only in the musical activities of a sort of "Academy" at his town of origin Padua, organized by the marquis Giuseppe Ximenes d'Aragona (ex-chamberlain to the Habsburgs at London and St. Petersburg, and the commissioner of Mozart's *Betulia liberata*) together with the composer Giovanni Ferandini, largely using members of the Cappella Musicale Antoniana, although formally separate from that institution. Ximenes and his companions promoted a series of private musical productions (oratorios, operas, *feste teatrali*, etc.) beginning in 1768, whose mystical and moralizing content probably pointed in the direction of masonic ritual. These productions included a pasticcio version of Gluck's *Orfeo*, as well as the first Italian performance of *Alceste*.

The success of Bertoni's *Orfeo* seems to have surprised even the composer, to judge from his correspondence with Giambattista Martini, his former teacher. The emperor requested a copy, the print run was soon exhausted, and an extensive series of performances ensued (at Venice, Treviso, London, Rome, Kassel, Hanover, Florence, Berlin, Esterháza, Rimini and Sinigaglia, as well as privately at Padua) spanning nearly two decades, after which Bertoni's opera was as good as forgotten. The work, because of its brevity, was often coupled with *Aristo e Temira*, as at its first performance, but its music was tampered with far less than was the case with Gluck's version. The work's première unfortunately coincided with an Italian epilogue to the quarrel between Gluckists and Piccinnists, and that led to a rather pointless comparison between Bertoni's score and Gluck's Parisian revision, in which the Italian composer was either taken as the author of an "anti-Gluck" musical reply (Padre Martini) or vilified

as an incompetent imitator at best and at worst a plagiarist (Tiersot). A recent study by Sven Hansell (1972) has reestablished Gluck's Viennese original as the appropriate starting point for a comparison with Bertoni while, however, perhaps conceding too much of the initiative to Bertoni himself, and too little to Guadagni. The earlier stages of the careers of both these artists must be examined if we are to get at the real significance of the Venetian *Orfeo* of 1776.

Gaetano Guadagni from Padua to Vienna

Guadagni entered the Cappella Antoniana at Padua in 1746 at the age of 17, and thus had the advantage of technical and artistic training with a first-rate orchestra and under the direction of a *maestro di cappella*, Francescantonio Vallotti, who was a leading figure in the area of harmonic experiment and innovation in the field of sacred music. Guadagni remained close to Vallotti despite his dismissal from the Cappella in 1748. He went to London shortly thereafter, still virtually unknown and with most of his experience in the sacred musical realm (he had performed only in minor theaters such as Treviso or Venice's San Moisè): a far cry from the grand London "entrances" of the time's more famous castrati. Guadagni's unusual training may have left him with a certain "openness", a sensitivity to the essential rather than the "modern" superficial musical expression of sentiment, a superficiality of which even Metastasio complained. His expressive seriousness was doubtless a factor in Handel's decision to assign to him (and even create for him) oratorio roles, despite having largely abandoned the use of Italian *virtuosi*. Guadagni's experience with Handelian oratorio helped to place him in an ideal position for interpreting the role of Orfeo (the affinity between oratorio and "Reform" opera is already implicit in the critical judgments of Burney). Another essential element in Guadagni's London "apprenticeship" was his training as an actor with David Garrick at Drury Lane. Certainly the concept of a stage presence in which the actor must not ever allow his interpretive concentration to lapse was not part of a singer's normal equipment, nor can it have been easy for Guadagni to present such techniques to an opera audience, little interested in "real" stage acting. After his return to Italy, Guadagni sang with notable success between 1756 and 1761 in a number of centers (Venice, Lucca, Reggio Emilia, Naples, Turin), even though there are some signs that his unusual manner of expression was not entirely understood and appreciated by the opera-going public. It is not surprising that he quickly became linked to early Italian attempts to "reform" the opera, collaborating repeatedly with Tommaso Traetta at Parma.

For Guadagni the experience of *Orfeo* meant a logical connection between Parma and Vienna, which brought him into a closer esthetic relationship with the *philosophes*,

and with Rousseau in particular, than that enjoyed by *Orfeo*'s authors. It is interesting to note the affinity between Rousseau's description of "expression through silence" in his *Lettre à M. Burney* with Burney's own description (in *A General History of Music*) of those techniques as employed by Guadagni. Guadagni's expressive powers, which at first "seemed [...] to disappoint every hearer" (the words are Burney's), did not always find a willing target in the ordinary theatergoing public; and even the elite courtly environments were only partly able to relieve the frustration he must have felt. Indeed a logical consequence of his stance was his early and voluntary "retirement" to the private, academic environment of Padua. Nonetheless, Guadagni enjoyed excellent success at Vienna in the years 1762-1765, and La Borde's claim that Durazzo planned *Orfeo* starting from the singer's peculiar talents has the ring of truth. Certainly *Orfeo*'s novelty for all Europe was intimately connected to Guadagni's performances, and the singer deserves to be considered (together perhaps with Angiolini) as the "Reform" artist who most strongly influenced the early romantic Italian interpretive tradition. It is interesting to note Calzabigi's odd silence on the question of Guadagni, as if, on the one hand, he could find nothing to criticize, but, on the other, could not take credit for the merits of this exceptional and extremely independent artist.

Certainly Guadagni's entire training and early professional experience made it easy for him to accept the expressive "simplicity" of Gluck's music, although in truth neither singer nor composer made of that "simplicity" a profession of faith.

The Genius of the Poetry; the Sublime Model of the Oratorio

In his introduction to the London *Orfeo* pasticcio of 1770, Guadagni likened Gluck to Handel (as Burney was later to do) in the poetically expressive power of his music, and invited the public to read the libretto before seeing and hearing the opera. While that invitation may seem to place the accent on the poetic text, its real intent was to liberate the listener's attention from the word in favor of the musical expression, for whose communication Guadagni had a primary responsibility. Guadagni's essentially Rousseauvian conception of the role of music, expressed implicitly in the London preface, can be followed through an examination of what happened to *Orfeo* in this and in the subsequent versions in which the singer took part.

Whereas Burney, in comparing Handel and Gluck, maintains a rigid separation of genres, Guadagni mixes them together as parts of a unified notion of the Sublime. One suspects that Guadagni viewed "Reform" opera virtually as a new sort of oratorio. That notion draws some support from Calzabigi's view of his experimentation as an attempt to resurrect "ancient tragedy", largely through plot simplification and the

elimination of secondary characters. A rather close parallel may be found in Metastasio's "azioni sacre", which Calzabigi himself had looked on with favor in his *Dissertazione* on Metastasio's dramatic poetry. According to Calzabigi, Metastasio, applying Zeno's rules to sacred subjects, had created a series of perfect tragedies, which could be made still more "perfect" by dividing them into five acts and revising the choruses using more rhythmical poetry (indeed, some of this happens in *Orfeo* and *Alceste*). Calzabigi, who maintained that Metastasio successfully adapted the concept of the tragic chorus to the texts of his arias, concedes that some of the best examples are found in the "azioni sacre". Two of these, *Betulia liberata* and *La passione di Gesù Cristo* are particularly close in form and spirit to the Reform operas, in putting forward a concept of total conflict rather than intrigue, in their exploitation of the chorus as a "character" who supports and reflects the course of revelation and regeneration of an order destroyed by a catastrophe that has humiliated the human race with suffering.

Maria Antonia Walpurgis and the Paduan Musical "Religio"

During Guadagni's long absence from Padua (near the end of the 1750s), Ximenes had formed a sort of "spiritual retreat" around the Arca del Santo, in which his attitude of "omnigena religio singularis", with strong deistic and masonic overtones, prevailed. He enjoyed the friendship of Vallotti, had virtually at his disposal the musical organization of the Cappella Antoniana, and in Ferandini obtained the collaboration of a musical personality strong enough to construct a tradition according to Ximenes's intents. In 1768 Guadagni reentered the Cappella Antoniana, accepting a modest salary, which his considerable wealth permitted. That same year Ximenes began the promotion of private musical performances. He organized three productions, all of them tied in some way to Maria Antonia Walpurgis, widow of the Elector of Saxony: a setting by Naumann (*maestro di cappella* of Maria Antonia's court at Dresden) of Metastasio's *Passione*; a cantata, *Il delirio umano*, text by Ximenes and dedicated to the Electress; and Hasse's oratorio *La conversione di Sant'Agostino*, whose text was by Maria Antonia herself. The Electress, who had been trained in singing by Ferandini, was certainly in Padua on this occasion. About this time Guadagni also enjoyed his first collaboration with Bertoni, singing in two of his Metastasian operas (*Ezio* for Venice 1767; *Il trionfo di Clelia* for Padua 1769). He was also in a position to travel extensively, and thus to take *Orfeo* to London.

"Orfeo"'s Metamorphoses, 1770-1776

The London experience was the first of a series of *Orfeo* pasticcios, in several of which Guadagni personally took part. The pasticcios include: London 1770 and 1771; Flo-

rence 1771; Munich 1773; Naples 1774; Florence (date uncertain); and Padua 1776 (in Ximenes's academy). A comparison of the texts and music included in the various versions is offered in the table beginning on p. XXVI. The following general points may be observed: 1) the work, on account of its brevity, was usually accompanied by another opera of superficially similar theme; 2) at each performance the work was made "complete" by the addition of new characters (from two to seven), changing the dramatic balance even to the point of creating intrigue typical of a "normal" *opera seria*.

At King's Theatre in 1770 Guadagni's proposal to perform *Orfeo* was accepted only on condition that the opera be revised in the aforementioned direction of "normal" *opera seria*. Bottarelli provided the poetry for the additional roles (*Orfeo's* father Eagro, Euridice's sister Egina, Plutone, Ombra Felice), whose number was further increased the year after (with Tiresia and a second Ombra Felice), as well as new verses for Amore and Euridice. Much of the new music was provided by Johann Christian Bach, and its rather conventional attractiveness is not surprising. Pietro Guglielmi wrote new pieces for his wife, who sang Egina and the Ombra Felice. The changes to *Orfeo's* role may be attributed to Guadagni himself, and are less conventional, more dramatically conscious, in character. Two sections were eliminated from the scene with the Furie (*Mille pene* and *Ah quale incognito*), and Guadagni composed a new *Men tiranne* well adapted to his capacity for simple melodic delivery and dramatic pauses (the aria is reproduced in facsimile at p. XLIX). The result accentuates the major/minor contrast between *Orfeo* and the Furie, and projects the idea of an elemental conflict of antagonistic forces, of an *Orfeo* who overcomes a "trial" of his virtue (in Gluck's original the conflict is considerably more "civilized").

Guadagni seems to have made unrealistic demands on the London public. Although in a sense he projected the "egotism" expected of a star singer, he used his force in a "moralizing" way, avoiding any gesture that might destroy theatrical illusion (pause for applause, repetition of arias), insisting on the dramatic coherence of his role and of the opera. According to Burney, at the end "he never appeared without being hissed". Burney's own attitude to Guadagni was ambivalent. Ostensibly the singer's defender, he nonetheless could not entirely forgive Guadagni's lack of respect for the London public's taste, and took part in insinuating that the famous contralto's voice "declined" into that of a soprano (in fact Guadagni's register was extended upwards by a minor third at most – to high F or G – which was not unheard of for a contralto; his tessitura remained stable).

Guadagni was not involved in the performances which took place at Florence 1771 and Naples 1774. The most notable revision to the former involved the restructuring

of I.3 with a *contrafactum* of Handel's chorus *Oh, the Pleasure of the Plains* from *Acis and Galatea*. The use of such heavily polyphonic music was highly unusual for the time, although repeated calls had been made (from Mattei to Sacchi) for the introduction of Handel's sacred music to Italy.

About the time of Guadagni's return to Padua in 1772 Ximenes promoted the composition of three versions of Metastasio's *Betulia liberata* (by Mysliveček, Mozart and Giuseppe Callegari). They were performed in the context of another visit to Padua by Maria Antonia Walpurgis, who took Guadagni back to Munich, where he mostly remained until 1775. The cooperation between Maria Antonia and Guadagni led to a new *Orfeo* pasticcio in 1773, rather closer to what one gathers were the singer's ideas on the subject. The Munich version retains Guadagni's *Men tiranne* from London, while restoring the suppressed portions of that scene. There are only two additional characters (Ombra, Plutone), and their texts are not even included in the edition of the libretto, as if their presence were more important than their words. They affect mainly the second act, as do new pieces for Euridice and Amore.

Some of the added music was reworked from other operas by Gluck. Even more than at London, a difference of musical language emerges between the symbolic characters (*Orfeo* in particular) and those whose role is to complicate the plot. According to a diary of the time, the production was not to everyone's liking, nor was that of an entirely new *Orfeo*, in which Antonio Tozzi set to music a libretto now radically revised by Marco Coltellini (the entire first act is by him). Even in this case, where intrigue dominates and virtuoso music is the rule, *Orfeo*'s part, again sung by Guadagni, is distinct – simpler and more melodious – in style. Tozzi's setting of *Men tiranne* is here reproduced beginning on p. LX.

The Munich version was probably well-known at Padua, and at Florence, where a score rather closely related to it survives. After his years in the Bavarian capital, Guadagni returned to Padua, where he remained in a close relationship with Ximenes, living in the same building and portraying the sort of character for which he had a penchant (be it mythological or "prophetic") on Ximenes's private academic stage, away from the confines of public (or even court) theater. Their first collaboration was a new *Orfeo* pasticcio (the score which is still in the Antoniana archive may be derived from it, and may correspond to a performance given to commemorate Ximenes's death in 1784). Beginning in 1776 three libretto editions of *Orfeo* were printed. One (1784) is anonymous, with a new prologue which again may refer to Ximenes's demise. Two (1776 and 1778) are related to Bertoni's *Orfeo*, although an attentive comparison makes clear that they were used interchangeably for performances of the Gluck pasticcio as well. In all probability there were many more performances at Pa-

dua of the two *Orfeo* versions than the number of librettos might seem to indicate. The Paduan Gluck pasticcio returns essentially to the London version of *Orfeo*'s encounter with the Furies, including the restoration of Bach's aria *Per l'onor dell'offeso mio regno*. All intrigue is eliminated from the scene in the Elysian Fields: Amore has only his original music, whereas for *Orfeo* Guadagni provided his own, new version of *Che puro ciel*. Guadagni's composition is reproduced in facsimile beginning on p. LXXIV. Indeed it is in this version that *Orfeo*'s musical expression is most clearly set apart from that of his "environment". Guadagni manages to transform the centerpiece of act II from the fluid unity of Gluck's setting into a dramatically differentiated entity in which *Orfeo*, rather more his own master than formerly, ends by brusquely rejecting the enticements of the Elysian Fields and clearly asserting his will. In this context the other acts require reinterpretation as well: the first as presentation and acceptance of the laws of ritual initiation, the third as a final test of faithfulness to the "object" of that initiation which implies the acceptance of death as a condition for the final consecration of "rebirth".

Bertoni's "Orfeo"

From 1776 to 1784 the combination Ximenes-Ferandini-Guadagni assured a constant stream of academic performances in which mythological dramas such as *Orfeo* and *Alceste* stood on an equal footing with Metastasio's *Betulia liberata* and *Passione*. The Paduans were also heavily involved in the production of Bertoni's *Orfeo* at Venice, Teatro San Benedetto, in 1776, whose title role Guadagni, not surprisingly, sang. Perhaps a wish to succeed with *Orfeo* in the realm of public theater led to the rejection of the various pasticcio versions (with their oratorio-like elements, in some cases mixed with intrigue) in favor of a new composition using Calzabigi's original text. An indication of the ambiguity of intent which marked the opera, however, is the fact that within two months Bertoni's *Orfeo*, a "dramma per musica" at Venice, had been carried back to the Paduan academy as an "azione teatrale". Its pairing with *Aristo e Temira* may owe something to Ximenes, who expressed interest in a similar coupling (involving, of course, Gluck's *Orfeo*) at Bologna in 1771. In any case, Bertoni's close connections with Ximenes, and with the younger members of his entourage in particular, are well established. The score of *Orfeo* now in the Biblioteca Greggiati at Ostiglia is clearly in Bertoni's hand, as the series of examples reproduced in facsimile beginning on p. XCIII demonstrates, except for the recitative *Anime avventurose*, which was copied by the same hand responsible for the manuscript of Bertoni's *Orfeo* in the Biblioteca Antoniana at Padua, of which, however, only the first act is intact. The two scores are remarkably close in their readings. Bertoni's autograph survives in excellent condition, but is full of

pasted-over "second thoughts", including the revision of Orfeo's role for another singer. Some of the changes doubtless correspond to Guadagni's suggestions, whereas others may be connected to the preparation of the work for publication.

The tables beginning on p. XCVII compare, first of all, the respective orchestras and Bertoni, then, one by one, the individual numbers that make up the work. Not surprisingly, Bertoni's orchestra is less varied than Gluck's, with fewer wind instruments and a certain virtuosity in the violin writing. Orchestral color plays little or no dramatic role. The opening Sinfonia, too, is of an essentially Italian type, with no obvious "programmatic" intent (although there are curious touches at pp. [15] and [23]). Guadagni's tessitura is slightly higher in the Venetian *Orfeo* than in the Viennese original. Imene was sung by a tenor, giving a rather more "terrestrial" cast to the part. Bertoni's forms largely follow those of Gluck; all the recitative is accompanied, and tends to be longer than in Gluck's version. Perhaps the most remarkable difference in manner of setting is in *Che puro ciel*, as is already clear from the comparative table. A few small but significant cuts were made in the first two acts of Calzabigi's text, surely at Guadagni's suggestion. The elimination of the repetition of the chorus *Ab se intorno a quest'urna funesta* as well as Orfeo's first arietta *Chiamo il mio ben così* follows, at least in spirit, some of the pasticcios already discussed (London, Munich, Padua). Bertoni's handling of the recitative does not exploit the expressive resources of the accompaniment, particularly as far as the evocation of pathos is concerned, to nearly the extent that one finds in Gluck. Expression is concentrated in the rather active and often irregular vocal line.

The overall plan is also somewhat more conventional, and indeed the cuts leave less space for the monumental musical architecture that distinguishes Gluck's version. Bertoni, having left out the first strophe of Orfeo's aria (and therewith eliminated a strongly "Arcadian" element), modulates to D major — already the key of the act's close — for the last strophe, *Piango il mio ben così*. Bertoni's vocal style is here in some contrast to Gluck's: where the latter traces gently undulating lines, the former creates a less regular design in which wide intervals alternate with expressive, "parlante" phrases in a manner perhaps more reminiscent of *opera buffa* than of *opera seria*. As if to compensate for having suppressed the repetition of the chorus *Ab se intorno a quest'urna funesta* (perhaps a concession to Venetian taste), Bertoni renders its first and only statement somewhat longer than in Gluck, with hints of polyphonic and even of fugal texture, as if in allusion to the atmosphere of an oratorio.

Without question the most striking aspect of the first scene of Bertoni's second act is the greatly expanded setting of *Men tiranne*, three times as long as Gluck's. The sense of continuity which pervades the Viennese original is somewhat weakened in favor of

a series of closed numbers contrasting in tonality and movement. Several original readings, subsequently pasted over, are shown on pp. CX-CXII. The second scene begins with a setting of *Che puro ciel* which seems to take its cue from Guadagni's "idea" of emphasizing Orfeo's rejection of Elysian pleasures and resolution to seek Euridice. Again there is only a limited degree of "fusion" between voice and accompaniment. The act's conclusion does not show Bertoni at his best. For Venice he moved the *ballo* which in Gluck follows the chorus *Vieni a' regni del riposo* to the end of the act (that is, in the print; in Bertoni's autograph the piece maintains its originally intended position), as if in obedience to *opera seria* convention. Notwithstanding the presence of a significant dancing-master at San Benedetto (Paolo Franchi had worked with Noverre at Milan), the weight of pantomime, though still not negligible, was much reduced with respect to Gluck's original (there are signs in the autograph that Bertoni intended to include more dance music, but thought better of it).

The third act shows Bertoni at his creative best. Particularly inspired is the dramatic encounter between the two lovers. Sven Hansell has already shown convincingly how Euridice's and Orfeo's arias effectively convey the drama of their context (one might take issue only with his insistence on the notion of "realism"). The rondeau *Che farò senza Euridice*, originally intended to include a complete reprise of its first section, was subsequently abbreviated; Bertoni provided episodes that are strongly contrasting in movement, and which help to portray an Orfeo who oscillates between lucidity and mental confusion. The hero's emotional impulses are always on the surface of Bertoni's music, and here, too, one suspects the influence of Guadagni.

Comparisons and Conclusions

Bertoni seems to have tried to remain faithful to the "Avviso" which precedes the printed score of his *Orfeo*. Certainly his keeping to Gluck's "order" is a matter that concerns more the external structure than his music's intrinsic qualities. His melodic "simplicity", while genuine, takes as its starting point the tradition of Italian *opera seria*, even if it is open to certain specific "Gluckisms" as well as, more generally, elements of the "galant" style. Allusion to formulas characteristic of *opera buffa* or the oratorio are also present. The question of the intended role of accompanied recitative is not an easy one, but it is clear that Bertoni did not answer it by restoring the supremacy of the aria. Surely Bertoni's *Orfeo* was conditioned by the ambiguity of its "destination", being intended to serve the requirements of both public Venetian theater and private Paduan academy. One cannot ignore signs of an intention to find a genuine "Italian" path to the reform of opera, a reform which, even though ideologically "committed", remains faithful to the principles of "bel canto". Interesting in this

connection is the reaction of Ortes to the first performance of Bertoni's *Orfeo*: for him Gluck's version was simpler and would be more pleasing to those who reacted with their "heart", whereas those who reacted with their "ears" might prefer Bertoni's. This last should perhaps be viewed not as a melodious "banalization" of Gluck's masterpiece but as an attempt to "perfect" its guiding principle. At the hands of Ximenes and his entourage, it was more or less subjected to the logic of Rousseau's idea of the communal spectacle/celebration, in which the distinction between active and passive roles is eliminated.

An unusual sequel to the ideals which, in *Orfeo*, Bertoni and Guadagni attempted to portray is the "festa teatrale" *Deucalione e Pirra* based on another Ovidian myth, prepared by Antonio Callegari and Gaetano Sertor for Padua in 1781. Stylistically an amalgam of Reform opera and oratorio, it outlines a utopian dream whose object is a regenerated and freed human race, and whose conclusion involves the allegorical characters Riso and Scherzo. The male title role was again interpreted by Guadagni. Five years later Bertoni and Sografi returned to the same myth for the composition of a "festa teatrale" to celebrate the opening of a private gambling house next to Teatro San Benedetto called, no less, the Casino d'Orfeo. Sertor and Sografi, together with young musicians in the Paduan academic orbit (for example, Sebastiano Nasolini and Francesco Bianchi), were among those who contributed, in the 1790s, to the creation of a diversified, polystylistic, sometimes avant garde repertory at the new Teatro La Fenice, where in 1795 Bertoni's *Orfeo* was again revived and where, in 1799, Sografi and Portugal produced a new, pathos-laden version of the *Alceste* story. As far as Guadagni is concerned, he continued to perform at Padua after the deaths of Vallotti (1780) and Ximenes (1784) until silenced, or nearly so, by a stroke in 1785. According to the tenor Kelly's account, he continued to vocalize the role of Orfeo, as best he could, in marionette performances. He remained a member of the Cappella until his death in 1792. In later years the most important new figure there was Antonio Callegari, *maestro di cappella* of the Santo in the early 19th century who had earlier written, together with the singer Gasparo Pacchiarotti, a treatise on vocal ornamentation which may be seen as the fruit of his experiences at Padua with Vallotti, Ximenes, Ferandini and Guadagni.

Ranieri de' Calzabigi

ORFEO ED EURIDICE

Libretto

ARISTO, E TEMIRA / E / ORFEO, ED EURIDICE /
DRAMMI PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI /
NEL NOBILISSIMO TEATRO / DI S. BENEDETTO /
IL CARNOVALE DELL'ANNO / MDCCLXXVI. /
DEDICATI ALLE NOBILISSIME / DAME VENEZIA-
NE. / In Venezia, / MDCCLXXVI. / Presso MODESTO
FENZO. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

ECCELLENZE

Sempre attento a rendere servita la cospicua Veneta Nobiltà, pensai in quest'anno offerirle uno Spettacolo, che nelle più celebri Corti d'Europa ottenne non che compattamento, ma applauso. L'Imperiale Corte di Vienna, dove per la prima volta fu rappresentato l'Orfeo, le Reali di Napoli, e d'Inghilterra, molte altre Corti Sovrane di Allemagna, e d'Italia resero a questo Dramma quella giustizia, di cui credettero essere meritevole. Essendo a me noto, che la Città di Venezia fu sempre l'Emporio dell'Arti più belle, di cui la Nobiltà Sovrana ne fu in ogni tempo l'appoggio, ho l'ardimento, presentandolo al Pubblico, di dedicarlo a Dame capaci di giudicare e proteggere chi per servire al loro delicato, giudiziosissimo genio, offre se stesso, li suoi studii, e quanto da lui dipende. L'esperienza della generosa protezione per serie d'anni con profusione di beneficenza ottenuta, mi fa sperare che non verrà disadragito [*sic*] il tributo di questa Impresa, e di chi con profondissimo ossequio e riconoscenza si dà la gloria di nominarsi.

Dell'E.E.V.V.

Umiliss. Devotiss. Obblig. Servitore
Michele dell'Agata Impresario.

[Segue il libretto di *Aristo e Temira*, in cui a p. 7 compare la lista dei ballerini che agiranno anche nell'*Orfeo*:]

BALLERINI.

Li Balli saranno Composti, e diretti da Mons. Paolo Franchi, ed eseguiti dalli seguenti.

Sig. Paolo Franchi sudet.
Mad. Annette Delisle
Sig. Regina Caballata
S. Luigi Dupen
Sig. Giuseppe Olivares
Sig. Pasquale Monetti.
Mons. Jean Martein
Sig. Giuseppe Blondi
Sig. Pietro dall'Asta
Sig. Pietro Bassi
Sig. Antonio Majoli
Sig. Vincenzo Ghetti
Sig. Giuseppe Petrai
Sig. Giuseppe Palavicini
Sig. Gaetan. Montigniani
Sig. Francesco Paccini
Sig. Alvise Ferrari
Sig. Giacomo Gentili.

Mad. Maria Martein
Sig. Marianna Franchi
Sig. Anna Migozzi
Sig. Catterina Bergami
Sig. Anna Affner
Sig. Maddalena Varesi
Sig. Geltruda Serrandrei
Sig. Rosa Palmieri
Sig. Maria Coronati
Sig. Geltrude Galassi
Sig. Giuseppa Bordoni
Sig. Anna Rossi
Fuori de' concerti.
Sig. Filippo Beretti.
Sig. Maria Lombardi.

Il Vestiario sarà di Ricca, e Vaga invenzione del Sig. Antonio Dian, detto il Vicentino.

[segue a p. 23:]

ORFEO / ED / EURIDICE.

ARGOMENTO.

È noto Orfeo, e celebre il suo lungo dolore nell'immatu-
ra morte d'Euridice sua sposa. Morì ella nella Tracia, ma
per servire all'unità del luogo si suppone qui morta nella
Campagna felice presso il lago d'Averno, in vicinanza
del quale finsero i Poeti trovarsi una spelonca, che apriva
il cammino all'Inferno. L'infelice Amante mosse a pietà
gli Dei, che gli concessero di penetrar negli Elisj per ripi-
gliarsi la sua diletta col patto di non guardarla finché non
fosse tornato sulla terra. Non seppe il tenero Sposo fren-
nar tanto gli affetti, ed avendo contravenuto al divieto,
perdè per sempre Euridice. Per adattare la favola alle scene
si è cambiata la catastrofe. Leggasi Virgilio, libro IV. delle
Georgiche, e VI. dell'Eneide.

PERSONAGGI.

Orfeo, *il Sig. Gaetano Guadagni.*
Euridice, *la Sig. Camilla Pasi Saiti* [recte Sarti].
Imene, *il Sig. Giacomo David.*

CORI

Di Pastori, e di Ninfe.
Di Furie, e di Spettri nell'Inferno.
Di Eroi, e d'Eroine negli Elisj.
Di Seguaci d'Orfeo.

La Musica è del suddetto Signor Bertoni.

Primo Ballo.

Di Pastori, e di Ninfe seguaci d'Orfeo.

Secondo Ballo.

Di Spettri nell'Inferno, che tentano di spaventare Orfeo.

Terzo Ballo.

D'Ombre fortunate negli Elisj.

L'idea di questo Ballo è presa dal libro VI. dell'Eneide.

Quarto Ballo.

Di Eroi, ed Eroine con Imeneo, Orfeo, ed Euridice.

CORISTI.

Li Signori Francesco Prandi
Francesco Bassi
Francesco Membrin
Lorenzo Canobio
Giovanni Marleani
Pasquale Antonelli
Antonio Zampieri
Pietro Antonio Maschietti
Antonio Boschi
Pietro Prepiani

Antonia Boschi
Regina de Lucca
Cattarina Grazzioli
Rosa Cesarini
Maddalena Rosati
Anna Bevilacqua

Antonio Endrigo
Paulo Doniati
Francesco Gregoli
Benvenuto Porrini
Piero Furletti
Nicolò Boschetti.

MUTAZIONI DI SCENE.

Scena I.

Ameno Boschetto di Cipressi, e d'Allori, che ad arte diradato, racchiude nel piano il Sepolcro di Euridice.

Scena III.

Orrida Caverna con veduta del fiume Cocito, offuscata da tenebroso fumo, ed oscura fiamma.

Scena IV.

Campi Elisj, deliziosi per vaghi Boschetti, che gli ombreggiano, e fiori, che gli adornano.

Scena V.

Oscura spelonca.

Scena VII. ed ultima.

Magnifica Reggia d'Amore d'ordine Corintio, tutta adornata di fiori, con vedute di deliziose Verdure.

Le Scene sono d'invenzione, e direzione delli Signori Mauri.

Scena prima

Ameno Boschetto di Cipressi e d'Allori che, ad arte diradato, racchiude nel piano il Sepolcro di Euridice

All'alzarsi della tenda odesi una mesta sinfonia, e si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e di Ninfe seguaci d'Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlande di mirto. Mentre parte di essi fa arder profumi, incorona il marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intona l'altra il seguente Coro, interrotto da' lamenti d'Orfeo, il quale, assiso sopra d'un sasso, chiama di tempo in tempo Euridice.

Coro

Ah! se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
Odi i pianti, i lamenti, i sospiri,
Che dolenti si spargon per te.

Ed ascolta il tuo sposo infelice
Che piangendo ti chiama, e si lagna
Come quando la dolce compagna
Tortorella amorosa perdè.

Orfeo

Basta, basta, o compagni: il vostro lutto
Aggrava il mio. Spargete
Purpurei fiori, inghirlandate il marmo,
Partitevi da me: restar vogl'io
Solo fra queste ombre funebri e oscure
Coll'empia compagnia di mie sventure.

Coro

Ah! se intorno a quest'urna funesta,
Euridice, ombra bella, t'aggiri,
Odi i pianti, i lamenti, i sospiri,
Che dolenti si spargon per te.

Ballo, terminato il quale tutti partono.

Orfeo solo

Euridice! Euridice!
Ombra cara ove sei? Piange il tuo sposo,
Ti domanda agli Dei,

A' mortali ti chiede; e sparse a' venti
Son le lagrime sue, i suoi lamenti.

Cerco il mio ben così
In queste, ove morì,
Funeste sponde.

Ma sola al mio dolor,
Perché conobbe amor,
L'Eco risponde.

Euridice! Euridice! Ah! questo nome
San le spiagge e le selve;
L'appresero da me. Per ogni valle
Euridice risuona: in ogni tronco
Scrisse il misero Orfeo, Orfeo infelice:
Euridice, idol mio, cara Euridice.

Piango il mio ben così
Se il Sole indora il dì,
Se va nell'onde.

Pietoso al pianto mio
Va mormorando il rio
E mi risponde.

Numi, barbari Numi,
D'Acheronte e d'Averno
Pallidi abitator, la di cui mano
Avida delle morti
Mai disarmò, mai trattener non seppe
Beltà né gioventù, voi mi rapiste
La mia bella Euridice
(Oh memoria crudel!) sul fior degli anni:
La rivoglio da voi, Numi tiranni.
Ho core anch'io per ricercar sull'orme
De' più intrepidi Eroi nel vostro orrore
La mia sposa, il mio bene,
L'idolo del cor mio...

Scena seconda

Imeneo e Detto

Imeneo

T'assiste Imene.

Orfeo, della tua pena
Giove sente pietà. Ti si concede
Le pigre onde di Lete
Vivo varcar. Del tenebroso abisso
Sei sulla via: Se placar puoi col canto
Le furie, i mostri e l'empia morte, al giorno
La diletta Euridice
Farà teco ritorno.

Orfeo

Ah! come? Ah! quando...

E possibil sarà?... Spiegati.

Imeneo

Avrai

Valor che basti a questa prova estrema?

Orfeo

Mi prometti Euridice, e voi ch'io tema?

Imeneo

Sai però con qual patto
L'Impresa hai da compir?

Orfeo

Parla.

Imeneo

Euridice

Ti si vieta il mirar, finché non sei
Fuor degli antri di Stige; e il gran divieto
Rivelarle non dei; se no la perdi,
E di nuovo e per sempre; e in abbandono
Al tuo fiero desio
Sventurato vivrai. Pensaci: addio.

Gli sguardi trattieni,
Affrena gli accenti:
Rammenta che peni,
Che pochi momenti
Hai più da penar.

Sai pur che talora
Confusi, tremanti
Con chi gl'innamora,
Son ciechi gli amanti,
Non sanno parlar.

Parte.

Orfeo

Che disse! Che ascoltai! Dunque Euridice
Vivrà? l'avrò presente e, dopo tanti
Affanni miei, in quel momento, in quella
Guerra d'affetti, io non dovrò mirarla,
Non stringerla al mio sen? Sposa infelice!
Che dirà mai? che penserà? Preveggo
Le smanie sue; comprendo
Le angustie mie. Nel figurarlo solo
Sento gelarmi il sangue,
Tremarmi il cor... Ma... lo potrò? Lo voglio;
Ho risoluto. Il grande,
L'insoffribil de' mali è l'esser privo
Dell'unico dell'alma amato oggetto:
Assistetemi, o Dei, la legge accetto.
Si vede un lampo, si sente un tuono, e parte Orfeo.

Scena terza

Orrida Caverna con veduta del fiume Cocito, offuscata da tenebroso fumo ed oscura fiamma

Appena cangiata la scena, al suono di orribile sinfonia, comincia il Ballo delle Furie e degli Spettri, che vien interrotto dall'armonia della lira d'Orfeo, comparendo il quale sulla scena la turba infernale intona il seguente Coro di Furie e di Spettri; indi Orfeo

[Coro di Furie]

Chi mai dell'Erebo
Fra le caligini
Su l'orme d'Ercole
E di Piritoo
Conduce il piè?

D'orror l'ingombrino
Le fiere Eumenidi
E lo spaventino
Gli urlì di Cerbero
Se un Dio non è.

Le Furie ripigliano il Ballo, girando intorno ad Orfeo.

Orfeo

Deh! placatevi con me
Furie, Larve, Ombre sdegnose.

Coro

No!

Orfeo

Vi renda almen pietose
Il mio barbaro dolor.

Coro [di Furie], raddolcite e con qualche espressione di compattimento

Misero Giovine!
Che vuoi? che mediti?
Altro non abita
Che lutto e gemito
In queste orribili
Soglie funeste.

Coro, con maggior dolcezza

Ah! quale incognito
Affetto flebile
Dolce a sospendere
Vien l'implacabile
Nostro furor?

Orfeo

Men tiranne, ah, voi sareste
Al mio pianto, al mio lamento,
Se provaste un sol momento
Cosa sia languir d'amor.

Coro, sempre più raddolcito

Ah, quale incognito
Affetto flebile
Dolce a sospendere
Vien l'implacabile

Nostro furor?
Le porte stridano
Su' neri cardini
E il passo lascino
Sicuro e libero
Al vincitor.

Cominciano a ritirarsi le Furie ed i Mostri e, dileguandosi per entro le scene, ripetono l'ultima strofa del Coro, che continuando frattanto che si allontanano finisce finalmente in un confuso mormorio. Sparite le Furie e i Mostri, Orfeo s'inoltra nell'Inferno.

Scena quarta

Campi Elisi, deliziosi per vaghi boschetti che gli ombreggiano e fiori che gli adornano

Orfeo, indi Coro di Eroi e d'Eroine

Orfeo

Che puro ciel! che chiaro sol! che nuova
Serena luce è questa mai! Che dolce
Lusinghiera armonia formano insieme
Il cantar degli augelli,
Il correr de' ruscelli,
Dell'aure il sussurar! Questo è il soggiorno
De' fortunati Eroi. Qui tutto spira
Un tranquillo contento,
Ma non per me. Se l'Idol mio non trovo,
Sperar nol posso. I suoi soavi accenti,
Gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso
Sono il mio solo, il mio diletto Eliso.

Guardando per la scena.

Ma in qual parte sarà? Chiedasi a questo,
Che mi viene a incontrar stuolo felice.

Inoltrandosi verso il Coro.

Euridice dov'è?

Coro

Giunge Euridice.

Vieni a' regni del riposo
Grande Eroe, tenero sposo,
Raro esempio in ogni età.

Euridice Amor ti rende,
Già risorge, già riprende
La primiera sua beltà.

Ballo degli Eroi.

[Orfeo]

Anime avventurose,
Ah, tollerate in pace
Le impazienze mie! se foste amanti
Conoscereste a prova
Quel focoso desio che mi tormenta,
Che per tutto è con me. Nemmeno in questo
Placido albergo esser poss'io felice
Se non trovo il mio ben.

Coro

Viene Euridice.

Torna, o bella, al tuo consorte
Che non vuol che più diviso
Sia da te pietoso il ciel.

Non lagnarti di tua sorte,
Ché può dirsi un altro Eliso
Uno sposo sì fedel.

Dal Coro delle Eroine vien condotta Euridice vicino ad Orfeo, il quale senza guardarla e con atto di somma premura la prende per mano e la conduce subito via. Seguita poscia il Ballo delle Eroine e degli Eroi, e si ripiglia il Canto del Coro, supposto continuarsi sino a tanto che Orfeo ed Euridice non sono affatto fuori degli Elisi.

Scena quinta

Oscura spelonca

Orfeo ed Euridice

Orfeo, ad Euridice che conduce per mano sempre senza guardarla
Vieni, segui i miei passi,

Unico amato oggetto
Del fedele amor mio.

Euridice, con sorpresa

Sei tu! M'inganno?

Sogno? Veglio? Deliro?

Orfeo, con fretta

Amata sposa,

Orfeo son io, e vivo ancor: ti venni
Fin negli Elisi a ricercar; fra poco
Il nostro cielo, il nostro sole, il mondo
Di bel nuovo vedrai.

Euridice, sospesa

Tu vivi? Io vivo?

Come? Ma con qual arte?
Ma per qual via?

Orfeo, con premura

Saprai

Tutto da me; per ora
Non chieder più. Meco t'affretta e il vano
Importuno timor dall'alma sgombra.
[Ombra tu più non sei, io non son ombra].

Euridice

Che ascolto? E sarà ver? Pietosi Numi,
Qual contento è mai questo? Io dunque in braccio
All'Idol mio, fra' più soavi lacci
D'Amore e d'Imeneo,
Nuova vita vivrò?

Orfeo

Sì, mia speranza!

Ma tronchiam le dimore,
Ma seguiamo il cammin. Tanto è crudele
La fortuna con me, che appena io credo
Di possederti, appena
So dar fede a me stesso.

Euridice, mesta e risentita, ritirando la mano d'Orfeo

E un dolce sfogo

Del tenero amor mio, nel primo istante

Che tu ritrovi me, ch'io te riveggo,
T'annoia Orfeo!

Orfeo

Ah! non è ver. Ma... sappi...

Senti... (o legge crudel!). Bella Euridice,
Inoltra i passi tuoi.

Euridice

Che mai t'affanna

In sì lieto momento?

Orfeo

(Che dirò?... lo prevedi: ecco il cimento!).

Euridice

Non m'abbracci! non parli!

Sollecitandolo a guardarla.

Guardami almen: dimmi, son bella ancora
Qual era un dì? Vedi, che forse è spento
Il roseo del mio volto! Odi, che forse
S'oscurò quel che amasti
E soave chiamasti
Splendor de' sguardi miei!

Orfeo

(Più che l'ascolto

Meno resisto: Orfeo coraggio!). Andiamo,
Mia diletta Euridice, or non è tempo
Di queste tenerezze; ogni dimora
È fatale per noi.

Euridice

Ma... un sguardo solo...

Orfeo

È sventura il mirarti.

Euridice

Ah infido! E queste

Son l'accoglienze tue! Mi neghi un sguardo
Quando dal caro amante
E dal tenero sposo
Aspettarmi dovea gli amplessi e i baci!

Orfeo

(Che barbaro martir!). Ma vieni e taci.

Sentendola vicina, prende la sua mano e vuol condurla.

Euridice, ritira la mano con sdegno
Ch'io taccia! e questo ancora
Mi restava a soffrir! Dunque hai perduta
La memoria, l'amore,
La costanza, la fede!... E a che svegliarmi
Dal mio dolce riposo, or che hai pur spento
Quelle a entrambi sì care
D'Amore e d'Imeneo pudiche faci!...
Rispondi, traditor!

Orfeo

Ma vieni e taci.

Vieni, appaga il tuo consorte.

Euridice

No: più cara è a me la morte
Che di vivere con te.

Orfeo

Ah crudel!

Euridice

Lasciami in pace.

Orfeo

No, mia vita, ombra seguace,
Verrò sempre intorno a te.

Euridice

Ma perché sei sì tiranno?

Orfeo

Ben potrò morir d'affanno,
Ma giammai dirò perché.

a2

Grande, o Numi, è il dono vostro,
{ Lo conosco e grato io sono:
{ Lo conosco e grata io sono:
Ma il dolor che unite al dono
È insoffribile per me.

*Nel terminare il duetto ambedue, ciascuno dalla sua parte,
s'appoggiano ad un albero.*

Euridice

Qual vita è questa mai
Che a vivere incomincio?... E qual funesto
Terribile segreto Orfeo m'asconde?...

Perché piange e s'affligge!... Ah, non ancora
Tropo avvezza agli affanni
Che soffrono i viventi, a sì gran colpo
Manca la mia costanza!... Agli occhi miei
Si smarrisce la luce. Oppresso in seno
Mi diventa affannoso
Il respirar. Tremo... vacillo... e sento
Fra l'angoscia e il terrore
Da un palpito crudel vibrarmi il core.

Che fiero momento!
Che barbara sorte!
Passar dalla morte
A tanto dolor!

Avvezza al contento
D'un placido oblio,
Fra quèste tempeste
Si perde il mio cor.

Orfeo

(Ecco un nuovo tormento!).

Euridice

Amato sposo,
M'abbandoni così? Mi struggo in pianto,
Non mi consoli! il duol m'opprime i sensi,
Non mi soccorri! Un'altra volta, oh stelle!
Dunque morir degg'io
Senza un amplesso tuo... senza un addio!

Orfeo

(Più frenarmi non posso: a poco a poco
La ragion m'abbandona, oblio la legge,
Euridice e me stesso). E...
In atto di voltarsi, e poi pentito.

Euridice

Orfeo... Consorte...

Ah... mi sento... languir...
Si getta a sedere sopra di un sasso.

Orfeo

No, sposa... ascolta...

In atto di voltarsi a guardarla, e con impeto.
Se sapessi... (Ah, che fò?... Ma fino a quando
In questo orrido inferno
Dovrò penar?).

Euridice

Ben... mio

Ricordati... di me.

Orfeo

Che affanno!... Oh, come

Mi si lacera il cor. Più non resisto:
Smanio, fremo, deliro... ah! mio tesoro...
Si volta con impeto e la guarda.

Euridice

Aita... oh Numi... io moro.
Muore.

Orfeo

Ahimè! dove trascorsi? Ove mi spinse
Un delirio d'amor?
Le s'accosta con fretta.

Sposa!... Euridice,

La scuote.

Euridice... Consorte... ah più non vive,
La chiamo in van. Misero me! la perdo
E di nuovo e per sempre. Oh legge... oh morte!
Oh ricordo crudel! Non ho soccorso,
Non m'avanza consiglio. Io veggio solo
(Oh fiera vita!) il luttuoso aspetto
Dell'orrido mio stato.
Saziati sorte rea: son disperato.

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?
Euridice?... Oh Dio, rispondi!
Io son pure il tuo fedel.

Euridice! Ah non m'avanza
Più soccorso, più speranza
Né dal mondo, né dal ciel.

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?

Ma finisca, e per sempre,
 Colla vita il dolor! Del nero Averno
 Sono ancor sulla via: lungo cammino
 Non è quel che divide
 Il mio bene da me. Sì, aspetta, o cara,
 Ombra dell'Idol mio. Ah, questa volta
 Senza lo Sposo tuo non varcherai
 L'onde lente di Stige!
Vuol ferirsi.

Scena sesta
Imeneo e detti

Imeneo
 Orfeo, che fai?
Lo disarmo.
Orfeo, con impeto e fuori di sé
 E chi sei tu, che trattenere ardisci
 Le dovute a' miei casi
 Ultime furie mie?

Imeneo
 Queste tue pene
 Calma, deponi e riconosci Imene.
Orfeo, come tornando in sé stesso
 Ah sei tu!... ti ravviso; il duol finora
 Tutti i sensi m'opprime. A che venisti?
 In sì fiero momento
 Che vuoi da me?

Imeneo
 Parti felice. Assai
 Per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo
 Euridice, il tuo ben. Di tua costanza
 Maggior prova non chiedo. Ecco, risorge
 A riunirsi con te.
Si alza Euridice come svegliandosi da un profondo sonno.

Orfeo, con sorpresa, e corre ad abbracciare Euridice
 Che veggo! oh Numi!

Sposa!...
Euridice
 Consorte!
Orfeo
 E pur t'abbraccio!

Euridice
 E pure
 Al sen ti stringo!

Orfeo, ad Imeneo
 Ah, quale
 Riconoscenza mia...

Imeneo
 Basta: venite,
 Avventurosi amanti; usciamo al mondo,
 Ritornate a godere.

Orfeo
 Oh fausto giorno!

Nume pietoso!
Euridice
 Oh lieto,

Fortunato momento!
Imeneo
 Compensa mille pene un mio contento.
Parte.

Scena settima ed ultima

Magnifica Reggia d'Imeneo d'ordine Corintio, tutta adorna di fiori, con vedute di deliziose Verdure
Imeneo, Orfeo ed Euridice preceduti da numeroso drappello di Pastori e di Pastorelle, che vengono a festeggiare il ritorno di Euridice, e cominciano un allegro Ballo, il quale viene interrotto da Orfeo col seguente Coro

Orfeo
 Trionfi Amore
 E il mondo intiero
 Serva all'impero
 Della beltà.

Di sua catena
 Tal volta amara,
 Mai fu più cara
 La libertà.

Coro
 Trionfi Amore
 E il mondo intero
 Serva all'impero
 Della beltà.

Imeneo
 Talor dispera
 Tal volta affanna
 D'una tiranna
 La crudeltà

Ma poi la pena
 Oblia l'amante
 Nel dolce istante
 Della pietà.

Coro
 Trionfi Amore
 E il mondo intero
 Serva all'impero
 Della beltà.

Euridice
 La gelosia
 Strugge e divora;
 Ma poi ristora
 La fedeltà.
 E quel sospetto
 Che il cor tormenta
 Al fin diventa
 Felicità.

Coro
 Trionfi Amore
 E il mondo intiero
 Serva all'impero
 Della beltà.

Il fine.

dislocate in varie case della città (di certo quella dell'Aragona e l'altra dei marchesi Dondi dell'Orologio; cfr. nota 83); forse ben cinque sono gli allestimenti destinati a celebrare l'incontro fra questa «iserva» padovana della elitaria «ricerca del Sublime» e l'elettrice (personaggio parimenti impegnato sia a raccogliere concettualmente i significati dei testi sacri e filosofici del Metastasio, sia, con le orecchie, a gratificarsi dell'ascolto di abili e ben addestrati virtuosi): se ne contano cinque sommando le tre *Betulie*, *Il trionfo della fedeltà* della stessa Walpurgis e *La felicità dei popoli* di Naumann (il maestro della cappella dell'elettrice).

¹¹⁰ Un elenco di nomi di cantori antoniani assiduamente cooptati negli allestimenti accademici, fra cui gli stessi dell'*Orfeo* pasticciato padovano di Bertoni, si ricavano dai libretti e dalle particelle di canto del corpus di *I-Pa*. Ecco quelli incontrati più spesso: Piatti soprano, Nasolini tenore, Androsi tenore, Benacchio basso, Solari soprano, Fortini contralto, Brusaferrì basso e, dal 1776, ma già presente *per intervalla* fin da prima (per gli allestimenti di cui non si conoscono i nomi di interpreti), Gaetano Guadagni.

¹¹¹ A proposito della oculata consuetudine accademica di far restituire agli invitati il libretto al termine delle esecuzioni si veda alla nota 77 (oltre quanto in specifico si dice sopra nel testo relativo per i libretti dell'*Orfeo* pasticciato padovano). Qualche annotazione esplicativa in più merita però il libretto del 1784 (*I-Pa*, BP III, 377, copia anche a *Fc*), a partire da una certa coincidenza cronologica che aiuta ad ipotizzare che si tratti dell'ultima recita d'*Orfeo* «celebrata» in morte di Ximenes, preferendola ad altra ipotesi che la collega ad una celebrazione della visita di un re scandinavo (programmata ma poi non avvenuta), forse presente in incognito in città nello stesso anno della morte del marchese. In quest'ultima stampa padovana il testo letterario è preceduto da un prologo, forse cantato forse detto, dedicato ad un'«alma grande» innominata, che tratta, un po' alla buona, di immortalità dell'anima, di «prove» da affrontare nella vita (così come nella storia d'*Orfeo*), di esempi di virtù (Fortezza) in difesa delle sante ed eterne leggi del Regno della pace. Spira insomma nel componimento una volontà chiara di ostentare quella gravità ed austerità di espressioni che si intona al «colore» funebre. E se l'alma non ha nome, l'austero libretto omette un po' tutte le consuete informazioni: mancano ancora i nomi del musicista e del poeta (il testo è quello calzabigiano), mancano i nomi della lista degli «attori» (*Orfeo*, Euridice, Amore, l'Ombra, Plutone), manca ogni nota tipografica e così pure i permessi. Una laconica intitolazione sul frontespizio avverte: «*Orfeo*»/ recitato in Padova/ l'anno 1784». Tutto ciò si inquadra perfettamente nella logica di una costante ricerca di anonimato, di riduzione del «valore» dei nomi in favore di quello di un'operosità silenziosa, che restituisce un po' l'immagine (fin nella nuda epigrafe che lo ricorda al Santo, ma anche, nel bel mezzo della sua animosa attività di organizzatore delle Accademie, nelle lettere al Martini) dello stile di vita, appunto austero e nobilissimo, del marchese Ximenes. L'ipotesi avanzata sulla natura dell'occasione di quest'ultima stampa dell'*Orfeo* si conforta pertanto non solo nella coincidenza cronologica, ma anche nelle testimonianze più dirette, sul tipo, ad esempio, del «Testamento mistico» depositato dal marchese nel 1771, di cui può essere significativo citare alcuni stralci: «[...] Questo dì 30 settembre 1771, sapendo benissimo io Giuseppe Ximenes marchese d'Aragona, Patrizio Fiorentino e Patrizio Romano, d'essere mortale e non sapendo l'ora della mia morte [...] ho risoluto di scrivere di mio proprio carattere questo testamento. Istituisco e dichiaro mio Erede libero la mia amatissima consorte la signora Maddalena Loviselli Ximenes d'Aragona legittima mia moglie [...]. Voglio che il mio corpo sia portato privatamente e senza la minima pompa nella chiesa di S. Antonio, in oltre sepolto il più possibile vicino all'Arca di S. Antonio, [...] senza il minimo segno di esteriore ornato [...]. Finalmente domando perdono a tutti di qualunque mal esempio avessi loro dato. E ricordo a tutti il Santo Timore di Dio». Alla fine è annotato: «Della morte/ si dia avviso al Gran Ciambellano della Corte di Vienna». (*I-Pa*, Notarile cit.).

Contravvenendo ad una ben precisa usanza dei «normali» pasticci, quali il monacense e il padovano, che mai forniscono alla lettura i testi poetici delle parti «aggiunte» nel solo atto secondo di Plutone, dell'Ombra e delle arie di Euridice (vedi quanto s'è detto sopra trattando del pasticcio di Monaco), può essere utile, invece, citarli qui di seguito, nell'ordine dell'apparizione di questi personaggi nella drammatizzazione padovana e nei limiti del possibile di una ricostituzione metrica effettuabile dalla partitura manoscritta (*I-Pa*, Arch. Mus. 1634).

ATTO SECONDO

Scena prima

Plutone [versi di G.B. Bottarelli]
Implacabili Dei, di pene atroci
Terribili ministri: il Regno è questo
Senza pietà. La pena a' delinquenti
Qui dal Fato è prescritta,
E la sua legge in adamante è scritta.
Dunque spiriti orrendi al mio voler,
Al mio poter soggetti,
Pronti ascoltate e il cenno mio compite:
A contrastar venite
A un mortal temerario
Il cammin non concesso,
E il ritorno di un ombra a Giove istesso.
Ecco il momento, andate al fatal varco
Fide difese mie, vegliate intorno
Dove atterrito entrar non osa il gioino.

Per onor dell'offeso mio regno
Sera tutto l'Averno al mio sdegno:
L'Acheronte che pallido geme,
Flegetonte che torbido freme,
Senza aver dell'audace pietà.

[Segue il dibattimento fra *Orfeo* e le Furie]

[Scena seconda]

Euridice [versi di G.B. Bottarelli]
Questo è dunque l'Eliso. Il dolce albergo
Dell'Ombre fortunate. Amica sede
Di piaceri innocenti,
Del placido riposo e de' contenti.
Ma che mi giova, oh Dio,
Se non v'è l'idol mio.

Chiari fonti, ermi ritiri,
Piagge amene, ombre beate,
Se fra voi non v'è il mio bene
Non sperate
Che dia tregua a' miei martiri
L'amoroso mio pensier.
Finché sia da me diviso,
Ah per me non è l'Eliso
Un soggiorno di piacer.

L'Ombra [versi di autore ignoto]

Del bel Regno felice
Novella abitatrice
Vieni a goderti!
Teco son io!
E i torbidi pensier spargi d'oblio.
Vieni meco a spogliar il Colle e il Prato
De' suoi ridenti e sempre eterni onori,
Vieni a mirar tra i fiori
Come il vicin ruscello e chiaro e lento
Discioglie ognora il piè,
Vieni a goderti con me!

Qui costante amor ne accende,
Qui felici ognor ne rende,
Qui si gode, qui pur s'ama,
Ma non s'ama per penar.
Qui tranquilli son gli affetti,
Puri qui sono i diletti,
Ed incogniti agli amanti
Son i pianti e il sospirar!
Qui la placida innocenza
Posa al lume di ragione,
I suoi voti e le corone
Qui presenta al casto altar!

Euridice [versi di G.B. Bottarelli]

Deh, lasciatemi in pace Ombre onorate
Fra questi ermi ritiri
Sfogare i miei sospiri! Ah, troppo ancor
Del mio sposo fedel l'immagin bella
È presente al mio cor! Troppo rammento
Quando l'amai, come il perdei... Col tempo
Forse, chi sa, si aspergerà d'oblio
L'inquieto desio che mi tormenta
E allora... Ah no, non sarò mai contenta!

Euridice [versi di autore ignoto]

D'obbligar sospiro anch'io
I tiranni affanni miei,
Ma dal Cielo e dagli Dei
Mi fu tolto il caro sposo
E non oso per quest'anima
Dolce pace mai sperar.

[Segue il Ballo e poi l'arrivo di Orfeo negli Elisi]

¹¹² Cf. Klinger, *Gluck e l'Illuminismo cit.*

¹¹³ La definizione di oratorio è quella, consacrata, di Arcangelo Spagna, nella prefazione teorica alla raccolta di prototipi dedicati all'Ottoboni (*Oratorii ovvero Melodrammi sacri, con un discorso dogmatico intorno alla stessa materia*, Roma, Buagni 1706).

¹¹⁴ Cf. la nota 79 in cui brevemente si descrive una cantata «del Sepolcro» composta dal Ferandini, forse, a Padova (*Il pianto di Maria*, per soprano e archi, in Do minore).

¹¹⁵ Con Lorenzo Piatti il marchese trovò forse, finalmente, il giovane soprano tanto a lungo ricercato, fin dal 1771, anche con l'aiuto del padre Martini. Quasi nulla si sa di lui, ma è verosimile ipotizzare che la sua comparsa nella parte di Aristo corrisponda al debutto dopo un tirocinio padovano (verosimilmente compiuto col Ferandini). Il Piatti canta però certamente dal 1776 a Padova nel ruolo d'Euridice nei pasticci gluckiani e bertoniani. Nei teatri pubblici di Padova non si esibì mai e a Venezia comparve solo in un'altra occasione, sempre nel 1776 (nell'*Artaserse* del Borghi), al San Benedetto e in coppia col Guadagni. Non si hanno notizie circa altre sue esibizioni pubbliche; quelle invece negli allestimenti dell'«Accademia» furono numerosissime e sempre in parti principali. La formula con cui si registrò ufficialmente la sua assunzione al Santo (in data 4 marzo 1776) è del tutto particolare e insolita poiché non menziona, come di prassi, l'esito positivo dell'audizione col maestro della Cappella (Vallotti), ma al contrario, l'assunzione si dice effettuata «in virtù dei suoi meriti» acquisiti con le esibizioni al San Benedetto (e dunque alla sua recentissima comparsa come Aristo per Berton). Evidentemente Vallotti non ebbe bisogno di esaminare il candidato che forse ben conosceva già per i suoi studi padovani. (Cfr. *I-Pca*, Archivio antico dell'Arca, *Atti e Parti*, volume 33, cc.92v-93r).

¹¹⁶ Cf. *I-Bc*, Carteggio martiniano cit. L.20.86 (lettera del 25 maggio 1771). I drammi per musica *Orfeo ed Euridice* ed *Aristo e Temira* (interprete protagonista di entrambi: Pietro Benedetti detto Sartorini) aprirono la stagione del Teatro Comunale nel maggio 1771 con un buon successo di pubblico (in tutto ventisette recite fino al primo luglio).

¹¹⁷ Cf. L. Menin, *Elogio funebre alla memoria di Antonio Callegari*, Padova, Crescini 1826, 8 sg.

¹¹⁸ Con l'*Angelica e Medoro* del Sertor, Bertoni diede l'addio al teatro musicale ed al San Benedetto, ove, per dirla con Ximenes, si era fatto «un onore immortale» nel 1791. Del Sografi aveva musicato nel 1786 la cantata *Dencalione e Pirra* dedicata alla inaugurazione del nuovo Casino (detto d'Orfeo) nelle adiacenze dello stesso teatro.

¹¹⁹ Il Greggiati acquistò gli autografi del Bertoni dall'Anelli, nipote del Bertoni, a Desenzano dopo la morte, nella cittadina sulle rive del Garda, del musicista (vedi alla nota 9). L'autografo dell'*Orfeo* (*I-OS*, MS Mus. B. 233) misura mm. 215 x 310 (sicuramente «tagliato» sopra e sotto forse per una rilegatura fatta fare dallo stesso Greggiati) e consta di 303 cc. più altre otto carte fuori numerazione che sono state inserite dal Greggiati per riportare, in apertura del volume, indici e note «filologiche» di suo proprio pugno. Altre annotazioni del meticoloso musicologo collezionista compaiono qua e là nei punti dell'autografo dove si pongono dei problemi di lettura o di interpretazione delle lezioni, o ancora sono il frutto di alcune «collazioni» con le stampe. Dette annotazioni, a volte confusamente ripetute, a volte anche contraddittorie, non sono un ausilio significativo per le molte questioni qui sollevate in relazione all'autografo e non s'è pertanto ritenuto doveroso commentarle.

¹²⁰ *I-Bc*, DD 153 (datato 1743), manoscritto già schedato dal Gaspari come autografo in un volume miscellaneo che contiene altre due composizioni di mano del Bertoni (*Cum invocaret* a 4 vv. e *Ave Regina Caelorum* a 2 vv.) assieme ad altre del Gibelli e del Consoni.

¹²¹ Il facsimile delle due pagine che si potranno fra loro confrontare per verificare la grafia del copista provengono rispettivamente da *I-Pca*, MS Mus. 1558 (primo atto della partitura dell'*Orfeo* di Bertoni datata San Benedetto 1776) e da *I-OS* (partitura del *Cajo Mario*). Il *Cajo Mario* fu eseguito al San Benedetto per la Fiera dell'Ascensione 1781; il coreografo-ballerino dell'allestimento era Gasparo Angiolini.

¹²² Rousseau, *Lettre à M. Burney cit.*, 399 sg.

nale: un'opera di impegno contenutistico, forse ambiguo ma, di certo, del tutto intenzionalmente priva dei meccanismi dell'intrigo. Un merito questo che è frutto di un lungo percorso in cui l'opera e il suo interprete storico muovono sempre assieme i loro passi.

In Padova il testo originale sembra essere interpretato radicalmente e radicalmente portato alle logiche ed estreme conseguenze delle sue scelte tematiche. Prime fra queste scelte l'idea fondamentale di riferirsi al rispetto delle leggi del viaggio infernale (sulla cui trasgressione in nome di un'ideale più alto, la terza prova, si misura in definitiva anche la possibilità di scelta etica di Orfeo), quindi il ritorno classicistico e il significativo riferimento a Virgilio (più ancora quello della tradizione illustre mistico-allegorica che l'altro dell'*ecfrasis* mitologica e, forse, del poeta-vate), poi le soluzioni adottate nell'Argomento per significare l'«attualità» della scena dell'ingresso d'Orfeo agli Inferi, il lieto fine come esemplare raffigurazione della Rinascita. Il messaggio originario, l'allegoria del dispotismo illuminato,¹¹² su cui si attesta l'opera originale di Vienna, è tradotto, ricostruito nelle forme di una lettura a carattere verosimilmente iniziatico a Padova, forse fino al compimento effettivo dell'*animus* che, a Vienna, aveva avviato il collettivo concepimento dell'*Orfeo*. (In Guadagni abbiamo visto implicato, e quanto, a Padova, il più «coinvolto» dei testimoni di Vienna).

L'«Orfeo» di Bertoni a Padova

Divenuto quasi una sorta di «testamento mistico» o «artistico» del cantante Guadagni (non privo di allusioni «allegoriche» che rimandano alla sua vicenda biografico-professionale), l'*Orfeo*-pasticcio della partitura padovana è però anche il «testimone» delle libertà che ottengono le «interpretazioni» di Guadagni negli ambiti ricettivi, privati e intellettuali, padovani. Però non resta un episodio isolato. Vuoi perché, come si è voluto ragionevolmente supporre, avvia a Padova, nel 1776, una serie, lunga cinque anni, di rappresentazioni alternate di nuovi pasticci sul testo gluckiano e bertoniano, vuoi perché intorno all'appropriazione dei modi e dello stile e delle idee della Riforma si scandiscono una prima serie di tappe che rivelano l'esistenza di un vero e proprio programma padovano. Dall'*Orfeo* gluckiano a quello del Bertoni (nello stesso anno) fino all'*Alceste* (nel 1777, in un esempio significativo della reviviscenza oratoriale e metastasiana, oltre questo preciso termine *ante quem* che coincide col definitivo rientro del cantante), l'ambiente padovano diviene il centro di un intenso dibattito estetico-filosofico accompagnato e popolato da una serie numerosa di produzioni ori-

ginali, «rinnovate», che coinvolgono nella logica della ricerca dell'impegno contenutistico anche la creatività dei drammi a soggetto mitologico-classico o profano. Se l'*Orfeo* e l'*Alceste* sono solo un momento di transizione verso questa nuova logica creativa, risulta evidente comunque che è proprio un'esperienza storica della sperimentata ricezione accademica a far intravedere nel Metastasio «sacro» il reale antecedente, l'«archetipo» della Riforma. Si immettono infatti in questa nuova articolata e sensibile attività creativa e produttiva, a ritmi serrati, prima di ogni altra successiva sul tronco di un repertorio di «melodrammi sacri»¹¹³ accuratamente selezionati (fra cui «spiccano» la *Betulia* e la *Passione*) le due «opere» del Calzabigi. Le due «drammaturgie», la sacra e la profana, vengono perciò ad essere come coagulate nel caglio di un'unica ricerca «letta» e confrontata. È chiaro infatti che l'*Orfeo* è il risultato proprio di una lettura operata «da dentro» e «dentro» il «testo (azione musicata) riformato» per eccellenza, fino a determinare le modificazioni che ne esaltano l'interpretazione figurale (Guadagni a Padova può contare su interlocutori molto esperti, per perfezionare il suo intento; fra i tanti mette conto di segnalare, soprattutto per la definizione dei procedimenti polistilistici, Giovanni Ferandini).¹¹⁴

Dietro l'esempio dell'*Orfeo* (poi degli *Orfei*) e dell'*Alceste* senza soluzione di continuità, i soggetti biblici sacri e le favole classico-mitologico-pagane convivono alternandosi fra i titoli dell'ultimo periodo della stagione delle accademie padovane del gruppo Ximenes-Ferandini-Guadagni (1776-1784). Tali esperienze teatrali continuano all'interno di una concezione privatistica della ricezione, elitaria e separata: sono per lo più oratorii e drammi «difficili», esclusivamente dedicati agli iniziati e ai gusti musico-simbolici dell'«Academia». Ma d'altra parte i frequenti episodi di incrocio fra l'ambiente padovano e il vagabondare italiano dei giovani musicisti stranieri (Mozart, Mysliveček, Naumann, Vogler, per quel che sappiamo) e, ancor più, la crescita di personalità artistiche «locali» sotto l'ala protettrice del padovano entourage accademico-privato, comportano via via l'aggiunta di nuove sfumature e, ad un certo punto, la «pubblicità» degli ideali estetici del gruppo. Va così emergendo anche una diversificazione esclusiva, una volontà di «apertura» in parte anche frutto di motivazioni ideologico-sociali più definite. Ciò non determina fratture, ma piuttosto un ampliamento degli orizzonti e delle ambizioni: si bada ora non soltanto a Padova, ma si tenta anche la via di Venezia.

Effettivamente Guadagni sta un po' a metà strada fra lo stile dell'austero mecenate e le spinte progressive dei suoi pupilli più giovani e spregiudicati, forse in un certo senso funge da collegamento. La stessa concezione dell'*Orfeo* «tutto nuovo» di Bertoni è in una posizione di mezzo: va a Venezia come «dramma per musica» per il pubblico del San Benedetto, ma ritorna anche subito a Padova (neanche due mesi dopo la pri-

Alcuni materiali del corpus di musiche e libretti che si conservano nell'archivio antoniano e che documentano l'attività accademico-privata di Ximenes e sodali, presero probabilmente la via della città toscana e ancora lì si conservano. Ragion per cui nella biblioteca del Conservatorio di Firenze si conserva tuttora anche la grossa partitura di un pasticcio d'*Orfeo* identico a quello monacense (se facciamo eccezione per il taglio della ciaccona in Do minore e dei tre Balli in Re maggiore, come si è visto nel tabulato). (Vi è contenuto, ovviamente, il *Men tiranne* di Guadagni, che porta, però, una diversa cadenza).¹⁰⁷

Al suo ritorno definitivo a Padova nel 1776 Guadagni ha 47 anni ed è tutt'altro che finito come cantante (si pensi al «furore» scatenato a Venezia nell'ultima esibizione nell'*Orfeo* di Bertoni).

Nell'ambiente artistico che gravita intorno al Santo, pur tuttavia ben distinto da quello della Cappella vera e propria (in cui Guadagni riprende comunque e subito servizio), egli trova, alla fine, il luogo ideale per portare a termine in pace la sua «moralizzante» ricerca artistica. Nelle accademie private, libere infatti dai condizionamenti della scena media e da quelli forse più subdoli, ma pur sempre in qualche modo presenti, dei teatri di corte, Guadagni interpreta esclusivamente i suoi personaggi, sia quelli mitologici, da quello d'*Orfeo* a quelli diversi delle nuove *faibles* neoclassiche, che si dispongono ad essere interpretate secondo gli intenti di spiritualità tutta nuova, sia quelli «profetici» ed «ispirati» delle storie bibliche e cristiane delle azioni oratoriali (un genere sempre intensamente coltivato a Padova fino allo spengersi delle stagioni accademiche, nel 1785).

Ma soprattutto, in queste libere occasioni di fare un «libero teatro non-teatrale», Guadagni ottiene il permesso di tentare identificazioni fra teatro e vita nelle forme di quella intensificazione del gesto espressivo che solo un'udienza di sodali unanimi e unisoni poteva garantire o per lo meno consentire. Una coerenza di arte e vita che si conferma nella fisica vicinanza che egli vive col mecenate Ximenes (non più impresario o «padrone», ma socio, compagno, forse «fratello»). A Padova i due abitano nello stesso edificio (posto in Contrada del Santo vicino alla chiesetta della Salute), proprio dove ha sede l'*auditorium* dell'accademia privata ximenesiana.¹⁰⁸

A Padova, oltre a Ximenes, Guadagni reincontra quel Ferandini (il «vecchio» maestro che aiutò Mozart a mettersi sulla via della perfetta soddisfazione del mecenate e del scelto pubblico padovano nell'episodio della *Betulia* del 1771)¹⁰⁹ che ha ricucito intorno alle attività accademiche una vera e propria compagnia¹¹⁰ di interpreti in grado di affrontare validamente il repertorio più impegnativo. (Sono tutti i cantori antoniani «perfezionatisi» alla *schola* della privata cappella ximenesiana). Ma vi sono anche molte personalità artistiche emergenti, giovani che Ximenes ha coltivato e protetto negli

studi e che ora compongono per lui via via cimentandosi nei generi più svariati. (Contribuisce a questa apertura, alla commistione fra sacro e profano, lo stesso Guadagni per cui alcuni di questi giovani – ad esempio l'allievo di Bertoni, Antonio Callegari – hanno l'opportunità di scrivere nuovi testi).

Anche a Padova il primo atto della collaborazione fra il cantante e quest'ambiente è un *Orfeo* a pasticcio sul testo gluckiano (il secondo sarà il *remake* di Bertoni). Il manoscritto del pasticcio gluckiano, che si conserva nell'archivio musicale antoniano (in compagnia degli abbondanti materiali che tramandano quasi integralmente un vero e proprio corpus di testi di musica e poesia che testimonia l'intero ciclo accademico-privato tra il 1768 e il 1785), è probabilmente una copia abbastanza frettolosa tratta da altre partiture approntate precedentemente (ed è anche possibile che si tratti della stessa partitura usata per un'ultima recita dell'*Orfeo*, che in questa sede di studio si vuol supporre celebrata in memoria dello Ximenes morto, l'8 luglio 1784). A partire dal 1776 si stampano a Padova alcuni libretti d'*Orfeo*, di cui si conoscono tre diversi esemplari: due riferiti alla versione del Bertoni (1776 e 1778) e uno anonimo.¹¹¹ È evidente però che questi libretti venivano usati per ambedue le versioni – quella di Gluck e quella di Bertoni – intercambiabilmente fra il 1776 e il 1784 (anno di quello anonimo, or ora citato, dotato però dell'aggiunta di un *Prologo* dalle tinte solenni, dedicato ad un'«Alma Grande»). Ecco, brevemente riassunti, i rilievi che ci guidano a questa affermazione.

a) Tutti i libretti padovani presentano un elenco con cinque personaggi (Orfeo, Euridice, Amore, l'Ombra, Plutone): fin qui si potrebbe ricavare che l'*Orfeo* di Bertoni sia stato ricostruito a Padova nelle stesse forme di quello gluckiano monacense e, al proposito, bisogna ricordare che, come i libretti di Monaco, questi patavini non riportano né le parti dei personaggi «aggiunti» (Plutone, l'Ombra) né le aggiunte (per Euridice) nella stampa del testo. Ma in questi libretti bertoniani o anonimi il personaggio di Imeneo che sostituisce, solo nominalmente, quello originale di Amore nell'azione del Bertoni, torna, a neanche due mesi di distanza dalla première veneziana, a rinominarsi Amore, come in Gluck.

Il testo dei libretti padovani di Bertoni è, come a Venezia, leggermente «diverso» dall'originale calzagigiano, con l'aggiunta di altre piccole varianti mai raccolte in partitura precisamente per quanto concerne le «riduzioni» che si riscontrano anche nel pasticcio-Gluck del Santo (eliminazione di *Chiamo il mio ben così* e di *Mille pene*). Inoltre una delle consuetudini delle adunanze musico-drammatiche padovane era la distribuzione di un buon numero di copie agli invitati che venivano di poi ritirate per essere riutilizzate in altre occasioni successive. Dato il carattere privato delle accademie non era necessario ristampare dei testi identici, anche se la musica era diversa.

b) L'archivio antoniano ci conserva solo una partitura manoscritta del pasticcio-Gluck, mentre, per Bertoni, parti e particelle (nonché una partitura a stampa e un primo atto manoscritto della partitura datata 1776) che si riferiscono alla versione veneziana «integrata». Ma nei materiali musicali del pasticcio-Gluck si trovano, oltre alla partitura (e alle parti strumentali) soltanto quattro particelle di canto (precisamente le «nuove»: Ombra, Plutone, le «aggiunte» d'Euridice e il *Che puro ciel* rifatto da Guadagni).

Più di così il pubblico di quel teatro di corte, sebbene formalmente rispettoso dei gusti dell'elettrice, non poteva concedere a Guadagni; né la piena approvazione e protezione di un mecenate quasi disinteressato quale Maria Antonia poteva garantire una completa sintonia fra produzione e accoglienza (ma in tal senso rispetto a Londra un buon tratto del difficile cammino del cantante era stato percorso; restano le vaghe insinuazioni sulla decadenza vocale come «giusto» corrispettivo dell'impegno, forse eccessivo, richiesto al pubblico).

Così nell'ultimo anno della sua permanenza a Monaco (1772-1775) il contralto fu pure costretto a concedere uno spettacolo più «allegro» e rassicurante: provvidero a realizzare un intero rifacimento, o meglio, proprio un *Orfeo* «tutto nuovo», il compositore di corte Antonio Tozzi e il poeta Marco Coltellini (già implicato nella Riforma viennese con l'*Ifigenia in Tauride* del Traetta e il *Telemaco* di Gluck, ambedue, come si ricorderà, cantati da Guadagni). Di quest'*Orfeo* monacense, in tre atti,¹⁰⁵ il libretto calzabigiano venne a costituire l'ossatura (variamente integrata) del secondo e terzo atto, mentre il primo è tutto di mano del Coltellini e alcune arie confluiscono, nel secondo, fra quelle scritte per Londra dal Bottarelli.

Il numero dei personaggi è portato a otto come a Londra nel 1771, ma molto più che in quella versione l'intrigo è fedele ai temi dell'*ecfrasis* virgiliana (con tanto di morte d'Euridice in scena, morsa dalla serpe mentre sfugge al ratto di Aristeo). Di fronte a tutta questa buona «aderenza» alla fonte classica, il personaggio d'Amore scompare per lasciare posto allo sviluppo «naturale» della fabula.

Se tutta l'opera si sviluppa dunque fra le numerose e carezzevoli arie (nonché più d'un duetto e di un terzetto), i personaggi contrapposti (Orfeo Aristeo) vengono stilisticamente tutti connotati all'opposto. Virtuosistico è il canto di Aristeo. Sillabico o semi-sillabico quello d'Orfeo. La parte d'Orfeo è scritta evidentemente sui dettami del cantante, né mancano pagine variate ed interessanti, come, per fare un solo esempio, un recitativo accompagnato che campeggia nell'atto primo, ove si situa la lunga e tormentosa risoluzione dell'eroe di scendere nell'Averno. Un recitativo aperto a continue interruzioni musicali, silenzi allusivi del canto e dell'orchestra, suggestivi pertichini del padre di Orfeo, Eagro. Il tutto sfocia alla fine, naturalmente (senza introduzioni o preludi, ma direttamente dal recitativo), in un'aria sillabica e «drammatica» con grandi intervalli spesso coperti di sbalzo (la voce si innalza sovente al *Fa*⁴, ma raggiunge nel grave addirittura il *Fa diesis*²). Guadagni tiene dunque fermi i connotati tipici della «lingua» d'Orfeo che si giova dell'espressivo sillabismo del declamato o di un semplice melodismo dalle volute appena fiorite. Tiene anche fermo il piano-simbolico-tonale della scena delle Furie. (Di quest'*Orfeo* il lettore troverà qui di seguito, in facsimile, l'aria *Men. tiranne*). In definitiva l'opera è evidentemente concepita per il

pubblico, ma ha tutta una sua fisionomia fatta di soluzioni stilistiche e drammaturgiche che la distingue dall'orbita dei pasticci compromessi e accomodanti. Seppur del tutto opposto all'idea originale, il super-intrigo che vi si propone appare costruito arditamente non senza sorprese ed effetti «teatrali».

Il solito testimone diplomatico ci dice che l'opera piacque a metà.¹⁰⁶ Si può anche pensare che quella che sembra una moderata concessione di Guadagni al gusto più teatrale (e convenzionale) della corte di Monaco fosse effettivamente giunta un po' tardi per recuperare l'approvazione di un pubblico che non era poi tanto disponibile agli esperimenti del cantante.

Il passaggio attraverso l'*Orfeo* del Tozzi è comunque importante per capire come Guadagni avesse progressivamente maturato l'ipotesi di far scrivere altri nuovi *Orfei*. Quello di Bertoni poi, nell'anno successivo, ci dimostra che in condizioni di ancor maggior libertà di quella, pur notevole, ottenuta a Monaco, preferì il rifacimento integrale del testo calzabigiano ad altre più compromesse e incerte operazioni. Oltretutto il rifacimento coerente dell'azione calzabigiana presentava il vantaggio di una certa ambivalenza in quanto opera proponibile in teatro e pur sempre ridisponibile, con pochi interventi, ad «aprirsi» a quella «lugubre» versione in pasticcio così simile ad un oratorio il cui contenuto – lo si ribadisce – rituale-iniziativo viene definitivamente messo a punto a Padova, indifferentemente tanto per l'*Orfeo* di Gluck quanto per quello, prossimo venturo, di Bertoni.

Durante il lungo servizio alla corte dell'elettore Massimiliano Giuseppe (e il sodalizio con la di lui sorella Maria Antonia) Guadagni torna di frequente a Padova e funge in effetti da anello di congiunzione e tramite fra l'ambiente antoniano, e soprattutto quello accademico-privato di Ximenes e Ferandini (via via allargatosi ad una mente sociale, ad un collettivo di artisti – musicisti e poeti – vicini all'Aragona), e quello dell'«illuminata» elettrice, anch'essa animosa, ed evidentemente anche più ricca protettrice degli artisti.

Il pasticcio padovano del Santo (1776)

Probabilmente il pasticcio monacense era ben conosciuto anche a Padova e forse fu proprio grazie all'interesse dell'illustre mecenate che circolò in Italia nelle sue zone di «influenza». Fra queste certo era Firenze, la città natale del marchese Ximenes (ove l'Aragona aveva proprietà e relazioni, o parenti, di certo un nipote).