

1719 HAN
0461

Georg Friedrich Händel
Orlando

Edizioni del Teatro Municipale Valli

1733

Reggio Motori S.p.A.

Concessionaria ufficiale BMW Group per Reggio Emilia e provincia

Via F.lli Cervi, 91 REGGIO EMILIA - Tel. 0522 385611 - Fax 0522 385685 - www.reggiomotori.bmw.it



TOSCHI

ARREDAMENTI

cucina
giorno
notte
bagno
tessile
oggetti
contract

VIA EMILIA S. STEFANO, 18/A - 42100 REGGIO EMILIA
TEL. 0522 541666/8 - FAX 0522 438816 - Email: toschiarr@libero.it



 **ZAMBONI** Reggio Emilia

l'opera 2004

iTeatri
REGGIO EMILIA

Teatro Municipale Valli, 13 e 15 marzo 2004

Orlando

Dramma in tre atti (1733)

da un libretto di Carlo Sigismondo Capeci (1711)

Musica di Georg Friedrich Händel

Editore: Bärenreiter Verlag, Kassel.

Rappresentante per l'Italia: Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano.

Libro programma a cura di Roberto Fabbi e Mario Vighi

Edizioni del Teatro Municipale Valli

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2004
Ufficio stampa, comunicazione e promozione
In redazione Veronica Carobbi

Il saggio di Lorenzo Bianconi è stato gentilmente concesso dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dall'Autore, che per l'occasione lo ha sottoposto a revisione.

L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Indice

Notizie - La vicenda. Il compositore. Il librettista. Due dischi e un libro	15
Il libretto	
Atto primo	21
Atto secondo	29
Atto terzo	35
Saggio	
<i>Orlando, dall'Arcadia agl'Inferi</i> di Lorenzo Bianconi	45
Ossatura dei due <i>Orlandi</i>	63
Grafici comparativi	64
La pazzia di Orlando	
<i>Orlando furioso: canti ventitreesimo e ventiquattresimo</i> di Ludovico Ariosto	75

Notizie

La vicenda

Atto I

Il mago Zoroastro scruta nel firmamento il destino di Orlando. Esortato ad inoltrarsi sul cammino della gloria, il paladino, innamorato d'Angelica, opta con cocciuta determinazione per l'amore. Trova tuttavia modo di operare l'eroico salvataggio d'una principessa insidiata dagli infedeli. Alla fulminea scena assiste la pastorella Dorinda; contagiata dall'aura amorosa che spira nell'amenità del luogo pastorale, ella è invaghita di Medoro. Lo ama anche Angelica, pur rimproverandosi d'aver abbandonato per lui il degno paladino Orlando.

Medoro dal canto suo simula amore per Dorinda, ma s'appresta a incamminarsi con Angelica verso il regno di costei, ad onta degli ammonimenti di Zoroastro. Angelica, per liberarsi dalle insistenze d'Orlando, si finge gelosa e gl'ingiunge di abbandonare la principessa ch'egli ha testé salvata. Dorinda sorprende gli abbracciamenti di Medoro con Angelica: costei si sdebita dell'accogliente ospitalità della pastorella donandole un maniglio che le aveva regalato Orlando. Il contrastato terzetto finale suggella la flagranza dell'amore furtivo di Angelica e Medoro.

Atto II

Dorinda confida alla natura circostante il tormento del proprio amore svanito: a Orlando sbigottito mostra il maniglio lasciatole da Angelica. Angelica e Medoro, nei preparativi della partenza, indulgiano a scolpire nella scorza degli alberi i loro nomi intrecciati. L'agitato Orlando, che li legge, scopre furibondo Angelica e la insegna nel bosco: ma una nube inviata da Zoroastro la sottrae alla furia di Orlando che, fuori di sé, immagina di scendere nell'inferno e di varcare lo Stige sulla barca di Caronte. Soltanto la visione di Proserpina piangente per amore nella reggia infernale ne placa le orrende smanie.

Atto III

Medoro, perduta di vista Angelica, la ricerca nei pressi della capanna di Dorinda. Orlando, pazzo, prende Dorinda prima per Angelica e la corteggia, poi per Argalia, il fratello d'Angelica ucciso da Ferraù, ch'egli vaneggiando vuole stritolare. Dorinda ne trae la morale spicciola dell'opera: «Amor è qual vento Che gira il cervello...». Zoroastro, che le fa eco sul piano razionale («Impari ognun da Orlando, Che sovente ragion si perde amando ...»), trasforma il «recinto di palme» in un'«orrida spelonca», teatro della devastazione seminata dal furioso Orlando. Il paladino cattura Angelica e la getta dentro la spelonca, che per magia si trasforma in un bellissimo tempio di Marte; indi crolla spossato. Il mago convoca l'aquila di Giove, che gli reca in un'ampolla il senno perduto di Orlando: ridestato, egli vuole uccidersi per espiare l'assassinio di Angelica, che con Medoro sopraggiunge appena in tempo per dissuaderlo. Orlando, rinsavito, ritorna al culto della gloria e, dopo aver vinto «incanti, battaglie e fieri mostri» trionfa infine, dominatore di se stesso e di amore.

Il compositore

Georg Friedrich Händel nasce ad Halle, in Sassonia, il 23 febbraio 1685. Avviato agli studi di legge il giovane Händel, rimane tuttavia legato al mondo della musica seguendo, dal 1693 al 1696 le lezioni di Zachow, organista alla Liebfrankenkirche. Nel 1697 ottiene l'incarico di aiuto organista nell'orchestra della cattedrale di Brandeburgo, ottenendovi nel 1702 la nomina a primo organista. Nello stesso anno si iscrive ai corsi universitari della sua città ma nel 1703 si sposta ad Amburgo entrando a far parte, come violinista, dell'orchestra di Reinhard Keiser musicista che si proponeva di fondare l'opera nazionale tedesca. L'8 gennaio 1705 presenta la sua prima opera *Almira*.

Nel 1706 parte per l'Italia, rimanendovi tre anni fra Venezia, Firenze, Roma e Napoli. A Roma soggiorna presso le dimore di alti personaggi della corte pontificia ed entra in contatto con alcuni artisti appartenenti all'accademia dell'Arcadia. Queste influenze lo portano a scrivere alcune cantate. Nel 1707 a palazzo Ottoboni viene eseguito *Il trionfo del tempo e del disinganno*, commissionata dal cardinale Pamphili e diretta da Arcangelo Corelli che, nella Pasqua del 1708 a palazzo Ruspoli dirigerà anche *La resurrezione*. Nel 1709 a Venezia scrive l'*Agrippina* che sancisce la consacrazione di Händel come operista di eccelso valore.

Nel 1710 divenne Kapelmeister alla corte di Hannover. Nello stesso anno visita,

per la prima volta Londra dove il 24 febbraio 1711 rappresenta il *Rinaldo* ottenendo un clamoroso successo. È l'inizio di un'attività di operista che durerà trent'anni producendo trentadue opere. Nel 1713 si stabilisce a Londra dove, tranne alcuni viaggi nella terra natale, rimarrà per il resto della sua vita, diventando il principale protagonista della musica d'oltremania. Viene nominato capo della Royal Academy facendo rappresentare con successo opere e balli al Covent Garden e al King's Theatre.

Nel 1733 rappresenta due oratori *Deborah* e *Athalia*. Dal 1741 si dedica completamente alle composizioni sacre, principalmente agli oratori producendone quattordici dal 1739 al 1752, tra cui *Israel in Egypt* e il *Messiah*, rappresentato a Dublino nell'aprile 1742. Dal 1751, quasi completamente cieco, è costretto a dettare le sue opere agli amici più fidati.

Il librettista

L'anonimo librettista dell'*Orlando* di Händel adattò un precedente *Orlando* di Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), librettista e drammaturgo, laureato in legge a Roma. Attivo in Francia e in varie città italiane, questi si stabilisce a Roma alla fine del Seicento, al servizio della regina Maria Casimira di Polonia fra il 1704 e il 1714. Questo è il periodo della sua massima produzione letteraria.

Due dischi e un libro

- *Händel - Orlando*. Patricia Bardon, Rosemary Joshua, Hilary Summers, Rosa Mannion, Harry van der Kamp; Les Arts Florissant, direttore William Christie. Erato (3cd), 1996.

- *Händel - Orlando*. James Bowman, Arleen Augér, Emma Kirkby, Catherine Robbin, David Thomas; The Academy of Ancient Music, direttore Christopher Hogwood. Polygram (2cd), 1991.

- John Mainwaring, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985. La prima biografia di Händel, a lui coeva, con notizie di prima mano.

Il libretto

Personaggi e ruoli vocali

Orlando *contralto*

Angelica, regina del Catai, amante di Medoro *soprano*

Medoro, principe africano, amante d'Angelica *mezzosoprano*

Dorinda, pastorella *mezzosoprano*

Zoroastro, mago *basso*

Drama Da Rappresentarsi Nel Regio Teatro d'Hay-Market.
London M DCC XXXII

L'eccessivo amore ch'ebbe ORLANDO per ANGELICA regina del Catai, e per cui alla fine perdette il senno, è un avvenimento tirato dall'impareggiabile poema di Ludovico Ariosto; onde essendo noto quasi ad ognuno, servirà d'argomento al presente drama, senza una più diffusa spiegazione. Quel che si finge di più nell'amore di DORINDA pastorella per il principe MEDORO, e nel zelo costante del mago ZOROASTRO per la gloria d'ORLANDO, è per dimostrare quanto sia baldanzoso l'amore nell'insinuarsi nel core di chi si sia, e quanto l'uomo savio sia sempre pronto a porger il suo aiuto per ricondurre nel buon cammino quelli che, guidati dalla passione, l'hanno smarrito.

Atto primo

Scena I

Notte. Campagna con monte in prospetto. ATLANTE sopra la cima del monte, che sostiene il cielo sopra le spalle. Molti geni a' piedi del monte. ZOROASTRO appoggiato sopra d'un sasso sta contemplando i moti delle stelle.

Zoroastro

Geroglifici eterni
che in zifre luminose ognor splendete,
ah! ehe alla mente umana
altro che belle oscurità non siete.
Pure il mio spirito audace
crede veder scritto là su in le stelle
che Orlando eroe sagace
alla gloria non fia sempre rubelle.
Ecco sen vien. Su, miei consigli, all'opra!

Vede venire Orlando.

Scena I

ORLANDO e ZOROASTRO.

Orlando

Stimolato dalla gloria
agitato dall'amore,
che farai, misero core?
Stimolato ecc.

Zoroastro

Purgalo ormai da effeminati sensi.

Orlando

Chi sei? che parli? che vuoi tu? che pensi?

Zoroastro

Di tua gloria custode
ti stimolo a seguirla. Ergi 'l tuo core
alle grand'opre.

Orlando

Ah! me lo tolse amore!

Zoroastro

Te lo renda il valor.

Orlando

Languisce in petto.

Zoroastro

Schernò esser vuoi d'un vile pargoletto?

Il mago fa segno colla verga, e li geni portano via il monte, comparando in suo loco la reggia d'Amore, che in figura di fanciullo siede nel trono avendo a' suoi piedi addormentati alcuni eroi dell'antichità.

Zoroastro

Mira, e prendi l'esempio,
né appender voti che di Gloria al tempio.

Lascia amor e siegui Marte,
va, combatti per la gloria.
Sol oblio quel ti comparte,
questo sol bella memoria.
Lascia *ecc.*

Parte.

Scena III

ORLANDO solo.

Orlando

(Riguardando il trono d'Amore)

Immagini funeste
che turbate quest'alma,
e non avrò sopra di voi la palma?
Sì, già vi fuggo, e corro
a inalzar col valor nuovi trofei:
ti rendo, o bella Gloria, i affetti miei.
Ma che parlo! e non moro!
Come lasciar quell'idolo che adoro!
No: parto, e fia mia gloria
più servir ad amor ch'aver vittoria.

Non fu già men forte Alcide
benché in sen d'Onfale bella
spesso l'armi egli posò!

Né men fiero il gran Pelide
sotto spoglie di donzella
d'Asia i regni minacciò!

Non fu *ecc.*

Parte.

Scena IV

Boschetto con capanne di pastori. DORINDA, poi ORLANDO, con spada alla mano che conduce seco una principessa liberata dalle mani de' suoi nemiei.

Dorinda

Quanto diletto avea tra questi boschi
nel rimirar quegli innocenti scherzi
e de' capri e de' cervi!
Nel serpeggiar de' limpidi ruscelli
brillar i fior, ed ondeggiar le piante;
nel garrir degli augelli,
nello spirar di zefiretto i fiati.
Oh giorni allor beati!
ora per me funesti.
Io non so che sian questi
moti che sento adesso entro il mio core.
Ho inteso dir che ciò suol fare amore.

Si sente di dentro strepito d'armi; ORLANDO con spada alla mano conducendo seco una principessa.

Orlando

Itene pur fremendo, anime vili,
ite d'abisso a popolare i regni.
Tu, illustre principessa,
libera sei, e reco più a mia gloria
il tuo bello servir. ch'ogni vittoria.

Partono.

Dorinda

Quegli è il famoso Orlando,
che vive, a quel ch'io vedo, anch'esso amando.
Ho un certo rossore
di dir quel che sento:
s'è gioia o tormento

s'è gelo o un ardore,
s'è al fine... nol so.

Pur picciolo meco
bisogna che sia
piacere o dolore.
se l'anima mia
rinchiuder lo può
Ho un *ecc.*

Parte.

Scena V

ANGELICA e poi MEDORO a parte.

Angelica

M'hai vinto al fin, m'hai vinto, o cieco nume!
L'alma mia non presume
di riportar più i soliti trofei.
E tu, Orlando, ove sei?
Deh mira al fin che l'idolo che adoro
è l'amabil Medoro.

(Medoro ascolta a parte.)

Io lo vidi ferito;
samarlo procurai; ma le sue piaghe
saldando nel suo petto, ah! nel mio core
per lui ne apriva Amor una maggiore.

Ritornava al suo bel viso
fatto già bianco e vermiglio
con la rosa unito il giglio
dal pallor delle viole.

Medoro

(Accostandosi)

E il mio cor da me diviso
si struggeva in fiamma lieve,
come suol falda di neve

discoperta a'rai del sole.

Ritornava *ecc.*

Angelica

Spera, mio ben, che presto
con più tranquilla sorte
d'esser a me nel regno,
come già reso sei in amor, consorte.

Medoro

Di tanto onor troppo mi scorgo indegno.

Angelica

Chi possessore è del mio core
può senza orgoglio chiamarsi re.

Io ch'ho sprezzato più d'un impero
ho a te piegato l'animo altero,
e più d'un soglio val la mia fé.

Chi *ecc.*

Parte.

Scena VI

DORINDA e MEDORO.

Medoro

Ecco Dorinda, né sfuggirla io posso.

Dorinda

Medoro, al fin ti trovo
pure una volta solo; perché poche
son quelle che lontana da te stia
la tua bella parente; ed ho timore
che, più del sangue, a lei t'unisca amore.

Medoro

No, Dorinda, t'inganni, anzi fra poco
deve partir, e accompagnarla io debbo.

Dorinda

Tu con lei partirai?

Medoro

Con lei qui venni:
la vita che a lei devo
m'obbliga d'esser grato.

Dorinda

E se me lasci,
poco temi però d'esser ingrato.

Medoro

Nol sarò mai. L'affetto tuo cortese,
il tuo volto...

Dorinda

Vorrei, gentil Medoro,
poterti prestar fede;
ma il core non ti crede, e che ingannarmi
dice che vuoi. Non posso consolarmi.

Medoro

Se il cor mai ti dirà
ch'io mi scordi di te,
rispondigli per me
ch'è menzognero.

Memoria sì gradita
altro che con la vita
mai non si partirà
dal mio pensiero.

Se il cor *ecc.*

Parte.

Scena VII

DORINDA.

Dorinda

Povera me! Ben vedo che mi alletta
con un parlar fallace;
ma così ancor mi piace,
e ogni sua paroletta
mi fa all'udito certa consonanza
che accorda col desio pur la speranza.

O care parolette, o dolci sguardi,
sebben siete bugiardi,
tanto vi crederò.

Ma poi che far potrò,
allora che troppo tardi
io vi conoscerò?

O care *ecc.*

Parte.

Scena VIII

ZOROASTRO, ANGELICA, e poi ORLANDO.

Zoroastro

Noti a me sono i tuoi fatali amori
con Medoro. E non temi
la vendetta d'Orlando?

Angelica

È ver che devo
molto all'eroe; ma...

Zoroastro

Già sen vien. Celato
mi terrò per vegliar d'ognuno al fato.

Si retira a parte.

Orlando

Quando mai troverò l'orme fugaci
d'Angelica la bella?

Angelica

(In disparte. Vedendo Orlando)

Oh dèi! Se vien Medoro,
che qui attendea per partir seco! Eh forse,
se Orlando qua conduce il novo amore
per quella ch'ei salvò da man nemica,
non sarà così grande il mio timore.

Vuo' fingermi gelosa
per meglio di scoprire il suo pensiero.

(Si presenta ad Orlando)

Orlando, ed è pur vero
ch'io qui ti veda!

Orlando

Oh ciel! O cara, e come
potevo mai sperar sì lieta sorte!
Angelica, mio bene.

Angelica

Erri nel nome,
Isabella vuoi dir, che là t'attende.

Orlando

Son della principessa
difensor, non amante.

Angelica

Ma per tale
ti pubblicò Dorinda allora, e quando...

Orlando

Un'Angelica sol può amare Orlando.

Angelica

(Vede Medoro da lontano)

(Ma oh dèi! vedo Medor! Convien che Orlando
allontani di qua.)

*Esce il mago facendo segno colla verga, sorge di sotterra
una gran fontana, che copre MEDORO, la scena
cangiandosi in un delizioso giardino.*

Orlando

Chiedimi, o bella,
nuove prove d'amore.

Angelica

(Vedendo Medoro assicurato)

(Oh soccorso opportun!) Sentimi, Orlando,
se pur vuoi ch'io ti creda
a me fedel, pronto da te allontana
la dama che a color di mano hai tolto
o non vedrai d'Angelica più il volto.

Se fedel vuoi ch'io ti creda,
fa che veda
la tua fedeltà.

Finché regni nel mio petto
il sospetto,
mai l'amor vi regnerà.

Se fedel ecc.

Parte.

Scena IX

ORLANDO solo.

Orlando

T'ubbidirò, crudele,
e vedrai in questo istante

fui solo difensor, ma non amante,
che della principessa.

Fammi combattere
mostri o Tifei,
nuovi trofei
se vuoi dal mio valor.

Muraglie abbattere
disfare incanti,
se vuoi ch'io vanti
darti prove d'amor.

Fammi ecc.

Parte.

Scena X

MEDORO, ed ANGELICA trattenendolo.

Medoro

Angelica, deh lascia...

Angelica

Fermati, oh dèi! Che pensi far, Medoro?

Medoro

Riconoscer chi sia
chi teco favellar finora ho visto.

Angelica

Fermati, a morir vai, che quello è Orlando

Medoro

Alla Gloria mi toglì.

Angelica

Ma ti serbo all'affetto.

Medoro

Ubbidir devo...

Angelica

Forza è partir pria che qui torni Orlando.
Va al fonte degli allori, ivi m'attendi.
E del mio amor un nuovo pegno or prendi.

S'abbracciano, quando viene DORINDA, che trattiene MEDORO.

Scena XI

DORINDA, e detti.

Dorinda

O Angelica, o Medoro! il vostro amore
indarno omai si cela.
Perché darsi la mano ed abbracciarsi
è qualche cosa più di parentela.

Angelica

Dorinda, il ver dicesti; è tempo ormai
di non tener più ascoso
che Medoro è il mio sposo;
con lui mi parto già. Grazie ti rendo
del cortese ricetto,
che dato n'hai; prendi e conserva questa
grata memoria d'un sincero affetto.

Le dà un gioiello.

Dorinda

Lo prendo, ma speravo
gioie più care aver dal tuo Medoro,
perché ancor io l'amavo.

Medoro

Vaga Dorinda, perdonar mi dèi.

Dorinda

Il ciel te lo perdoni, che m'hai fatto
più mal di quel che sai con questo tratto.

Angelica e Medoro

Consolati, o bella
gentil pastorella,
che al fine il tuo core
è degno d'amore
e amor troverà.

Dorinda

Non so consolarmi,
non voglio sperare,
più amor non può darmi
l'oggetto da amare
che perder mi fa.

Angelica

Non perder la spene,
ch'è l'unico bene.

Medoro

Hai l'alma costante
per esser amante.

Dorinda

No, solo fra pene
il cor viverà.
Consolati *ecc.*

Atto secondo

Scena I

Bosco. DORINDA sola.

Dorinda

Quando spieghi i tuoi tormenti,
amoroso rosignolo,
par che canti e piangi allor
e accompagni il mio dolor.

Scena II

ORLANDO e DORINDA.

Orlando

Perché, gentil Dorinda,
così vai pubblicando
ch'ha rapito Isabella e l'ama Orlando?

Dorinda

Io? Signor, male intese
chi 'l riferì, d'Angelica parlai...

Orlando

Dimmi, di quale Angelica tu intendi?

Dorinda

Di quella ch'era meco
e poi se n'è partita

col suo Medoro da lei tanto amato,
che amavo pur anch'io,
ch'era l'idolo mio
e me lasciò schernita,
sebben questo gioiello m'ha donato.

Gli fa vedere il gioiello.

Orlando

Che miro, oh ciel! Questo è il maniglio appunto
che già di Ziliante a me fu dono,
e ch'io doppio a lei diedi. Ah! più non posso
dubitar ch'ella sia che mi tradisce.
Ma chi è costui, che ardisce
d'esser a me rivale?
È il re circasso? O Ferraguto il Moro?

Dorinda

Già v'ho detto che chiamasi Medoro
ed è giovane e bello,
d'una buona struttura. Ah! che non posso
scordarlo! Ed ora tutto quel che miro
parmi che sia Medoro, e ognor sospiro.
(Orlando resta attonito.)

Se mi rivolgo al prato,
veder Medoro mio
in ogni fior mi fa.

Se miro il bosco o 'l rio
mi par che mormorando
or l'onde, ora le fronde
dicano sì, ch'amando
qui 'l tuo Medoro sta.

Se mi *ecc.*

Parte.

Scena III

ORLANDO *solo.*

Orlando

È questa la mercede,
Angelica spietata!
del mio amor, di mia fede?
Ah! non vi gioverà da me fuggire,
che sino d'Acheronte sulla strada
vi giungerà il mio sdegno e la mia spada.

Cielo! Se tu il consenti,
deh! fa che nel mio seno
possa anche il ferro entrar.

Perché un sì rio dolore
dal misero mio core
sappia col ferro almeno
l'uscita ritrovar.

Cielo! *ecc.*

Parte.

Scena IV

Deliziosa. Da una parte boschetto di lauri, e dall'altra una bocca di grotta. ANGELICA, MEDORO e ZOROASTRO.

Zoroastro

A qual rischio vi espone,
incauti amanti, un cieco amor?

Angelica

È d'uopo

lontanarsi da Orlando,

Zoroastro

E s'ei vi giunge?

Medoro

Ho core anch'io nel petto.

Angelica

Forse per me non sarà mai crudele.

Zoroastro

E avrà pietà di chi gli fu infedele?
Affrettatene i passi
per fuggir il suo sdegno,
e l'opra mia per vostro aiuto impegno.

Tra caligini profonde
erra ognor la nostra mente,
s'ha per guida un cieco nume.

Di rovine sulle sponde
è il pericolo imminente,
se ragion non le dà il lume.

Tra *ecc.*

Parte.

Scena V

ANGELICA e MEDORO.

Angelica

Da queste amiche piante
dovermi allontanar, quanto mi spiace!

Medoro

Conserveremo ognora, o mio bel core,
la memoria fedel del nostro amore.

Angelica

Ma del nostro camino
è tempo omai di seguitarne il corso;
vanne ed appresta a' corridori il morso,
ch'io qui t'attendo.

Medoro

Pronto

d'ogni tuo cenno esecutor son io.
Addio prati, addio fonti, allori addio!
(*Scolpisce i loro nomi nella scorza degli alberi.*)

Verdi allori, sempre unito
conservate il nostro nome,
come unito sarà il cor.

E poi dite a chi lo miri
da qual mano, quando, e come
fosse in voi sì ben scolpito
se volete che sospiri
invidiando il nostro amor.

Verdi *ecc.*

Parte.

Scena VI

ANGELICA *sola.*

Angelica

Doppo tanti perigli e tanti affanni,
ora al paterno regno
con Medoro farò lieto ritorno.
Tropo ingrata ad Orlando
mio rendo, è ver, cui debbo onor e vita.
Ma che far posso? Egli ben sa per prova
che agli incanti d'un volto
né forza, né virtù, né merto giova.

Non potrà dirmi ingrata,
perché restai piagata
da un così vago stral.

Se, quando Amor l'offese,
ei pur mal si difese
dall'arco suo fatal.

Non potrà *ecc.*

Parte.

Scena VII

ORLANDO *solo.*

Orlando

Dove, dove guidate,
Furie che m'agitare, il piede errante,
per ritrovar l'indegna
coppia che si nasconde agli occhi miei?
(*Legge sopra la scorza degli alberi.*)
Ma che rimiro? Oh dèi!
scolpiti in queste piante
i nomi rei d'Angelica e Medoro,
e 'l lor perfido amore, e pur non moro!
Ma dov'è quella man che li ha scolpiti?

Forse che in questo speco
del loro amor ricetta ella s'asconde;
ne cercherò ben tutte
le più cieche voragini profonde.

Entra nella grotta.

Scena VIII

ANGELICA, poi ORLANDO.

Angelica

Tutto a poter partire
ha già disposto il mio gradito amante
Addio, dunque vi lascio, amiche piante.

Verdi piante, erbe liete,
vago rio, speco frondoso,
sia per voi benigno il ciel.

Delle vostre ombre segrete
mai non turbi 'l bel riposo
vento reo, nembo crudel.

Verdi *ecc.*

Orlando

Ah perfida, qui sei!

Angelica

Chi mi soccorre? oh numi!

*Fugge nel bosco. ORLANDO la seguita, quando
esce MEDORO.*

Scena IX

MEDORO solo.

Medoro

Ohimè, che miro! Angelica seguita
da un cavalier fuggendo va nel bosco!
Volo a correr sull'orme.

Va nel bosco.

Scena X

ANGELICA fuggendo, e poi ORLANDO.

Angelica

Amor, caro amore
assistimi tu,
tuo nume ne imploro.

Amor *ecc.*

Ah Medoro! Medoro!

Orlando

Medoro chiama in van.

Angelica

Dove m'ascondo?

Orlando

Non fuggirai, se non vai 'n altro mondo!

*ANGELICA fugge, ORLANDO la seguita,
quando discende una gran nube, che asconde
ANGELICA e la porta via in aria accompagnato
da quattro geni che la circondano.*

Scena XI

ORLANDO *solo.*

Orlando

Ah stiglie larve! ah scelerati spettri
che la perfida donna ora ascondete,
perché al mio amor offeso
al mio giusto furor non la rendete?
Ah misero e tradito!
L'ingrata già m'ha ucciso;
sono lo spirito mio da me diviso;
sono un'ombra, e qual ombra adesso io voglio
varcar là giù ne' regni del cordoglio.
(Come s'entrasse in barca.)
Ecco la stigia barca.
Di Caronte a dispetto
già solco l'onde nere: ecco di Pluto
le affumicate soglie e l'arso tetto.

Già latra Cerbero,
e già dell'Erebo
ogni terribile
squallida furia
sen viene a me.

Già *ecc.*

Ma la furia che sol mi diè martoro
dov'è? Questa è Medoro.
A Proserpina in braccio
vedo che fugge. Or a strapparla io corro.
Ah! Proserpina piange!
Vien meno il mio furore
se si piange all'inferno anche d'amore.

Vaghe pupille, non piangete, no,
che del pianto ancor nel regno
può in ognun destar pietà
vaghe pupille, non piangete, no.

Ma sì, pupille, sì, piangete, sì,
che sordo al vostro incanto
ho un core d'adamanto,
né calma il mio furor
Ma sì, pupille, sì, piangete sì.
Vaghe *ecc.*

*Si getta furiosamente dentro alla grotta, che scoppia,
vedendosi il mago nel suo carro, che tiene fra le braccia
ORLANDO e fugge per aria.*

Atto terzo

Scena I

Recinto di palme. MEDORO, e poi DORINDA.

Medoro

Di Dorinda alle mura
ch'io ritornassi Angelica mi disse
quando per rìa sventura
novo accidente mai ne dipartisse.

Dorinda

Medoro, e come mai qui ti rivedo?
Non so ancor se lo credo.
Ma Angelica dov'è?

Medoro

Quivi m'impose
di ritornar.

Dorinda

Io quasi volea dire
che tu per me dovessi rivenire;
ma sia pur qualsivoglia la cagione,
sempre è aperta per te la mia magione.
Celato star procura
perché Orlando ti cerca,
e per te ho gran paura:
sebben son mal gradita
più della mia m'è cara la tua vita.

Medoro

Vorrei poterti amar
il cor ti vorrei dar,
ma sai che mio non è.
E s'io t'io dassi 'l cor,
a un cor ch'è traditor
tu non daresti fé.
Vorrei ecc.

Parte.

Scena II

DORINDA sola.

Dorinda

Più obbligata gli sono
or che mi dice il vero;
son contenta, è sincero;
e sebben nulla spero e nulla bramo,
non meno però adesso ancora io l'amo.

Parte, ma viene trattenuta da ORLANDO.

Scena III

ORLANDO e DORINDA.

Orlando

Pur ti trovo, o mio bene,
e dopo tante pene
pur giungo a rivedere il tuo sembiante.

Dorinda

(Orlando, il grande Orlando
mi si palesa amante!)
Forse meco scherzando,
signor, tu vai...

Orlando

Non so scherzar col foco;
e quel che per te m'arde è così fiero
che non trovo più loco.

Dorinda

(Par che dica da vero.)

Orlando

Tu non rispondi?

Dorinda

(Che dirò? Ben grande,
se mi vuole in consorte,
saria per me di questo eroe la preda:
chi sa? Giove altre volte arse per Leda.)

Orlando

E tu non parli ancora?
Dimmi, crudel, se vuoi, ch'io viva o mora.
Unisca amor in noi
gli miei, gli affetti tuoi.
Venere bella.

Dorinda

Ed innestar tu vuoi
al sangue degli eroi
me pastorella?
Unisca *ecc.*
Signor, meglio rifletti,
ch'io son Dorinda...

Orlando

Eh già lo so, tu sei
pronipote de' dèi.
Ah no: sei l'Argalia,
fratello del mio bene,
che l'empio Ferrauto uccise a torto.
Già in me s'accende l'ira.

Dorinda

(Addio speranze! Per mia fé, delira!)

Orlando

Per Angelica mia se tu sei morto,
ora ne vuo' vendetta.

Vuol tirar la spada e mettersi in postura di battaglia.

Dorinda

(Bell'imbroglio per me!) Signor, aspetta...

Orlando

Sì, sì, v'intendo ben, dir mi volete
ch'è Ferraut senz'elmo e senza spada
la lascio dunque anch'io; suvvia, prendete.
Or ch'ho lasciato l'armi
son pronto a vendicarmi.
(*Getta l'elmo e la spada.*)

Già lo stringo, già l'abbraccio,

con la forza del mio braccio
nuovo Anteo l'alzo da terra:
e se vinto non si rende
perché Marte lo difende,
Marte ancor io sfido a guerra.

Son morto, oh caro bene
trafitto da rie pene
languente cado a terra.

Già lo *ecc.*

Parte.

Scena IV

ANGELICA e DORINDA.

Angelica

Di Dorinda all'albergo
trovar Medoro io spero.

Dorinda

Ah! mia signora
vaneggia affatto Orlando.

Angelica

Che mi narri, Dorinda?

Dorinda

Di sua strana follia sola è cagione
d'Angelica l'amor, e gelosia.

Angelica

Mi fa pietà, ed ingrata
mi crederei in non averlo amato
se l'amor fosse arbitrio, e non un fato.
Pure se Orlando, ah il concedete, o numi!
non fosse più dal suo furore oppresso

vorria sperar che vincerei se stesso.

Così giusta è questa speme,
che se l'anima ancora teme,
ingannata è dal timor.

Ma chi nacque per l'affanno,
la speranza è quell'inganno
che il piacer cangia in dolor.

Così giusta *ecc.*

Parte.

Scena V

DORINDA sola.

Dorinda

S'è corrisposto un core
teme ancor del suo amore.
Se un altro è mal gradito,
prova il martir del barbaro Cocito.
Nel mar d'amor per tutto v'è lo scoglio;
e vedo ben che amar è un grand'imbroglio.

Amor è qual vento
che gira il cervello:
ho inteso che a cento
comincia bel bello
a fargli godere;
ma a un curto piacere
dà un lungo dolor.

Se uniti due cori
si credon beati,
gelosi timori
li fan sfortunati
se un cor è sprezzato,
divien arrabbiato,
così fa l'amor.

Amor *ecc.*

Parte.

Scena VI

ZOROASTRO *accompagnato da' geni.*

Zoroastro

Impari ognun da Orlando,
che sovente ragion si perde amando.

(Parla ai geni.)

O voi del mio poter ministri eletti,
or la vostra virtute unite meco.
Si cangi il bosco in speco.

Fa segno, e la scena si trasforma in orrida spelonca.

Là al furor dell'eroe siatene attenti,
che fra pochi momenti avrò vittoria,
e l'eroe renderò sano alla gloria.

Sorge infausta una procella
che oscurar fa il cielo e il mare.
Splende fausta poi la stella
che ogni cor ne fa godere.

Può talor il forte errare,
ma risorto dal suo errore,
ciò che pria gli diè dolore
rende immenso il suo piacer.

Parte, e li geni entrano nella spelonca.

Scena VII

ANGELICA e DORINDA *che piange.*

Angelica

Dorinda, e perché piangi?

Dorinda

Non lo cercar, che al fin, se lo saprai,
più di me piangerai.

Angelica

Dimmi, che avvenne?

Dorinda

Il furioso Orlando
ha distrutto il mio albergo; e, o dèi, non moro!
ed ha sepolto vivo il tuo Medoro.

Parte piangendo.

Angelica

Che intendo! Oh sorte ria!
Crudel, pur tolto m'hai l'anima mia!

Scena VIII

ORLANDO ed ANGELICA.

Orlando

Più fuggir non potrai,
Perfida Falerina...

Angelica

In me ravvisa
Angelica da te già un tempo amata,
ora da te abborrita. Aprimi 'l petto,
levane pure il core,
come l'alma m'hai tolta
e con Medoro l'hai viva sepolta.

Orlando

Sì, sì, devi morir, o core ingrato.

Angelica

Non piango il mio, ma di Medoro il fato.

Piange.

Finché prendi ancora il sangue
godì intanto
de' miei lumi al mesto umor.

Orlando

Solo ha sete di sangue il mio cor.

Angelica

Che dell'anima che langue
questo pianto
è sangue ancor.

Orlando

Ma non placa il mio giusto rigor.
Vieni...
(Lei prende per forza.)
Vanne precipitando
di queste rupi al baratro profondo.

Angelica

Numi, pietà!

*La getta furiosamente nella spelonca, che subito si
cangia in un bellissimo tempio di Marte.*

Orlando

Già per la man d'Orlando
d'ogni mostro più rio purgato è il mondo.
Or giunge la notte
dalle Cimmerie grotte,
ed è seco Morfeo
che i papaveri suoi sul crin mi sfronda,
porgendomi a gustar di Lete l'onda!

Già l'ebro mio ciglio
quel dolce liquore
invita a posar.

Tu, perfido amore,
volando
e scherzando
non farmi destar.
Già ecc.

Si addormenta sopra di un sasso.

Scena IX

*ORLANDO che dorme, ZOROASTRO, e poi
DORINDA.*

Zoroastro

Ecco il tempo prefisso,
Amor, fa quanto puoi,
che Orlando schernirà gl'inganni tuoi.
(Rimirando il cielo.)
Tu che del gran tonante
coll'artiglio celeste
il folgore sostieni,
le mie leggi son queste:
dalla region stellante
che rapida a me vieni,
reca il divin liquore
per risanar dell'egro Orlando il core.

*Fa segno colla verga, e quattro geni per aria
accompagnano un'aquila, che porta un vaso d'oro nel
becco. ZOROASTRO prende il vaso, e l'aquila colli
geni vola via per aria. Il mago s'accosta ad
ORLANDO quando esce DORINDA.*

Dorinda

Ah! che fate, signor? s'egli si desta,
certo ambedue ne uccide.

Zoroastro

Non temer, che lo voglio ora guarire.

Dorinda

È più sicur a lo lasciar dormire.

ZOROASTRO getta il liquore sopra il volto d'ORLANDO, poi si ritira. ORLANDO si sveglia sano.

Orlando

Dormo ancora o son desto?

Come qui mi ritrovo

senz'elmo e senza il mio famoso brando?

Chi disarmarmi osò? Parla, Dorinda!

Dorinda

Ve lo direi; ma temo che torniate

alla vostra follia,

e che lo paghi poi la vita mia

come pure faceste

a Angelica e Medor, che voi uccideste.

Orlando

Pur troppo hai detto, ed ho pur troppo udito.

E non m'inghiotte il suolo?

Non mi folgora il cielo?

Dove, o misero Orlando,

n'andrai per ritrovar chi con la morte

ti tolga al tuo rossore?

Dorinda

Ben lo diss'io, ritorna a rimpazzire:

è meglio di fuggire.

Corre via.

Orlando

Per far, mia diletta,

di te la vendetta

Orlando si mora.

Corre per andare a precipitarsi, quando rincontra ANGELICA, che lo trattiene.

Scena ultima

ANGELICA, ORLANDO, MEDORO, ZOROASTRO e DORINDA.

Angelica

Dèi viver ancora.

Orlando

Che vedo, oh dèi! Angelica, tu vivi?

Angelica

Vivo sì, e vive ancora

chi amandomi t'offende; e vuol mia sorte...

Medoro

Signor, dammi la morte;

non ti chiedo la vita

senza colei per cui m'è sol gradita.

Zoroastro

Orlando, al tuo furore

geloso di tua gloria,

io fui custode, e dalla morte io trassi

Angelica e Medoro,

e per ambo da te la grazia imploro.

Dorinda

Signor, vi priego anch'io,
sebben perdo (ho un gran cor) Medoro mio.

Orlando

Non più, udite tutti
qual fia d'Orlando la più bella gloria.

*In questo punto sorge di sotterra in mezzo al tempio il
similacro di Marte col foco acceso sopra l'ara.*

Vinse incanti, battaglie e fieri mostri,
di se stesso e d'amor oggi ha vittoria.
Angelica a Medoro unita godi.

Tutti

Chi celebrar potrà mai le tue lodi?

Orlando

(Verso ANGELICA e MEDORO.)

Trionfa oggi 'l mio cor,
e da sì bella aurora
avrà più bello ancora
un giorno il vostro amor.

Angelica e Medoro

Trionfa oggi 'l mio cor,
e con più lieta face
la fedeltà, la pace
risplenderan ognor.

Dorinda

Mi scordo ogni dolor,
oblio quel che m'affanna,
v'invito alla capanna
a festeggiar ancor.

Coro

Con un diverso ardor,
giacché ciascuno è pago,
dar lodi sol sia vago
a gloria ed all'amor.

Saggio

Orlando, dall'Arcadia agl'Inferi
di Lorenzo Bianconi

Il 5 dicembre 1732 Aaron Hill scriveva a Händel. Lo ringraziava del dono di un biglietto d'ingresso permanente al teatro di Haymarket (un «silver ticket» che faceva la gioia delle sue figlie, infatuate di Händel: tre di loro si chiamavano nientemeno che Urania, Astrea e Minerva). Coglieva l'occasione, lo Hill, per insinuare nell'orecchio di Händel una pulce che altre volte avrà tentato di collocarci. Coetaneo di Händel, era un suo vecchio amico, e aveva dei meriti «storici» nei suoi confronti: Hill era stato impresario al teatro reale di Haymarket quando, nel 1711, Händel appena sbarcato dal continente vi debuttò col fortunatissimo *Rinaldo*, un brillante «pasticcio» di sue arie romane e fiorentine e veneziane del 1707-1710 imbastito sopra un testo magico-moralistico-tassesco abbozzato da Hill medesimo e versificato da un poetastro italiano di stanza in Londra, Giacomo Rossi. Personaggio estroso e bizzarro oltremisura, drammaturgo, giornalista, teorico della recitazione, pioniere della viticoltura britannica, traduttore di Ovidio, viaggiatore in Turchia, progettista d'una colonizzazione della Carolina americana, Hill aveva alcuni chiodi fissi e tenaci: come quello enunciato nella prefazione del *Rinaldo* nel 1711, e ripetuto nella lettera del 1732 a Händel. La pulce, il chiodo, erano sostanzialmente la messa al bando dei castrati italiani in favore di voci maschili e femminili albioniche, e il ricorso ad una *fine machinery*, ad un macchinismo spettacoloso e affascinante che così seducesse gli occhi come il canto soggiogava l'udito, col solo scopo però di «accattivare il cuore». A tal fine si rivolgeva al «genio inimitabile» di Händel, perché inventasse un «genere di opera in musica (*dramatic opera*)» degno dell'Inghilterra, dotato non soltanto dell'«eccellenza dei suoni» bensì anche di un forte «senso» morale. A tutto profitto della nazione britannica.

La questione era attuale, e scottante, oltre che per Hill e le sue idee fisse,

anche per Händel. Impegnato dal 1729 insieme con l'impresario svizzero John Jacob Heidegger in un contratto quinquennale concessogli per guidare la seconda Royal Academy of Music dal 1729 al 1734, Händel stava sperimentando tutta la fragilità d'un sistema teatrale che godeva sì del patrocinio regio, ma non poteva più avvantaggiarsi dell'appoggio determinante dell'aristocrazia, ossia di quel ceto (spesso e volentieri violentemente ostile alla corona) che aveva promosso la prima Royal Academy of Music (1720-1728), l'aveva poi gradualmente abbandonata al suo destino riottoso e rissoso, ed ora identificava in Händel il musicista d'affezione del re hannoverano e perciò lo detestava. Si apriva così lo spazio per iniziative concorrenti. La più grave e perniciosa per gl'interessi artistici ed economici di Händel sarà l'apertura, nel 1734, dell'Opera of the Nobility: come dice il nome, l'impresa avversaria, soppiantato Händel nella gestione del teatro di Haymarket, s'avvaleva del sostegno dei suoi detrattori, e gli sottraeva tutti o quasi i cantanti, e una larga fetta del pubblico. Ma già nel 1732-1733 l'indifferenza — quando non addirittura il disprezzo — della nobiltà per l'impresa teatrale di Händel-Heidegger lasciava il campo aperto ad iniziative concorrenti autoctone: proprio dirimpetto al teatro reale di Haymarket era stato aperto all'opera in musica il teatrino di New Haymarket, dove si cantavano opere, operine e operacce in lingua inglese, musica di John Frederick Lampe (un tedesco anglicizzato come Händel) e di Thomas Augustine Arne, ad opera d'una compagnia mista italo-inglese. Se l'opera dei nobili e del re era, per definizione, l'opera italiana cantata in italiano, ai cittadini borghesi piaceva di più l'opera inglese del New Haymarket, a prestar fede alla testimonianza d'un libello, *See and Seem Blind (Vedere e parer ciechi)*, da un autore anonimo indirizzato proprio ad Aaron Hill qualche mese prima: «uscii dall'opera italiana, frequentata da un pubblico sparuto, attraversai la strada, ed entrai nell'opera inglese, affollata a tal punto che mi toccò fare a gomitate per salire sulla scena». Il teatro musicale cantato in inglese, soffocato dal trionfo dell'opera italiana intorno al 1710, aveva ripreso vigore dopo il successo strepitoso della *Beggar's Opera* del 1728, che (tra tante altre allusioni politiche e satiriche) si faceva apertamente beffa dell'opera italiana e dei tumulti tra le canterine con una parodia della famosa rissa causata dai sostenitori della Francesca Cuzzoni e della Faustina Bordoni che, nelle vesti

di Andromaca ed Ermione, s'erano accapigliate in scena durante una rappresentazione dell'*Astianatte* di Giovanni Bononcini nel 1727. Anche un'opera «italiana» come la *Camilla* del Bononcini, cantata in inglese nel 1706, s'era ormai «naturalizzata» al punto da venir presa per un'opera indigena. La forte spinta verso l'uso operistico della lingua inglese in questi anni s'avvaleva pure, ma surrettiziamente, del nome e delle opere di Händel: il teatro di New Haymarket aveva inscenato *Acis and Galatea* di Händel (1718) per far concorrenza alle opere italiane di Händel medesimo nel vecchio Haymarket: Händel, in quattro e quattr'otto, aveva replicato rimettendo a nuovo lo stesso *Acis and Galatea* mediante innesto di molti e molti brani ricavati dall'omonima ma diversa serenata politico-nuziale composta nel 1708 a Napoli, facendone un singolare «pasticcio» italo-inglese. Nel febbraio 1732, intanto, il maestro dei *pueri cantores* della cappella reale, Bernard Gates, aveva dato, nella taverna-sala-da-concerto di Crown & Anchor, alcune esecuzioni di *Esther*, un oratorio di Händel in lingua inglese (tratto dall'omonima tragedia di Racine) che risaliva allo stesso periodo dell'*Acis and Galatea*, 1718 circa. L'esperimento aveva avuto un gran successo, e altri, piratescamente, avevano presentato in pubblico la stessa *Esther*, al che Händel — manovratore abilissimo e tempestivo dei meccanismi della concorrenza teatrale, in un'epoca priva di tutela del diritto d'autore — aveva replicato con un rifacimento-ampliamento della stessa *Esther*, dato in forma di concerto, o per meglio dire di oratorio, nel suo teatro di Haymarket. L'oratorio come «genere» compositivo ed istituzionale peculiarmente händeliano, per l'appunto, stava per nascere, frutto spurio (ed eccelso) di un basso commercio di piraterie e concorrenze e sfruttamenti impropri di opere altrui.

Ma Aaron Hill, nella sua lettera del 5 dicembre 1732, non alludeva certo all'oratorio: l'interesse fanatico per la *fine machinery*, la passione per la recitazione teatrale di sicuro gli facevano parere insipida l'idea d'un dramma in musica cantato senza azione scenica e senza congegni spettacolari. (Come tanti altri contemporanei, avrà deplorato l'interdizione della messinscena dei soggetti biblici ad opera del clero londinese.) Può ben darsi che Hill avesse in mente uno spettacolo preciso, di cui Händel gli avrà parlato (o gli avrà fatto vedere la partitura, finita di comporre il 20 novembre 1732) qualche giorno prima della lettera del 5 dicembre. Quello spettacolo era *Orlando*, sotto certi

aspetti un *remake* del *Rinaldo* del 1711, un'opera che ben corrispondeva (tolta la lingua, sempre ancora italiana, e tolto l'uso dei castrati, irrinunciabile per il pubblico del teatro dell'opera italiana) agl'ideali abbozzati da Hill nella sua lettera. (La lettera di Hill, dunque, potrebbe anche leggersi come una replica anziché come una proposta, come un tentativo di metter sulla carta, arrogandosene parte del merito, un progetto ch'era invece fiorito e sbocciato nella mente di Händel, non già nella sua.) Tratto dall'*Orlando furioso* così come il *Rinaldo* era tratto dalla *Gerusalemme liberata*, l'*Orlando* come il *Rinaldo* combinava elementi magici (Zoroastro in *Orlando*, il Mago in *Rinaldo*) ed insegnamenti di morale (dominio delle passioni, culto del valore militare e della virtù razionale). Come il *Rinaldo*, l'*Orlando* traboccava di effetti scenici spettacolosi giustificati dagl'interventi magici. C'è perfino chi ha ipotizzato che Aaron Hill avesse in qualche modo stimolato, favorito, propiziato la composizione di *Orlando*, così palesemente congeniale alle sue concezioni del teatro come scuola di moralità attraverso la spettacolarità. Ma Händel quell'*Orlando* doveva avercelo nel cassetto già da un po'. Secondo un suo costume, da Reinhard Strohm ben analizzato in un suo saggio memorabile (*I libretti italiani di Händel*, in J. Mainwaring, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, Torino, EDT, 1985), Händel avrà semplicemente atteso che si presentasse il momento buono per mettere in scena quell'opera, per tanti versi straordinaria, che aveva in serbo almeno da quando, nel 1727, gliene era capitato tra mano il libretto originario, spedito dall'Italia alla Royal Academy da un vecchio impresario teatrale londinese in disarmo, Owen Swiney. Il momento buono era per l'appunto la stagione del 1732/33: ma non tanto per i motivi di politica teatrale cui s'è fatto allusione, né per i nobili intenti etico-razionali di Hill, bensì per altre e più specifiche congiunture artistiche.

L'*Orlando* — come ha rivelato sempre Strohm — è cavato da un libretto romano del 1711, *L'Orlando, ovvero La gelosa pazzia*, testo dell'arcade Carlo Sigismondo Capeci, musica di Domenico Scarlatti, rappresentato per carnevale nel teatrino domestico della regina di Polonia in esilio, Maria Casimira, a palazzo Zuccari, in cima a via Gregoriana a Roma, con scene, pare, di Filippo Juvarra, il giovane architetto messinese attivo come scenografo per il teatro del cardinal Ottoboni e da costui prestato alla mondanissima sovrana. Nel 1711 l'*Orlando* era stato dato come seconda opera di carnevale: la prima, *Tòlomeo*

et Alessandro, ovvero La corona disprezzata (titolo invero adeguato per i festeggiamenti privati di una regina spodestata), degli stessi autori (Capeci Scarlatti Juvarra), era a sua volta la fonte d'un altro dramma händeliano, quel *Tolomeo* che nell'aprile 1728 era stata l'ultima opera della vecchia Royal Academy of Music, proprio prima della sua dissoluzione. Può ben darsi che l'*Orlando* fosse stato preparato per andare in scena a ridosso del *Tolomeo*, nel 1728, riproponendo l'accoppiata originale. Le due opere romane del 1711, oltre alla paternità di testo, musica e scene, hanno parecchio in comune, in particolare l'ambientazione dichiaratamente, spudoratamente arcadico-pastorale. Basta l'elenco delle mutazioni sceniche nei due libretti del 1711 — di poco alterato a Londra — per sincerarsene:

Tolomeo et Alessandro

La scena si finge nelle campagne maritime di Cipro vicino ad una villa deliziosa...

atto I, scena 1: campagna alla riva del mare

I, 4: campagna con villa deliziosa

I, 9: campagna con veduta di capanne pastorali

II, 1: campagna con villa deliziosa

II, 11: bosco

III, 1: campagna con villa

Orlando

atto I, scena 1: campo di battaglia

I, 4: bosco chiuso con veduta di villaggio

I, 7: villaggio di case rustiche e capanne

II, 1: bosco

II, 7: un boschetto di lauri con bocca di grotta e fonte

III, 1: bosco chiuso con veduta di villaggio

III, 6: campagna con ruine di case ed alberi

A Roma nel 1711 quest'evocazione massiccia di ambienti esterni, agresti, marittimi, silvestri, era forse — oltre che un tributo all'Arcadia trionfante — un modo per caratterizzare fortemente le opere della regina di Polonia nei confronti dell'assetto eroico e marziale delle altre opere di carnevale, date nel teatro Ottoboni, nel teatro Ruspoli, nel teatro Capranica. A Händel, a Londra, l'ambientazione pastorale di *Tolomeo* e di *Orlando* forniva l'occasione pro-

pizia per il dispiegamento di un «gusto» e di un'inclinazione molto topici verso il sentimento della natura, e verso le immagini musicali molto atmosferiche che ne potevano scaturire. Fatto sta che, se *Tolomeo* vide le scene a Londra nel 1728, l'*Orlando* dovette attendere che la Royal Academy risorgesse, non soltanto, ma anche che ritornasse a Londra l'eroe canoro della vecchia Royal Academy, ossia Gio. Francesco Bernardi detto il Senesino, primouomo dal 1720 al 1728, reingaggiato nel 1730 dopo una poco fortunata «scrittura» del famoso ma ormai anzianotto Antonio Bernacchi (1729/30). Anzi, l'attesa per *Orlando* si protrasse fino alla stagione 1732/33, ossia fino a quando a far parte del cast handeliano entrò una cantante napoletana, Celeste Gismondi, che Reinhard Strohm (in uno dei suoi *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press, 1985) ha plausibilmente identificato con una specialista d'intermezzi buffi, Celeste Resse, di cui si perde ogni traccia a Napoli (dov'era attiva dal 1724) per l'appunto nel 1732. Il Senesino nell'*Orlando* sostenne — e non poteva essere altrimenti — la parte dell'eroe eponimo, la Gismondi/Resse quella, stilisticamente tanto peculiare, di Dorinda. Strohm si spinge fino ad ipotizzare che Händel, in viaggio di ricognizione in Italia nel 1729, avesse fin da allora messo l'occhio sulla disinvolt canterina comica, e avesse fatto tagliare su misura per lei il ruolo di Dorinda, già presente nel libretto romano del 1711 ma fortemente potenziato nella versione londinese del 1733. (L'ipotesi, senza essere del tutto impossibile, mantiene un margine di avventuroosità, se si tiene presente che il revisore del testo londinese, da Strohm plausibilmente ipotizzato in Nicola Haym, ossia nello stesso revisore del *Tolomeo* del 1728, morì nell'agosto 1729, ossia poche settimane dopo il rientro di Händel a Londra, quando l'arrivo della Resse/Gismondi era di là da venire e di sicuro non c'era ancora nessuna prospettiva di poter riavere il Senesino, mentre le opere per la stagione successiva, 1729/30, erano forse già ben programmate: sicché Haym su incarico di Händel avrebbe in fretta e furia risarcito un libretto in vista di ingaggi futuri tutt'altro che imminenti, e senza neppur conoscere di persona i meriti e le prerogative della cantante-attrice su cui doveva tagliar l'abito del nuovo ruolo.)

Tolomeo ed *Orlando* hanno un'altra caratteristica in comune. Opere di sei personaggi nell'originale, sono state ambedue amputate di un personaggio nella versione inglese. Il cast handeliano corrente era di sei cantanti: se

L'opera imponeva inderogabilmente un settimo personaggio, si faceva ricorso a qualche cantante di *routine* disponibile sulla piazza, mentre i sei titolari erano per solito scritturati dall'Italia con contratto annuale o pluriennale. Anche la seconda Royal Academy, pur producendo in regime di maggiori ristrettezze che non la prima, poté di consueto fare affidamento su un *cast* stabile di sei cantanti. Nel 1729/30, la prima stagione contò su Anna Maria Strada del Po, che Händel aveva scritturato ad un prezzo tutto sommato modesto (600 sterline) in sostituzione dell'impareggiabile ed impagabile Faustina Bordoni (che peraltro, nonostante la sua eccelsa bravura, non gli era mai andata troppo a genio), su Antonio Bernacchi (che costò carissimo, 1200 sterline, e fu una mezza delusione), sul tenore eroico Annibale Pio Fabri (500 sterline), sul contralto Antonia Merighi (800 sterline), su Francesca Bertolli (cantante modesta ma specialista di ruoli *en travesti*), e su un mediocre basso amburghese, Johann Gottfried Riemschneider. Per la stagione 1730/31, il Bernacchi fu sostituito a gran voce dal Senesino, idolatrato dal pubblico teatrale britannico, sostenuto veementemente dal gruppo antihandeliano di Paolo Rolli e compagni, e recuperato alle scene londinesi per la cifra astronomica di 1400 ghinee; il basso amburghese fu rimpiazzato da Giovanni Commano, non granché migliore. Nella stagione del 1731/32, rimasti in carica il Senesino primouomo, la Strada primadonna, la Bertolli per le *Hosenrollen*, subentrarono il tenore G.B. Pinacci al posto di Fabri, il contralto Antonio Campioli Gualandi al posto della Merighi, e un basso agile ed acrobatico, Antonio Montagnana. Per alcune opere, nel 1732 si aggiunse anche la moglie di Pinacci, Anna Bagnolesi, esperta anch'ella in ruoli maschili. Nella stagione 1732/33, la stagione dell'*Orlando*, Händel restò invece eccezionalmente con cinque soli cantanti: la fedelissima Strada, il Senesino, la solita Bertolli, il basso Montagnana, e il nuovo acquisto napoletano Celeste Gismondi. (Che un cast di cinque soli cantanti fosse un'anomalia è indirettamente confermato dal cast della stagione successiva, 1733/34: sebbene l'Opera of the Nobility avesse «soffiato» a Händel tutti i cantanti del 1732/33 ad eccezione della primadonna Strada, pure Händel mise insieme un gruppo di ben sette cantanti, con due castrati di rinomanza, Giovanni Carestini e Carlo Scalzi, la Margherita Durastanti ch'egli conosceva fin dall'epoca dell'*Agrippina* e del suo servizio in casa

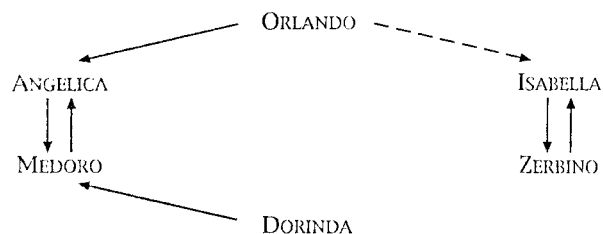
Ruspoli a Roma nel 1708-1709, le due sorelle Maria Caterina e Maria Rosa Negri, nonché il basso inglese Gustav Waltz, che secondo certe fonti aneddotiche sarebbe stato il cuoco di Händel.)

Ebbene, con cinque soli cantanti Händel dovette impegnarsi a metter su un cartellone accettabile nella stagione 1732/33. Il 4 novembre mandò in scena il *Catone* del Metastasio, un «pasticcio» basato in gran parte su musiche del *Catone in Utica* di Leonardo Leo (Venezia 1729): rispetto ai sei personaggi dell'originale, cancellò la parte di Fulvio. Il 25 novembre diede una ripresa dell'*Alessandro* del 1726, un'opera di sette personaggi: ben due furono radiati (Leonato e Cleone). Il 3 marzo, anche *Floridante* (1721) subì la decurtazione di un personaggio. Le due opere centrali della stagione (2 gennaio e 27 gennaio) furono, non a caso, le due opere di cinque personaggi ricavate da originali del Capeci, ossia la ripresa del *Tolomeo* del 1728 e il suo «gemello» *Orlando*, nuovo di trinka. Nuovi di trinka, e reclamizzati dalla stampa nonché dai cronisti, erano anche i costumi, le scene, le macchine dell'opera, che evidentemente era il *clou* della stagione, il *clou* d'una stagione quant'altre mai critica e delicata, dato il clima di concorrenza e di insofferenza e di fronda che s'è visto, e che neppure il successo riscosso dall'*Orlando* seppe arrestare, tant'è vero che fu questa l'ultima stagione handeliana prima della fondazione dell'avversa Opera of the Nobility, capitanata dal Senesino e acutamente propagandata da Paolo Rolli (in realtà l'ostilità contro Händel, musicista della corona, si coniugava con l'avversione contro il primo ministro Walpole, che il mese prima aveva commesso l'imprudenza di voler taglieggiare i vizi dell'aristocrazia, imponendo un dazio sul tabacco respinto a viva forza dal parlamento: Händel dal canto suo aveva raddoppiato i prezzi d'ingresso per la sua *Deborah*, data in forma di oratorio — ossia senza scene — negli stessi giorni: era troppo per un pubblico nobiliare che si sentiva vessato).

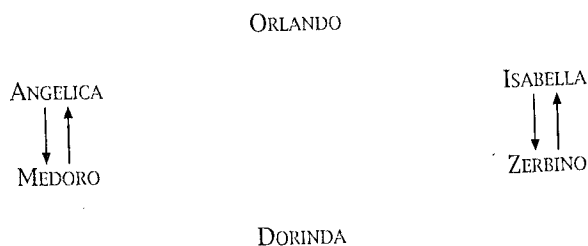
Fatta apposta per sanare con un grande, spettacolare successo una crisi ormai appariscente, l'opera di *Orlando* fu costruita su misura per la *star* del momento, il Senesino. Per rendersene conto appieno bisogna esaminare un po' d'avvicino le alterazioni di struttura che comportò l'adattamento londinese del vecchio libretto romano di Capeci. La riduzione da sei a cinque personaggi fu per più d'un verso assai più drastica che non nel caso,

apparentemente analogo, del *Tolomeo*: se da quest'ultima restò fuori in tutto e per tutto un ruolo alla fin fine secondario come «Dorisbe figlia del prencipe di Tiro sotto nome di Clori giardiniera», dall'*Orlando* del 1711 rimase fuori una coppia di personaggi, Zerbino ed Isabella, con la perdita secca di circa la metà dell'azione intessuta nel *plot* originale. In compenso Händel fece aggiungere (da Haym, o da un altro revisore) il ruolo di basso del mago Zoroastro, affatto estraneo all'archetipo romano. Il vero tema del libretto di Roma 1711 è l'esaltazione delle gioie dell'amore nella natura e la deprecazione della gelosia: «Chi può dir che l'amor sia follia, Quando cangia in diletto il martir? Sol la fiera crudel gelosia Con Orlando fa amando impazzir». Tutt'altra musica nella versione londinese del 1733: Orlando, rinunciando all'amore per Angelica e riconquistando la saggezza di un oculato controllo delle proprie passioni grazie all'intercessione del benevolo mago Zoroastro, può a buon diritto tirare le somme della vicenda ariostesca in questi termini: «Vinse incanti, battaglie e fieri mostri, Di se stesso e d'amor oggi ha vittoria!». Alla celebrazione dell'amore innocente, forza e spirito d'ogni essere animato, subentra il culto della ragione e della temperanza, la devozione per il valore e la gloria. (In questo senso è senz'altro pertinente il riferimento suggerito da Strohm alla tradizione delle *tragédies en musique* di Quinault e Lully, autori nel 1685 d'un *Roland* tutto intessuto sul conflitto tra Amour e Gloire, ossia tra i due ideali dominanti unanimemente condivisi dalla vecchia aristocrazia del sangue e dalla nuova nobiltà di toga nella Francia del Re Sole.)

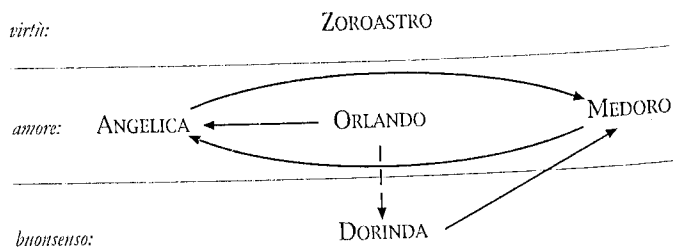
Nell'*Orlando* del 1711 la situazione di partenza dell'intreccio si lascia raffigurare così:



L'amore ricambiato di Angelica per Medoro e di Isabella per Zerbino è perturbato dall'amore a senso unico di Orlando per Angelica, di Dorinda per Medoro (con un duplice e fortissimo ma ben sopportato *stress* della *liaison* tra la regina indiana e il soldato africano), nonché, al colmo della dissennatezza del paladino, di Orlando per Isabella (che subisce tuttavia un più severo *stress* ad opera del troppo leale Zerbino, disposto — sia pure a malincuore — a cederla ad Orlando sulla base d'un sentito dire e d'un soverchio rispetto nei confronti del valore marziale del conte). Il compito del drammaturgo, e il traguardo dell'intreccio, consisterà semplicemente nell'eliminare le inopportunistissime frecce oblique, con un cedimento-rinsavimento di Orlando e di Dorinda senza veruna contropartita erotica, e con l'eliminazione d'ogni ombra di gelosia tra le due coppie felici. Così:

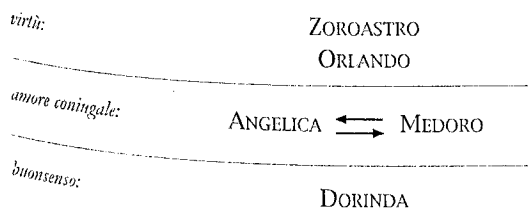


Del tutto diversa la situazione di partenza, la dinamica dello sviluppo, il traguardo finale nell'*Orlando* del 1733. La prima si lascia effigiare così:



La meccanica dell'azione consisterà precipuamente nell'assumere Orlando al livello superiore, attraverso lo svelamento della follia che per un attimo

lo porta a infatuarsi incoscientemente della povera Dorinda, palesando, dopo la perturbazione dell'amore ricambiato di Angelica-Medoro, il ben più oltraggioso turbamento indotto dall'amore per una donna di estrazione plebea, nobile (al massimo) d'animo, e non più una pari grado come la principessa Isabella del 1711. Dal canto suo, costei — tutt'altro che mal disposta verso l'amore dichiarato dal pazzo Orlando — rientra infine felicemente tra i ranghi. Alla fine, le cose stanno così:



Ciascuno nella sfera che gli compete, e viva pur l'amore, a patto che non faccia sragionare gli eroi e inorgoglire le pastorelle. Inutile dire che questo radicale mutamento di struttura rivaluta immensamente la figura e la funzione di Orlando nel *plot*. Orlando/Senesino, nell'opera handেলiana del 1733, è piazzato al centro d'uno sbilenco sistema stellare, e si comporta come un pianeta errabondo rispetto alla stella fissa di Zoroastro: con la sua instabilità determina gli sconvolgimenti nella costellazione dei suoi satelliti Angelica, Medoro e Dorinda. Ogni sua mossa spiazza gli altri personaggi: ma mentre nel 1711 lo spiazzamento aveva la forma d'un vortice mulinellante, con spinte e contropinte concentriche, nel 1733 ogni esorbitazione di Orlando viene misurata rispetto a due assi intersecati, quello dell'amore Angelica-Medoro (ch'egli perturba), e quello della ragione Zoroastro-Dorinda, che ne enfatizza ed esalta la grandiosa, demente, desolata eroicità. Ma lo stesso vale anche per il personaggio di Dorinda: la sua pacifica, consolabile rinuncia a qualsiasi pretesa nei confronti della più fortunata Angelica, a qualsiasi rancore nei confronti del fedifrago opportunista Medoro, la colloca nel 1733 (diversamente da quanto accadeva nel 1711) in netto rilievo, in virtù della sua posizione speculare rispetto a Zoroastro. A metà dell'atto III, tocca a lei pronunciare la morale

dell'opera, in un'aria sentenziosa che nel libretto del 1711 non c'è, da Händel musicata in uno stile molto disinvolto-napoletano, a mo' di contraltare sbarazzino alla sentenziosità solenne di Zoroastro: «Amor è qual vento Che gira il cervello... Ma a un curto piacere Dà un lungo dolor». Zoroastro le fa eco seduta stante: «Può talor il forte errare, Ma risorto dal suo errore, Ciò che pria gli diè dolore Rende immenso il suo piacere».

La rivalutazione del ruolo di Orlando è ovviamente procurata anche da un altro fattore: la struttura binaria del *plot* del 1711 viene ridotta ad una struttura monocentrica, radiale, ed *egli* è il centro. Occorre vedere un po' più d'avvicino com'è costruito, passo per passo, l'intreccio dei due drammi. E a tal uopo s'invita il cortese lettore a tenere sott'occhio i grafici di pp. 66-71, che illustrano la distribuzione delle scene negli atti e delle arie nelle scene, nonché i cambiamenti di scena.

Carlo Sigismondo Capeci prende dall'Ariosto tutti i suoi personaggi: anche Dorinda non è tutta farina del suo sacco, e la si può facilmente individuare nella pastora che accoglie Angelica e la sposa a Medoro (canto XIX, 27). Ricorre, è vero, all'espedito boiardesco dell'anello magico (e lo dichiara nella sua prefazione) per far rinsavire Orlando senza necessitare l'impresa spaziale di Astolfo. Ma la deroga dal poema — da buon arcade, Capeci rivaluta e venera l'Ariosto, dopo un secolo abbondante di euforie tassesche — è giustificabilissima in termini di rispetto delle unità: mandare Astolfo sulla luna voleva dire scardinare la regolarità del dramma, introdurre un personaggio episodico, predisporre un viaggio in altri luoghi, soprattutto evadere dalla sfera esclusivamente arcadica nella quale il dramma entra una volta per tutte a partire dalla scena quarta dell'atto I, dopo un inizio finto-eroico su un «campo di battaglia». La costruzione dell'atto I è perfettamente simmetrica. Nella prima sequenza di scene (I, 1-3) vengono presentati Zerbino e Isabella, innamorati perturbati da Orlando per via d'un equivoco che si protrarrà a lungo. Nella seconda sequenza di scene (I, 4-6), presentazione degli altri tre personaggi, Angelica e Medoro innamorati, con la perturbazione di Dorinda che ama Medoro, che a sua volta finge di riamarla. In ambo le sequenze di scene, mai più di due personaggi per volta sulla scena. Nella terza sequenza di scene dell'atto I (7-11), s'annoda l'intreccio: prima tra Zerbino, Isabella, Angelica e Dorinda, poi con l'incontro deside-

rato/indesiderato di Orlando con Angelica, infine con lo svelamento dell'ipocrisia di Medoro (terzetto finale). Nel second'atto, due lunghe sequenze di scene: nella prima, con innamorate deluse dolenti (Isabella, II, 1-2; Dorinda, II, 2-3), rivelazione dell'infedeltà di Angelica ad Orlando tramite Dorinda (II, 5), e riconciliazione Zerbino-Isabella (II, 6); nella seconda, amori silvestri di Angelica e Medoro (II, 7) e inseguimento di Angelica ad opera di Orlando (II, 8-11). Orlando, impazzito di gelosia alla fine dell'atto II, nell'atto III (scena 3) corteggia forsennato Isabella (con recrudescenza dei timori di Zerbino), ma Angelica s'adopera per farlo rinsavire affidando il salvifico anello magico a Zerbino. Infine (III, 6-10), Orlando fuori di sé semina la devastazione («Campagna con ruine di case ed alberi»), fa fuori Angelica (III, 8), cade stremato dopo il *raptus* omicida («Già l'ebro mio ciglio...»), viene finalmente risanato dall'anello magico di Angelica, e recupera con la sanità l'amicizia di tutti gli altri personaggi, miracolosamente sopravvissuti ai furori della gelosia.

La soppressione della coppia Zerbino-Isabella e l'introduzione del mago Zoroastro altera radicalmente l'avvio del dramma nell'*Orlando* del 1733. Se nel 1711 Orlando non aveva nessun dubbio iniziale circa la sua preminente vocazione all'amore («Non fu già men forte Alcide»), nel 1733 egli tituba («Stimolato dalla gloria, Agitato dall'amore») prima di votarsi a corpo morto all'amore, più che altro per far dispetto alle esortazioni morali di Zoroastro, scrutatore di «geroglifici eterni» e «zifre luminose» (I, 1-3). L'aria «Non fu già men forte Alcide» (I, 1 in 1711; I, 3 in 1733) assume dunque il tono solenne e dichiarativo di una scelta deliberata, e deliberatamente infausta. (Nella musica di Händel, un minuetto sostenuto in 6/8 su un motivo cavato da una vecchia opera di Reinhard Keiser, spiccano due fattori: l'uso dei corni, che compaiono qui per la prima ed unica volta nel corso dell'intera partitura e che perciò parrebbero assumere una valenza simbolica assai nitida, visto il disinteresse che per Orlando nutre la donna amata; e d'altra parte la pertinace fissità tonale, la cocciuta riluttanza ad abbandonare anche solo per poche battute la tonalità di Fa maggiore.) Il vero tema dell'opera, è chiaro fin da queste prime scene, non sarà tanto la «follia» d'un amore che tutto e tutti possiede (e che soltanto la bontà e la pietà potranno sanare): il tema del dramma händeliano, fin dalle sue prime battute, è quello

dell'educazione (o rieducazione) di Orlando alla gloria. Soppresso l'episodio e l'equivoco di Zerbino/Isabella/Orlando, il revisore londinese salva il salvabile mantenendo in forma pantomimica il salvataggio della principessa per mano di Orlando (I, 4). Dorinda, per il semplice fatto di assistere all'eroica impresa, acquista un bel po' di peso: nella sua funzione di illustratrice dell'evento (quasi telecronista del salvataggio in diretta) dimostra di saperla lunga sulla preistoria degli eroi ariosteschi, e inoltre passa dal rango di personaggio subalterno e secondario a quello di commentatrice sapiente e disincantata. (Zoroastro sta a Don Alfonso come Dorinda a Despina.) L'intreccio Angelica-Medoro-Dorinda (I, 5-7) non subisce grosse alterazioni, come pure il finale dell'atto I: ma l'intervento di Zoroastro ad ammonire Angelica avverte la primadonna e rammenta allo spettatore che qui si scherza col fuoco (d'amore), e che tutti si sbruciacchieranno le dita. Nell'atto II, in mancanza della principessa Isabella, sarà la pastorella a confidare le proprie pene al prato, al vento, all'usignolo, nel delizioso quadro d'apertura (II, 1): del pari, sarà lei a surrogare tutte le scene con Zerbino ed Isabella dell'atto II originario. Ridotta ad un moncherino, la prima sequenza di scene (II, 1-6 del 1711 diventa II, 1-3 nel 1733) attinge almeno un'eroica aria di smanie per Orlando dalla sequenza di scene successiva («Cielo! se tu il consenti»). In mancanza di Zerbino ed Isabella, nulla o quasi muta nella seconda sequenza di scene dell'atto II, che però acquista proporzionalmente un peso soverchiante nel bilancio complessivo dell'atto e dell'opera. Qui infatti si colloca la «scena di forza» dell'opera, la pazzia d'Orlando, ripresa pari pari dall'originale del 1711 ma destinata ad esiti musicali sconvolgenti nella realizzazione londinese del 1733. Nell'atto III, infine, in mancanza d'Isabella, è gioco forza che Orlando forse s'innamori di Dorinda. L'alterazione è tutt'altro che innocente ed irrilevante: la situazione, compromettentissima per il decoro dell'eroe, si carica di toni decisamente grotteschi e scurrili. E Händel col suo revisore ci piazza uno sconclusionato duetto di corteggiamento, francamente comico (III, 3: «Unisca amor in noi ... Ed innestar tu vuoi?»). Dorinda assiste stralunata alle stranezze degli eroi, e snocciola il surriferito commento («Amor è qual vento...», III, 5). L'intervento di Zoroastro risparmia a Dorinda la devastazione della sua capanna per mano del delirante Orlando: ci pensa lui, con

un segno della sua verga, a trasformare la scena «in orrida spelonca»: invece dell'anello fatato di Angelica, la salute di Orlando viene procurata da un'aquila che arreca a Zoroastro un liquore magico risolutivo.

Ma il revisore londinese, forte d'un'esperienza consumata e consapevole dell'insofferenza di Händel e del pubblico britannico per i lunghi dialoghi recitativi e per le digressioni monologiche, non ha soltanto alterato la sostanza del dramma sottraendo due personaggi ed aggiungendone uno di sua invenzione. Ha anche cavato un libretto minuscolo minuscolo (630 versi circa, ancora meno della pur cortissima *Euridice* rinucciniana del 1600) da un librettone lunghetto anzichenò (1630 versi circa). Un bell'*exploit*. In generale, Haym (o chi per lui) mantiene il massimo possibile d'azione sfrondando il massimo possibile di commento: quando può, trasferisce in puro gesto scenico quel che nel libretto dell'arcade romano era affidato a circostanziati resoconti verbali. Ne dà un indizio eloquente il corredo di didascalie sceniche: non scarso ma invero succinto nel 1711, esso diventa copioso nel 1733, e non tutto per solo merito del mago Zoroastro, grand'animatore di meraviglie scenotecniche musicalmente corredate qua e là di sinfoniche sonorizzazioni. Alcuni accorgimenti meritano di essere menzionati. Nell'atto I, invece di far cantare un'aria ad Angelica da sola (I, 4), poi un'altra aria ad Angelica al cospetto di Medoro (I, 5), infine un'aria al bel Medoro (I, 5), l'*Orlando* del 1733 procura un piccolo colpo di scena con uno *zoom* morfologico e scenico di grand'effetto: Medoro sopraggiunge di soppiatto durante l'aria di Angelica, e letteralmente gliela toglie di bocca cantandone lui la seconda strofa (I, 5). In un'altra circostanza, l'indugio di Medoro che nel 1711 dichiara di voler seguire Angelica per sottrarla alle furie d'Orlando e però intanto si sofferma a cantare un'aria (II, 10) viene semplicemente eliminato (II, 9): via subito a gambe levate a rincorrere Orlando a perdiffiato. Altro effetto di «salto a piè pari» dentro un'aria in corso, là dove Angelica ferma con una modulazione imperiosa la determinazione suicida di Orlando (III, 9: ma stavolta è tutta farina del sacco del revisore londinese). Una grande condensazione, dunque, uno stile a colpi rapidi e incalzanti che fa pensare — fuor di scherzo — alla drammaturgia verdiana, patita di concentrazione e lapidarietà e concisione e sbrigatività. Non è tanto questione di brindare ogni volta che un'aria fa a meno del daccapo, come se avercelo fosse un difetto (mentre il difetto è nostro, e sta nel non sopportarlo

di buon grado, oppure è dei cantanti, quando — *absit injuria verbis* — non vogliono farcelo ardentemente desiderare): è questione di ammirare come le forme *standard* dell'opera seria settecentesca, perfettamente funzionali, si lascino adibire duttilmente ad uno stile rappresentativo sciolto e abbreviato e corsivo, scenicamente flagrante (altro che opera-concerto!).

Costretto ad una concisione parossistica (togliere mille versi su milleseicento non è uno scherzo), il librettista londinese non si nega il lusso di qualche aggiunta sopraffina (oltre l'intera parte di Zoroastro, beninteso, e le poche battute supplementari necessitate dalle alterazioni del *plot*). Alcune aggiunte sono fatte per mero gusto di caratterizzazione: quando Dorinda, che l'ha vista brutta e l'ha scampata bella col furioso Orlando, vuol dissuadere Zoroastro dal risvegliarlo (III, 9), il librettista le mette in bocca un verso grammaticalmente squinternato ma teatralmente azzeccatissimo per la figura della buffa napoletana Celeste Gismondi/Resse («È più sicur a lo lasciar dormire»). Parecchio, nella parte di Dorinda, assurti a così nevralgica importanza, è nuovo (per esempio tutta la scena sentenziosa III, 5). Anche le *gags* del corteggiamento Orlando/Dorinda in III, 3 sono una superfetazione londinese. E così pure lo è l'ampliamento, opportunissimo ai fini dello sviluppo musicale della scena, del terzetto conflittuale Angelica/Medoro/Dorinda a conclusione dell'atto I. Ma l'aggiunta più inventiva sta forse nei tre versi incollati all'aria di Orlando III, 3: quella che nel 1711 era la seconda strofa (o sezione B dell'aria) fa ora un tutt'uno con la prima strofa e ne mantiene il tono smargiasso (incorporato in un unisono un po' gradasso tra voce e orchestra, come nella famosa aria di Rinaldo «Il Tricerbero umiliato», che Hill e Händel di sicuro non avevano dimenticato, né tampoco gli spettatori, che avevano rivisto *Rinaldo* nel 1731), mentre la spossatezza dell'eroe in preda a delirio di potenza provoca un subitaneo cambiamento di tono, di tempo, di stile, di gesto, di voce («Son morto, oh caro bene ... Languente cado a terra»). Händel è un maestro — ineguagliato nel suo tempo — della discontinuità significativa.

Il lettore paziente voglia ritornare per un momento alle sei tabelle comparative grafici di pp. 66-71, che illustrano la distribuzione delle arie e delle scene cantante per cantante, parte per parte. V'è un assioma che, se è vero sempre nella storia dell'opera, nel dramma per musica settecentesco è vero

in termini totalizzanti: il personaggio è la sua voce. Nella fattispecie, Orlando è il Senesino, Orlando è Sonia Prina. L'individuazione, l'identificazione, l'immedesimazione, sono totali, senza residui. Il personaggio, dunque, è la somma delle sue arie, delle sue scene. Il suo ruolo lo dichiarano il numero ed il peso dei brani che gli competono. Le cose stanno così:

Orlando Roma 1711

atti	personaggi	arie	di cui arie o scene cantate da solo in scena	duetti	terzetti
I	Orlando	3	1		
II		4	3*		
III		3	2		
tot.		10	6*		
I	Angelica	3	1		1*
II		3	2		
III		4	2		
tot.		10	5		1*
I	Isabella	2	2		
II		2	1	1	
III		2	1		
tot.		6	4	1	
I	Zerbino	2	1		
II		2	1	1	
III		2			
tot.		6	2	1	
I	Dorinda	2	1		1*
II		2	2		
III		2	2		
tot.		6	5		1*
I	Medoro	2	1		1*
II		2	2		
III		1			
tot.		5	3		1*

* ogni asterisco
equivale a
un'aria o brano
collocato in
fine d'atto.

Orlando Londra 1733

atti	personaggi	arie	di cui arie o scene cantate da solo in scena	duetti	terzetti
I	Orlando	3	2		
II		3	3*		
III		2	2	2	
tot.		8	7*	2	
I	Angelica	2 ^{1/2}	1 ^{1/2}		1*
II		2	2		
III		1		1	
tot.		5 ^{1/2}	3 ^{1/2}	1	1*
I	Dorinda	2	2		1*
II		2	1		
III		1	1	1	
tot.		5	4	1	1*
I	Zoroastro	2	1		
II		1	1		
III		1	1		
tot.		4	3		
I	Medoro	1 ^{1/2}			1*
II		1			
III		1			
tot.		3 ^{1/2}			1*

* ogni asterisco
equivale a
un'aria o brano
collocato in
fine d'atto.

Anche a non tener conto della diversa «densità» musicale delle singole arie, appare chiara dal computo la rivalutazione della parte di Orlando. La diminuzione del totale delle arie (dettata dalla loro lunghezza e complessità) è per lui ben più modesta che per la deuteragonista Angelica: addirittura, aumenta il numero delle sue arie cantate in scena da solo, quelle che «contano» di più. Rispetto al drastico ridimensionamento della parte di Angelica, Dorinda si salva assai bene, e conferma da un lato il pregio in cui Händel ed il suo pubblico tenevano Celeste Gismondi (voce agile, estensione enorme, poco volume ma grande destrezza tecnica, a giudicare dalla partitura); conferma anche, viceversa, la devota sottomissione di Anna Strada del Po, soprannominata *the Pig* per la sua moderata avvenenza, la primadonna che

restò più a lungo di tutte al servizio di Händel, dotata evidentemente di grandi qualità vocali («creò» il ruolo di Alcina, memorabile) ma anche di una duttilità che le consentì di sopportare felicemente il predominio dispotico di Händel. Il ruolo di Medoro, infine, modesto nel 1711, si riduce nei panni di Francesca Bertolli a una partecina pressoché insignificante: l'importante, in fondo, è che scolpisca il suo nome e quello di Angelica nella corteccia degli alberi, affinché Orlando, già ingelosito, possa ammattire a conclusione dell'atto II e dar luogo al delirio tagliato su misura per il Senesino. Già, il delirio di Orlando, diviso tra la gloria e l'amore, in preda alle furie. L'episodio è troppo famoso, e la musica è troppo esplicita, perché occorra indugiare su questa scena. Basti rammentare al lettore-spettatore quel famoso 5/8 di Orlando/Senesino che, fuori di sé, si accinge ad imbarcarsi sulla nave di Caronte, un 5/8 che non è tanto la cifra dello sconcerto mentale dell'eroe quanto un gesto, nudo e crudo, un brancolare in scena alla ricerca d'un'imbarcazione, d'un remo, d'un timone che non ci sono, o ci sono soltanto nella proiezione immaginaria dell'eroe forsennato, e nella grezza materialità del suono orchestrale. E basti rammentare al lettore-spettatore il momento culminante della schizofrenia di Orlando, l'aria «a tempo di gavotta» che conclude l'atto II, «Vaghe pupille, non piangete, no», con la visione allucinata di Medoro in braccio a Proserpina in lacrime. Disincantata, giocosa, affranta, tenerissima, dapprima s'interrompe per lasciare spazio ad un lamento desolato (con basso ostinato cromatico discendente, un vecchio arnese operistico seicentesco caro a Cavalli e a Purcell, messo in opera anche da Bach nel *Crucifixus* della Messa in Si minore proprio negli stessi mesi); poi la gavotta riprende tale e quale, ma a poco a poco s'accalora, s'agita, s'infuria, s'avvicchia su se stessa e sui gorgheggi del Senesino impazzito, e termina smaniosa ed impetuosa solo per lasciare spazio all'apparizione del mago Zoroastro che salva *in extremis* il Furioso dall'inferno della demenza.

Con questa parte il Senesino, l'eroe leggendario della Royal Academy of Music, lasciò definitivamente Händel (cantò ancora in qualche vecchia opera ripresa nella stessa stagione, e in alcuni oratorii, storpiando in malo modo la lingua inglese). Dei dissapori tra lui e Händel, che risalivano a vecchia data, riferiscono un po' tutti i cronisti della spaccatura che determi-

nò la nascita dell'Opera of the Nobility. La questione, beninteso, era innanzitutto politica, una mossa tattica contro la corona e i suoi *protégés*, favorita nientemeno che dal principe del Galles, ossia dall'erede al trono Frederick. Per Händel, dopo il successo artistico eccelso dell'*Orlando*, così infausto sul piano professionale, incominciò un decennio di manovre ardue e affannose per riconquistare una «piazza» operistica imbizzarrita. Ne scaturirono poche grandi opere (la mentovata *Alcina* del 1735 e l'*Ariodante* dello stesso anno attinsero ancora una volta all'Ariosto: ma la circostanza non va sopravvalutata, giacché Händel selezionava drammi preesistenti, e non aveva un interesse precipuo per le fonti letterarie remote di tali libretti); ne scaturì soprattutto l'oratorio inglese come alternativa drammatica al teatro d'opera italiano. Alla pazzia del povero Orlando sarebbero subentrate la furia omicida di Re Saul, l'impotenza sofferente di Sansone, l'incoscienza suicida di Semele. Ma nulla avrebbe mai attenuato la prorompente simpatia di Händel per il tormento insanabile dell'animo umano: che è poi il vero e più cogente tema dell'*Orlando*, come d'ogni altro suo dramma in musica.

Ossatura dei due *Orlandi* (Roma 1711; Londra 1733)

Gli schemi delle sei pagine seguenti — due pagine per ciascuno dei tre atti dell'*Orlando* nelle due versioni, nella pagina di sinistra Carlo Sigismondo Capeci (Roma, 1711, musica di Domenico Scarlatti), nella destra Händel (Londra, 1733) — sintetizzano l'ossatura dei due drammi. Nel margine sinistro, dall'alto in basso, sono numerate le scene. Barre orizzontali distinguono le sette sequenze di scene (sei nel 1733): gli ambienti sono tutti esterni, vuoi silvestri vuoi rurali vuoi pastorali.

Le linee orizzontali che congiungono i nomi dei personaggi indicano la loro presenza simultanea sul palcoscenico, scena per scena. Le linee verticali evidenziano la loro permanenza sul palcoscenico, scena dopo scena (le linee tratteggiate indicano il personaggio che si nasconde alla vista d'altri personaggi). Il reticolo che ne risulta visualizza la *liaison des scènes* (l'«inanellatura delle scene»), ossia il procedimento, predicato dai drammaturghi francesi del sec. XVII e ampiamente seguito dai librettisti italiani, con cui si assicurava che lo spazio scenico non rimanesse mai vuoto, neppure per un istante; le eccezioni, relativamente rare nei due *Orlandi*, confermano la regola.

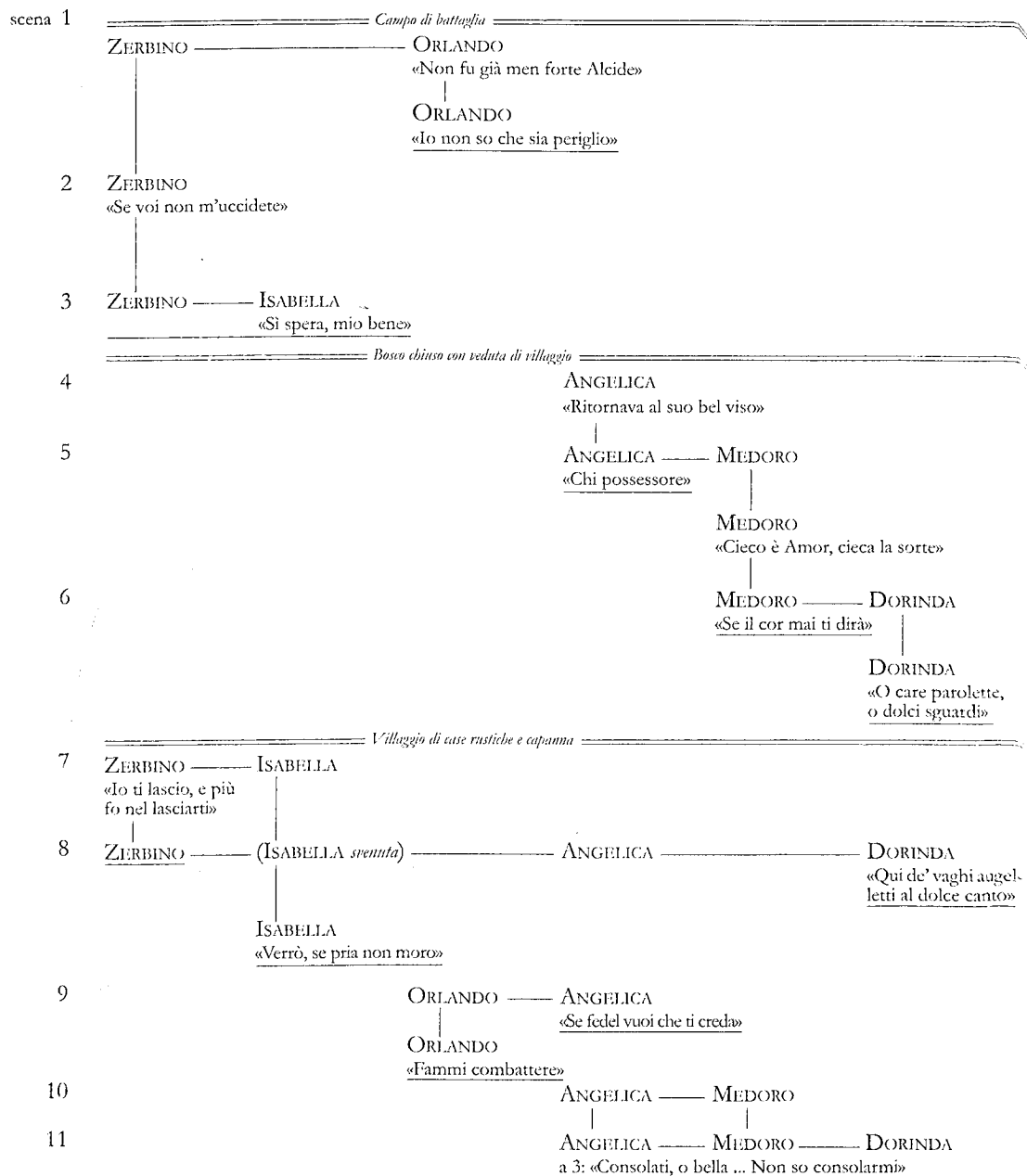
Il discorso è svolto in forma di dialogo, in versi sciolti (in canto recitativo) interrotti da arie (perlopiù a una voce sola) che compendiano gli affetti suscitati dall'azione drammatica. Negli schemi viene notificato l'*incipit* delle arie. L'uscita di scena d'un personaggio è quasi sempre marcata da un'aria: nello schema, la barra orizzontale indica appunto che il personaggio rientra tra le quinte. È assai più raro che un personaggio intoni un'aria «di sortita», quand'esce in scena: potrà accadere a inizio sequenza, e avrà il valore d'un monologo svolto tra sé e sé dal personaggio momentaneamente solo.

Le arie, con o senza ritornelli orchestrali, presentano di norma la forma col *da capo*:

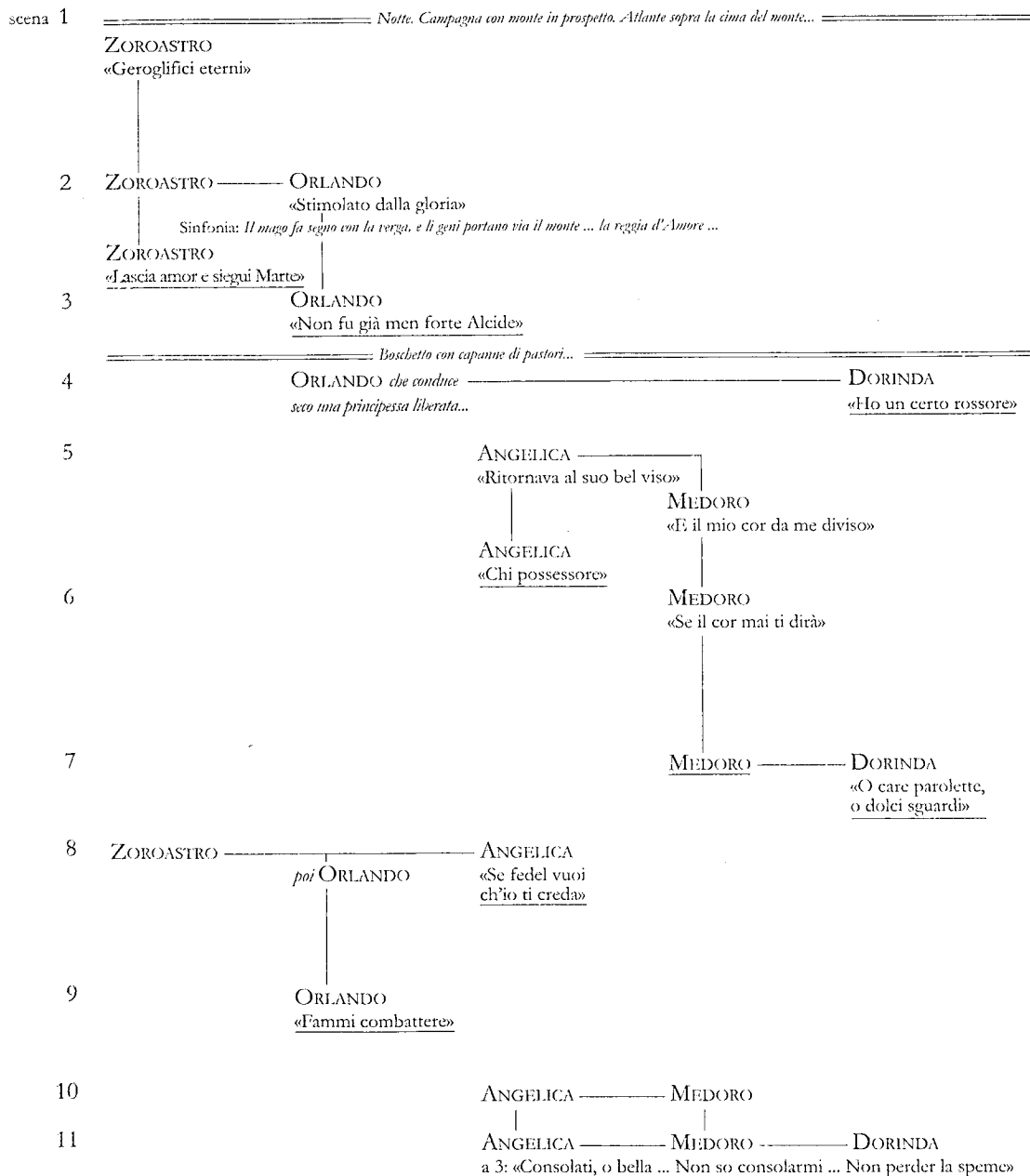
- la prima strofa viene cantata almeno due volte ed è in sé conclusa (parte a);
- la seconda strofa (parte b) viene cantata una o due volte, attacca in una tonalità diversa dalla parte a ed approda ad un'altra tonalità ancora;
- infine la parte a viene ripresa per intero daccapo, ed ha il valore di una asseverazione del discorso e dell'affetto: il cantante ha facoltà di arricchirla con *passaggi o maniere* di sua invenzione.

Di solito la parte b, sebbene diversa da a, è costruita su melodie e metri coerenti con a; in qualche caso, invece, la parte b ha materiale e carattere completamente diverso da a. Nel primo caso, b rappresenta il logico svolgimento di a, prima della ricapitolazione asseverante; nel secondo caso, abbiamo un effetto di contrasto, un'antitesi, un'antifrasi. Nel primo caso l'aria enuncia ed articola un solo affetto; nel secondo caso, ne contrappone due diversi, e infine ribadisce il primo dei due.

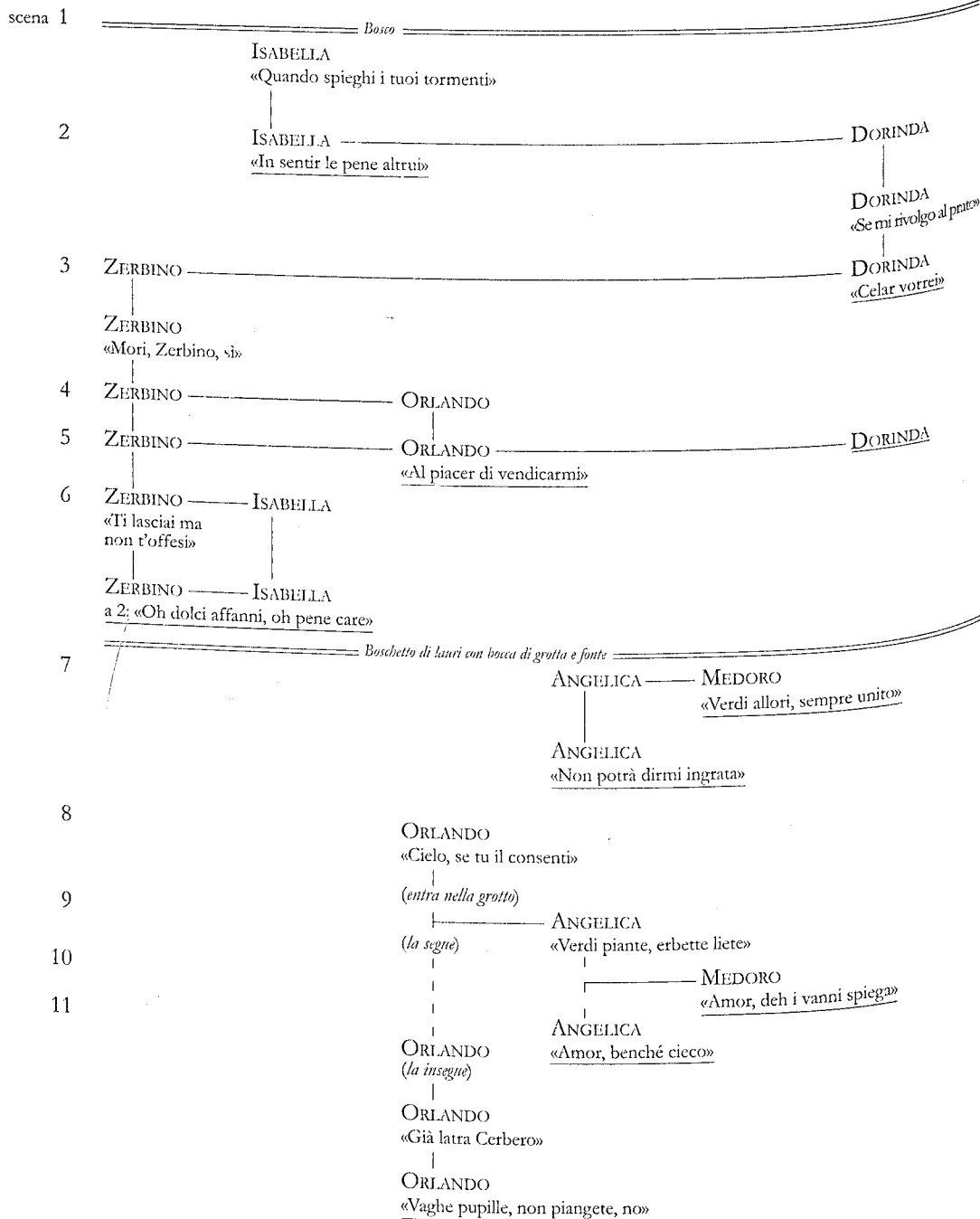
L'Orlando di Capeci-Scarlatti (Roma 1711) - Atto I



L'Orlando di Händel (Londra 1733) - Atto I



L'Orlando di Capeci-Scarlatti (Roma 1711) - Atto II



L'Orlando di Händel (Londra 1733) - Atto II

scena 1

Bosco

DORINDA
«Quando spieghi i tuoi tormenti»

2

ORLANDO

DORINDA
«Se mi rivolgo al prato»

3

ORLANDO

«Cielo! se tu il consenti»

4

ZOROASTRO

Deliziosa ... Boschetto di lauri ... bocca di grotta

ANGELICA

MEDORO

5

«Tra caligini profonde»

ANGELICA

MEDORO

«Verdi allori, sempre unito»

6

ANGELICA

«Non potrà dirmi ingrata»

7

ORLANDO

(entra nella grotta)

8

ANGELICA

«Verdi piante, erbe liete»

9

(la insegue)

MEDORO

10

ORLANDO

(la seguita)

ANGELICA

«Amor, caro amore»

11

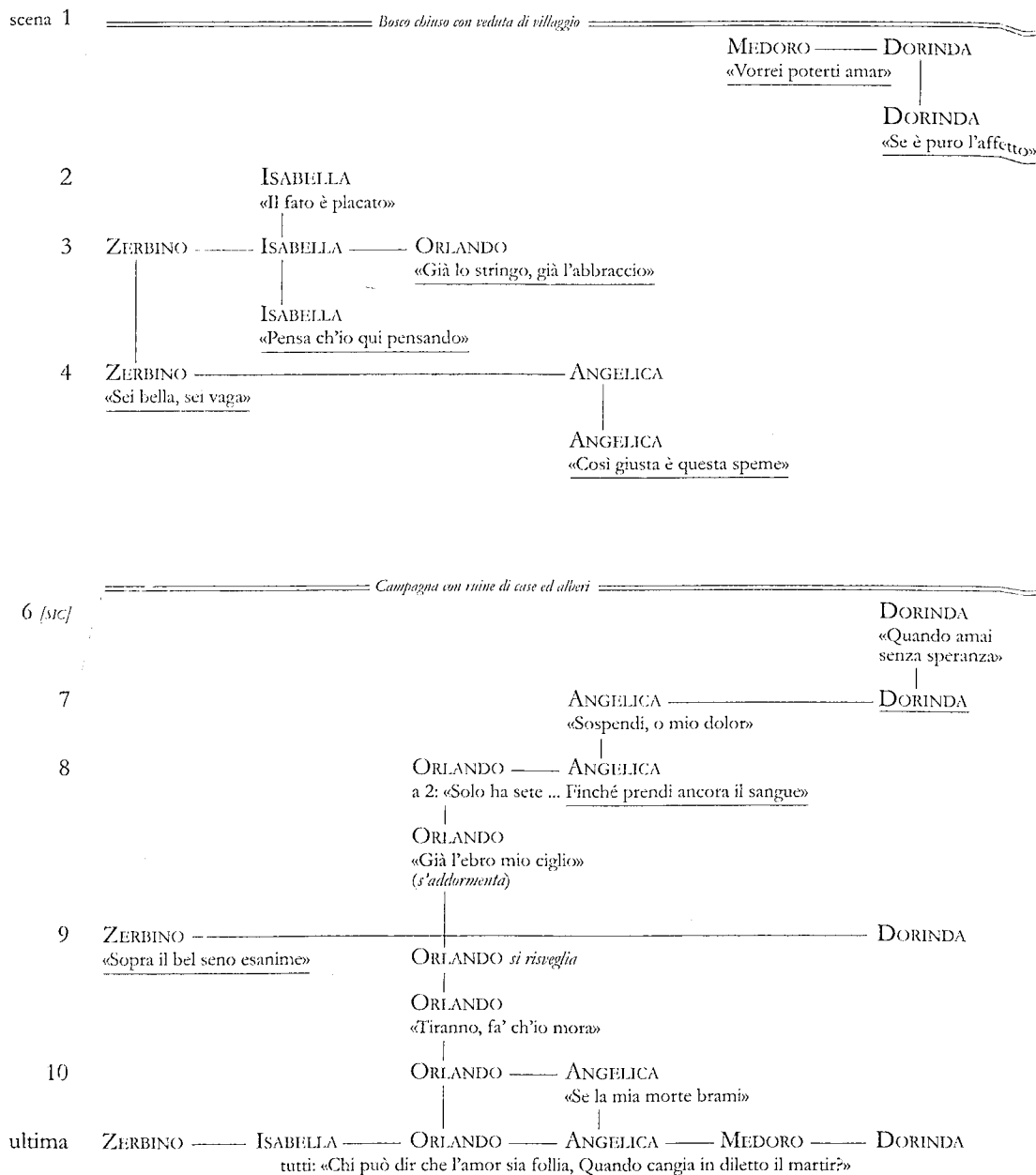
ORLANDO

«Già latra Cerbero»

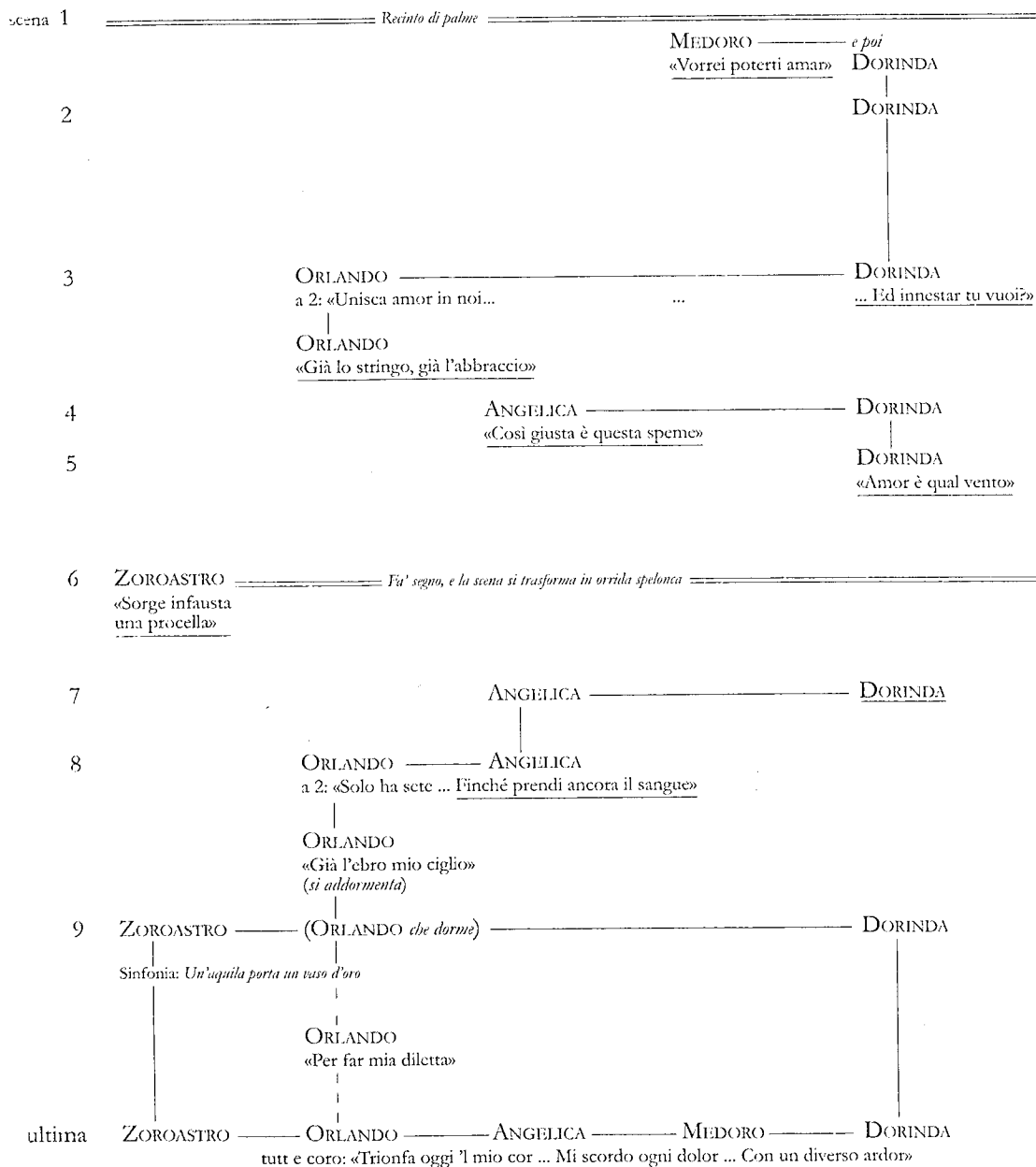
ORLANDO

«Vaghe pupille, non piangete, no»

L'Orlando di Capeci-Scarlatti (Roma 1711) - Atto III



L'Orlando di Händel (Londra 1733) - Atto III



La pazzia di Orlando

Orlando furioso: Canti ventitreesimo e ventiquattresimo (estratti)
di Ludovico Ariosto

Canto ventitreesimo

[...]

100

[...]

Giunse ad un rivo che pareva cristallo,
ne le cui sponde un bel pratel fioria,
di nativo color vago e dipinto,
e di molti e belli arbori distinto.

101

Il merigge facea grato l'orezzo
al duro armento ed al pastore ignudo;
sì che né Orlando sentia alcun ribrezzo,
che la corazza avea, l'elmo e lo scudo.
Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo;
e v'ebbe travaglioso albergo e crudo,
e più che dir si possa empio soggiorno,
quell'infelice e sfortunato giorno.

102

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.

103

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi

coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

104 Poi dice: — Conosco io pur queste note:
di tal'io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette, —
Con tali opinion dal ver remote
usando fraude a sé medesmo, stette
ne la speranza il malcontento Orlando,
che si seppe a se stesso ir procacciando.

105 Ma sempre più raccende e più rinuova,
quanto spenger più cerca, il rio sospetto:
come l'incauto augel che si ritrova
in ragna o in visco aver dato di petto,
quanto più batte l'ale e più si prova
di disbrigar, più vi si lega stretto.
Orlando viene ove s'incurva il monte
a guisa d'arco in su la chiara fonte.

106 Aveano in su l'entrata il luogo adorno
coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
stare abbracciati i duo felici amanti.
V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,
più che in altro dei luoghi circostanti,
scritti, qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.

107 Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai, che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;

ed era ne la nostra tale il senso:

- 108 — Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognor lodarvi:
- 109 e di pregare ogni signore amante,
e cavalieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà menì o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia. —
- 110 Era scritto in arabico, che 'l conte
intendea così ben come latino:
fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
prontissima avea quella il paladino;
e gli schivò più volte e danni ed onte,
che si trovò tra il popul saracino:
ma non si vanti, se già n'ebbe frutto;
ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.
- 111 Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano:
ed ogni volta in mezzo il petto afflitto
stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.
- 112 Fu allora per uscir del sentimento
sì tutto in preda del dolor si lassa.

Credete a chi n'ha fatto esperimento,
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa;
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.

113 L'impetuosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggian restar l'acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica,
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

114 Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pera;
ed abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei bene imitato.

115 In così poca, in così debol speme
sveglia gli spiriti e gli rifranca un poco;
indi al suo Brigliadoro il dosso preme,
dando già il sole alla sorella loco.
Non molto va, che da le vie supreme
dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
sente cani abbaiar, muggiare armento:
viene alla villa, e piglia alloggiamento.

116 Languido smonta, e lascia Brigliadoro
a un discreto garzon che n'abbia cura;
altri il disarmar, altri gli sproni d'oro
gli leva, altri a forbir va l'armatura.
Era questa la casa ove Medoro
giacque ferito, e v'ebbe alta avventura.

Corcarsi Orlando e non cenar domanda,
di dolor sazio e non d'altra vivanda.

117 Quanto più cerca ritrovar quiete,
tanto ritrova più travaglio e pena;
che de l'odiato scritto ogni parete,
ogni uscio, ogni finestra vede piena.
Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.

118 Poco gli giova usar fraude a se stesso;
che senza domandarne, è chi ne parla.
Il pastor che lo vede così oppresso
da sua tristizia, e che vorìa levarla,
l'istoria nota a sé, che dicea spesso
di quei duo amanti a chi volea ascoltarla,
ch'a molti dilettevole fu a udire,
gl'incominciò senza rispetto a dire:

119 come esso a prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sì cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:

120 e senza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor costretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante.
All'ultimo l'istoria si ridusse,
che 'l pastor fe' portar la gemma inante,
ch'alla sua dipartenza, per mercede
del buono albergo, Angelica gli diede.

121 Questa conclusion fu la secure

che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innnumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
per lacrime e suspir da bocca e d'occhi
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

- 122 Poi ch'allargare il freno al dolor puote
 (che resta solo e senza altrui rispetto),
 giù dagli occhi rigando per le gote
 sparge un fiume di lacrime sul petto:
 sospira e geme, e va con spesse ruote
 di qua di là tutto cercando il letto;
 e più duro ch'un sasso, e più pungente
 che se fosse d'urtica, se lo sente.
- 123 In tanto aspro travaglio gli soccorre
 che nel medesmo letto in che giaceva,
 l'ingrata donna venutasi a porre
 col suo drudo più volte esser doveva.
 Non altrimenti or quella piuma abborre,
 né con minor prestezza se ne leva,
 che de l'erba il villan che s'era messo
 per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.
- 124 Quel letto, quella casa, quel pastore
 immanentemente in tant'odio gli casca,
 che senza aspettar luna, o che l'albore
 che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
 piglia l'arme e il destriero, ed esce fuore
 per mezzo il bosco alla più oscura frasca;
 e quando poi gli è aviso d'esser solo,
 con gridi ed urli apre le porte al duolo.
- 125 Di pianger mai, mai di gridar non resta;
 né la notte né 'l dì si dà mai pace.
 Fugge cittadi e borghi, e alla foresta
 sul terren duro al discoperto giace.
 Di sé si meraviglia ch'abbia in testa

una fontana d'acqua sì vivace,
e come sospirar possa mai tanto;
e spesso dice a sé così nel pianto:

- 126 — Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
ed è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.
- 127 Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir sono tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?
- 128 Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza. —
- 129 Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar de la diurna fiamma
lo tornò il suo destin sopra la fonte
dove Medoro isculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
l'accese sì, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né più indugiò, che trasse il brando fuore.

- 130 Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Così restar quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge:
e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;
- 131 che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.
- 132 Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.
- 133 Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.
- 134 In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.
Di tor la spada in man non gli sovenne;
che fatte avria mirabil cose, penso.

Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse:

- 135 e svelse dopo il primo altri parecchi,
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti.
Quel ch'un ucellator che s'apparecchi
il campo mondo, fa, per por le reti,
dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche,
facea de cerri e d'altre piante antiche.
- 136 I pastor che sentito hanno il fracasso,
lasciando il gregge sparso alla foresta,
chi di qua, chi di là, tutti a gran passo
vi vengono a veder che cosa è questa.
Ma son giunto a quel segno il qual s'io passo
vi potria la mia istoria esser molesta;
ed io la vo' più tosto diferire,
che v'abbia per lunghezza a fastidire.

Canto ventiquattresimo

- 1 Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?
- 2 Vari gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:

chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
Per concludere in somma, io vi vo' dire:
a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena,
si convengono i ceppi e la catena.

3 Ben mi si potria dir: — Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. —
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
ed ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:
ma tosto far, come vorrei, nol posso;
che 'l male è penetrato infin all'osso.

4 Signor, ne l'altro canto io vi dicea
che 'l forsennato e furioso Orlando
trattesi l'arme e sparse al campo avea,
squarciati i panni, via gittato il brando,
svelte le piante, e risonar facea
i cavi sassi e l'alte selve; quando
alcun' pastori al suon trasse in quel lato
lor stella, o qualche lor grave peccato.

5 Viste del pazzo l'incredibil prove
poi più d'appresso e la possanza estrema,
si voltan per fuggir, ma non sanno ove,
si come avviene in subitana tema.
Il pazzo dietro lor ratto si muove:
uno ne piglia, e del capo lo scema
con la facilità che torria alcuno
da l'arbor pome, o vago fior dal pruno.

6 Per una gamba il grave tronco prese,
e quello usò per mazza adosso al resto:
in terra un paio addormentato stese,
ch'al novissimo di forse fia desto.
Gli altri sgombraro subito il paese,
ch'ebbono il piede e il buono aviso presto.
Non saria stato il pazzo al seguir lento,
se non ch'era già volto al loro armento.

- 7 Gli agricoltori, accorti agli altru' esempi,
lascian nei campi aratri e marre e falci:
chi monta su le case e chi sui templi
(poi che non son sicuri olmi né salci),
onde l'orrenda furia si contempli,
ch'a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci,
cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge;
e ben è corridor chi da lui fugge.
- 8 Già potreste sentir come ribombe
l'alto rumor ne le propinque ville
d'urli e di corni, rusticane trombe.
e più spesso che d'altro, il suon di squille;
e con spuntoni ed archi e spiedi e frombe
veder dai monti sdruciolarne mille,
ed altritanti andar da basso ad alto,
per fare al pazzo un villanesco assalto.
- 9 Qual venir suol nel salso lito l'onda
mossa da l'austro ch'a principio scherza,
che maggior de la prima è la seconda,
e con più forza poi segue la terza;
ed ogni volta più l'umore abonda,
e ne l'arena più stende la sferza:
tal contra Orlando l'empia turba cresce,
che giù da balze scende e di valli esce.
- 10 Fece morir diece persone e diece,
che senza ordine alcun gli andaro in mano:
e questo chiaro esperimento fece,
ch'era assai più secur starne lontano.
Trar sangue da quel corpo a nessun lece,
che lo fere e percuote il ferro invano.
Al conte il re del ciel tal grazia diede,
per porlo a guardia di sua santa fede.
- 11 Era a periglio di morire Orlando,
se fosse di morir stato capace.
Potea imparar ch'era a gittare il brando,
e poi voler senz'arme essere audace.

La turba già s'andava ritirando,
vedendo ogni suo colpo uscir fallace.
Orlando, poi che più nessun l'attende,
verso un borgo di case il camin prende.

12 Dentro non vi trovò piccol né grande,
che 'l borgo ognun per tema avea lasciato.
v'erano in copia povere vivande,
convenienti a un pastorale stato.
Senza pane discernere da le giande,
dal digiuno e da l'impeto cacciato,
le mani e il dente lasciò andar di botto
in quel che trovò prima, o crudo o cotto.

13 E quindi errando per tutto il paese,
dava la caccia e agli uomini e alle fere;
e scorrendo pei boschi, talor prese
i capri isnelli e le damme leggiere.
Spesso con orsi e con cingiai contese,
e con man nude li pose a giacere:
e di lor carne con tutta la spoglia
più volte il ventre empì con fiera voglia.

14 Di qua, di là, di su, di giù discorre
per tutta Francia; e un giorno a un ponte arriva,
sotto cui largo e pieno d'acqua corre
un fiume d'alta e di scoscesa riva.
Edificato accanto avea una torre
che d'ogn'intorno e di lontan scopriva.
Quel che fe' quivi, avete altrove a udire;
che di Zerbin mi convien prima dire.

[...]



I TEATRI

REGGIO EMILIA

Fondazione

Presidente

Elio Canova

Direttore artistico

Daniele Abbado

Consiglio di amministrazione

Paride Bonetta *vice presidente*

Emcenzio Barbieri

Alberto Bigi

Umberto Bonafini

Bruno Franchi

Paola Silvi

Revisori dei conti

Carlo Reverberi *presidente*

Gianni Boni

Fabio Mazzali

I TEATRI

REGGIO EMILIA

Fondazione

Direttore Artistico

Daniele Abbado

Direzione artistica

Cesare Mazzonis *Consulente musicale*

Paola Bagni *Promozione* . Costanza Casula *Segreteria artistica e organizzativa* . Susi Davoli *Attività collaterali*
Roberto Fabbi *Musica e REC* . Andrea Gabbi *Allestimenti scenici* . Lorella Govi *Segreteria artistica e di produzione*
Giovanni Ottolini *Danza* . Mario Vighi *Informazione*

Segreteria della Presidenza

Elisa Sogni

Segreteria artistica e organizzativa

Costanza Casula

Lorella Govi

Dirigente Amministrativa

Daniela Spallanzani

Amministrazione

Paola Azzimondi

Sandra Ferratini

Maurizio Ghirri

Wilma Meglioli

Elisabetta Miselli

Personale

G. Paolo Fontana *dirigente*

Luisa Simonazzi

Copia e protocollo

Maria Carla Sassi

Sabrina Burlamacchi

Federica Mantovani

Danza

Giovanni Ottolini *dirigente*

Mara Calzolari

Archivio Biblioteca Editoria

Susi Davoli *dirigente*

Liliana Cappuccino

Lorenzo Parmiggiani

Gian Piero Stramaccia

Stampa, comunicazione e promozione

Mario Vighi *dirigente*

Paola Bagni

Veronica Carobbi

Roberto Fabbi

Angelo Martini

Francesca Severini

Biglietteria

Cinzia Trombini

Elisa Barbanti

Davide Fontanili

Nadia Gualerzi

Patrizia Zanon

Concorso "Premio Paolo Borciani"

Guido A. Borciani *direttore artistico*

Francesca Zini

Concorso "Premio Masini Credem"

Paolo Barbacini *direttore artistico*

Estate in Provincia / Ora della Musica

Normanno Gobbi *direzione*

Relazioni esterne

Paolo Busani

Servizi tecnici di palcoscenico

Andrea Gabbi *dirigente*

Federico Bianchi

Brunella Spaggiari

Tecnici elettricisti

Luciano Togninelli

Gianluca Antolini

Marino Borghi

Luca Cattini *fonico*

Ousmane Diawara

Antonio Merola

Guido Prampolini

Roberto Predieri

Tecnici macchinisti

Giuseppe Botosso

Gianluca Baroni

Maurizio Bellezza

Cesare Deiana

Carmine Festa

Massimo Foroni

Gianluca Foscatto

Renzo Grasselli

Biagio Russo

Andrea Testa

Sartoria

Alessio Rosati

Servizi generali

Maria Grazia Conforte

Cristina Gabbi

Mariella Gerace

Giuseppina Grillo

Lorena Incerti

Claudio Murgia

Sergio Petretich

Libri all'opera

Le pubblicazioni delle Edizioni del Teatro Municipale Valli

The Rake's Progress di Igor Stravinskij, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1999, pp. 120 (contiene: libretto bilingue inglese-italiano; saggio e descrizione della struttura dell'opera di Raffaele Pozzi).

Così fan tutte di Wolfgang Amadeus Mozart, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro Valli, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1999, pp. 113 (contiene: libretto; articoli e saggi di Giorgio Strehler, Maria Grazia Gregori, Giovanna Gronda, Frits Noske). *ES*AURITO

Così fan tutte di Wolfgang Amadeus Mozart, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro Valli, edizione espressamente realizzata per il Teatro Comunale di Modena, 1999. *ES*AURITO

Werther di Jules Massenet, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1999, pp. 100 (contiene: libretto bilingue francese italiano; articoli e saggi di Marco Beghelli, Giorgio Cusatelli, Umberto Bonafini).

Andrea Chénier di Umberto Giordano, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1999, pp. 98 (contiene: libretto; saggi di Marcello Conati, Guido Salvetti, Ugo Bedeschi).

Falstaff di Giuseppe Verdi, a cura di Roberto Fabbi e Mario Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2000, pp. 106 (contiene: libretto; saggio di Angelo Foletto; testimonianze di Hanslick, Bonaventura Monaldi, Celli, Mila, De Van, Mula; estratti dal carteggio Verdi-Boito).

Otello di Giuseppe Verdi, a cura di Roberto Fabbi e Mario Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2000, pp. 100 (contiene: libretto; saggio di Frits Noske; estratti dal carteggio Verdi-Boito; servizio fotografico di Stefano Camellini).

Idomeneo di Wolfgang Amadeus Mozart, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2000, pp. 72 (contiene: libretto; articoli e saggi di Donald Sulzen, Harald Braun, Charles Osborne; foto di Alda Tacca). *ES*AURITO

Der fliegende Holländer (*L'Olandese volante*) di Richard Wagner, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2001, pp. 83 (contiene: libretto bilingue; articoli e saggi di Carl Dahlhaus, Alberto Mari e Luisa Rubini; estratti da scritti di Wagner e Friedrich Nietzsche).

L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti, a cura di Roberto Fabbi e Mario Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2001, pp. 72 (contiene: libretto; articoli e saggi di Rubens Tedeschi, Giorgio Pestelli, Francesco Bellotto).

Il trovatore di Giuseppe Verdi, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2001, pp. 94 (contiene: libretto; articoli e saggi di Alberto Arbasino, Pierluigi Petrobelli, Sergio Cofferati, Ugo Bedeschi).

Tout Rossini, gli atti unici di Gioachino Rossini, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2001, pp. 140 (contiene: cinque libretti; saggi di Alessandro Baricco, Piero Mioli; diverse ricette del Maestro).

Luciano Pavarotti. 40 anni di canto da Reggio al mondo, vol. rilegato + programma, a cura dell'Ufficio stampa del Teatro Valli, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2001, pp. 90 (contiene: testi; articoli di Umberto Bonafini, Giorgio Gualerzi, Francesco Sanvitale). *ESAURITO*

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2002, pp. 82 (contiene: saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi; estratti da *La reina di Scozia* di Federico Della Valle; *Sonetto 94* di Shakespeare; fumetto di Casali e Michele Petrucci).

L'incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, a cura di Roberto Fabbi e Mario Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2002, pp. 113 (contiene: libretto; saggi di Claudio Gallico, Francesco Degrada; un fumetto di Matteo Casali e Grazia Lobaccaro).

Il processo di Alberto Colla (prima assoluta), a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2002, pp. 132 (contiene: libretto; note del Compositore; saggi di Quirino Principe, Giovanni Guanti; un fumetto di Casali e Giuseppe Camuncoli; citazioni e disegni di Kafka).

Manon Lescaut di Giacomo Puccini, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2002, pp. 123 (contiene: libretto; saggi di Jürgen Maehder, Ugo Bedeschi, Umberto Bonafini; estratti dal romanzo *Manon Lescaut* di Prévost; fumetto di Casali e Werther Dell'Edera).

Tancredi di Gioachino Rossini, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2003, pp. 106 (contiene: libretto; saggi di Philip Gossett, Marco Beghelli; estratti da *Le Rossiniane* di Giuseppe Carpani; fumetto di Matteo Casali e Michele Petrucci).

L'Olimpiade di Giovanni Battista Pergolesi, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2003, pp. 106 (contiene: libretto; un saggio di Francesco Degrada; la *Lettera I su Metastasio* di Stendhal; fumetto di Giuseppe Zironi e Yoshiko Kubota).

Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi, a cura di Fabbi e Viaghi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2003, pp. 112 (contiene: libretto; saggi di Paolo Cecchi, Gianandrea Gavazzeni, Ugo Bedeschi; estratti da romanzi e scritti di James Ellroy, Augusto Illuminati, Jim Garrison; fumetto di Giuseppe Zironi e Antonio Pepe).

Claudio Abbado. Anna Larrson, Mahler Chamber Orchestra. Concerto con musiche di Mahler, Beethoven, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2003, pp. 82 (contiene: testi; saggi di Arrigo Quattrocchi, Lidia Bramani; un racconto di Achille Giovanni Cagna). *ESAURITO*

Les pêcheurs de perles di Georges Bizet, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2003, pp. 120 (contiene: libretto; un saggio di Marco Beghelli; estratti da Angelo Arioli, *Le Isole Mirabili. Periplo arabo medievale*; fumetto di Matteo Casali e Giuseppe Camuncoli).

The Rape of Lucretia di Benjamin Britten, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2004, pp. 122 (contiene: libretto bilingue; prefazione all'opera di Benjamin Britten; un saggio di Lidia Bramani; otto illustrazioni di Nicola Carrù).

Così fan tutte di Wolfgang Amadeus Mozart, a cura di Fabbi e Vighi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Valli, 2004, pp. 154 (contiene: libretto; un saggio di Diego Bertocchi).

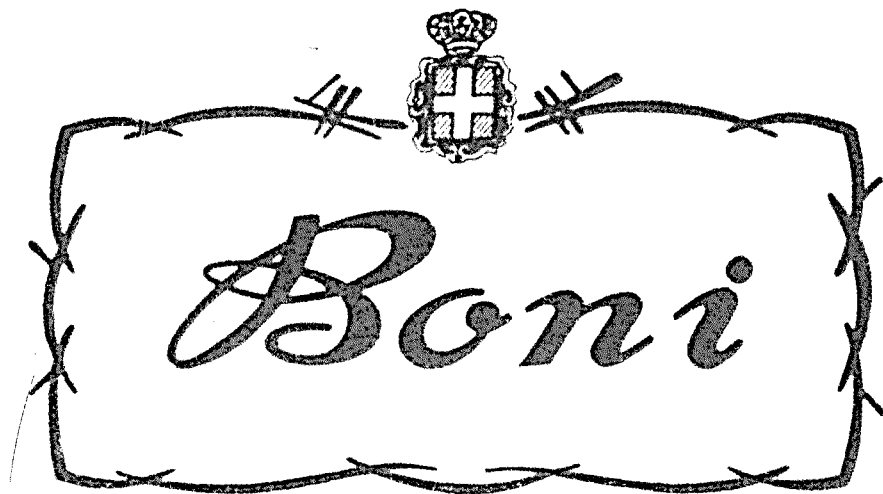


Confederazione Nazionale
dell'Artigianato e della Piccola
e Media Impresa

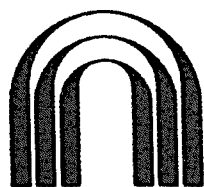
Associazione Provinciale di Reggio Emilia

via Maiella, 4 (Reggio Emilia)
website www.cnare.it

BAR PASTICCERIA - SERVIZIO RINFRESCHI



Reggio Emilia



AGENZIA IMMOBILIARE

CORSO GARIBALDI [®] SRL

COMPRA-VENDITA IMMOBILI

42100 Reggio Emilia

Corso Garibaldi, 13

☎ (0522) **432448** (ric. aut.)

Telefax (0522) **432449**

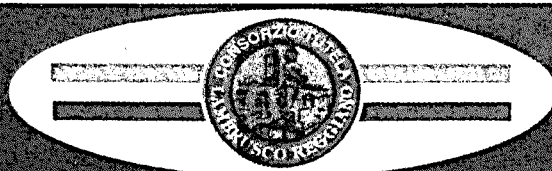
UNICARNI



STEINWAY & SONS

CASA MUSICALE DEL RIO
Piazza A. Costa 5/A, Reggio Emilia
tel. 0522 436 793 - fax 0522 438 288

PIANOFORTI, STRUMENTI MUSICALI, SPARTITI
Vendita Noleggio Assistenza tecnica



Lambrusco Reggiano... simpatia e buonumore in famiglia...

Az. Agr. Mazzi e Tasselli
Via Martiri, 30 - 42010 Rio Saliceto

Az. Agr. Moro di Rinaldini Rinaldo
Via Pa. Rivasi, 27 - Calemo
42010 Sant'Ilario d'Enza

Az. Agr. Prati Renzo e Loris
Via Soglia, 3 - Borzano - 42010 Albinea

Az. Agr. Reggiana di Ferrari Milena
Via San Giacomo, 11 - 42020 Albinea

Az. Agr. Venturini Baldini
Via Turati, 42 - Roncolo
42020 Quattro Castella

Canovi cav. Giuseppe
Via Canossa, 5
42020 San Polo d'Enza

Cantina Soc. Albinea - Canali
Via Tassoni, 213 - Canali
42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. di Arceto
Via Pagliani, 27 - Arceto
42019 Scandiano

Cantina Soc. di Carpi
Stab. Rio Saliceto
Via XX Settembre, 11/13
42010 Rio Saliceto

Cantina Sociale
del Centro - Massenzatico - Cast.
Via Beethoven, 109
42010 Reggio Emilia

Cantina Soc. di Gualtieri
Via San Giovanni, 25 - 42044 Gualtieri

Cantina Soc. Masone-Campogalliano
Via Bacone, 20 - 42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. Prato di Correggio
Via Contrada, 11 - 42015 Correggio

Cantina Soc. di Puianello
Via C. Marx, 19/A
42020 Quattro Castella

Cantina Soc. di Rolo
Via Roma, 118 - 42047 Rolo

Cantina Sociale
S. Maurizio - Masone - Gavasseto
Via Pasteur, 99 - 42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. di San Martino in Rio
Via Roma, 12 - 42018 S. Martino in Rio

Cantina Soc. di Villa Bagno
Via Bagnoli, 7 - 42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. Coop. di Villa Coviolo
Via Volta, 12 - 42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. di Villa Gavassa
Via Fleming, 6 - 42100 Reggio Emilia

Cantina Soc. di Vezzola
Strada Provinciale, 133
42017 Novellara

Cantina Soc. Due Torri
di Montecchio e S. Ilario
Strada per Barco, 2/4
42027 Montecchio Emilia

Cantine Cooperative Riunite
Via Brodolini, 24 - 42040 Campegine

Nuova Cantina Soc. di Correggio
Viale Repubblica, 21
42015 Correggio

Cantine Lombardini
Via Cavour, 7 - 42017 Novellara

Caprari Giuseppe e Ricciarda Snc
Via Guicciardi, 14
42100 Reggio Emilia

Casa Vinicola Chierici Srl
Via N. Sauro, 31 - 42044 Gualtieri

Coop. Innovazione Agricola
Via Newton, 307/A - Gaide
42100 Reggio Emilia

Donelli Vini
Via Don Minzoni, 1 - 42043 Gattatico

Lini Oreste e Figli
Via Vecchia Canolo, 7
42015 Correggio

Medici Ermete e Figli
Via Newton, 13/A
42040 Reggio Emilia

Medici Remigio e Flli
Via della Stazione, 34
42040 Reggio Emilia

Prati Vini Srl
Via N. Campanini, 2/3 - Borzano
42010 Albinea

CONSORZIO TUTELA LAMBRUSCO REGGIANO c/o Camera di Commercio
Piazza della Vittoria, 1 - Reggio E. - Tel. 0522 451 866 - Fax 0522 433 750

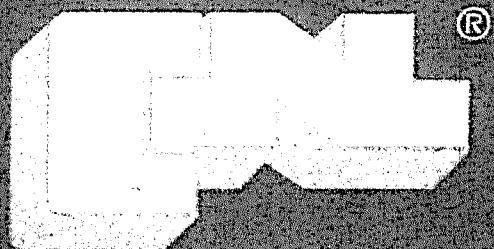
PRIMA E DOPO IL TEATRO...

TRADIZIONE E OSPITALITA'
A DUE PASSI DAL "VALLI"

l o c a l e n o n f u m a t o r i



Via L. Spallanzani, 3 - 42100 REGGIO EMILIA
Tel. 0522/437937
(chiuso il martedì)



CILLONI

SISTEMI DI SICUREZZA

0522 343 734

**Unica Sede Produzione
e Showroom solo a
Villa Bagno**

Come arrivare

A U T O S T R A D A

PARMA



VILLA BAGNO



MODENA

VIA EMILIA

REGGIO EMILIA

RUGGERINI



RUBIERA

 **CONAD**

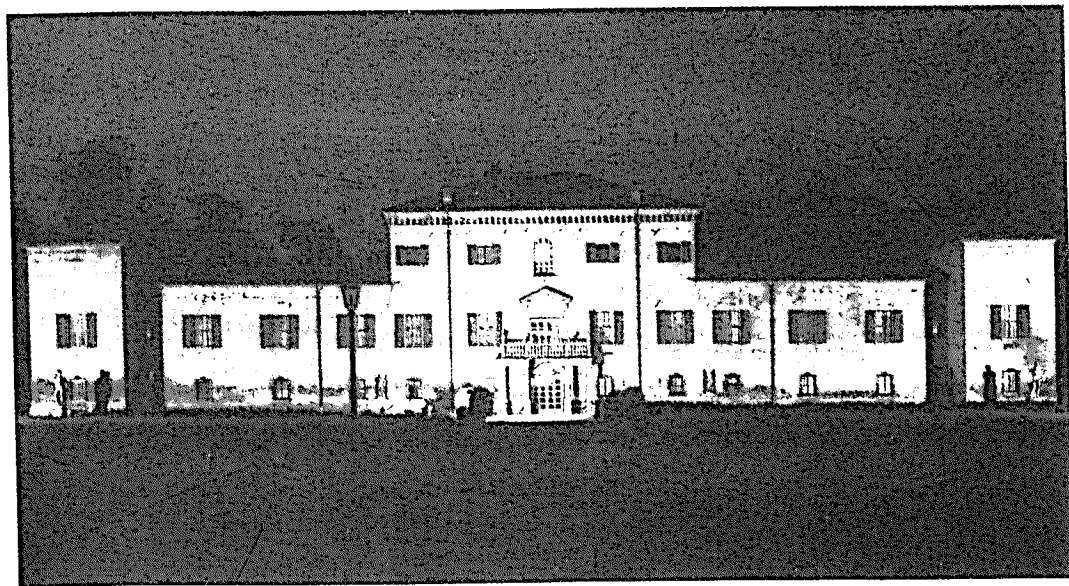
**Vive
La Tua
Città**

DA QUANDO
HO IMPARATO
A CAMMINARE
MI PIACE
CORRERE

Friedrich W. Nietzsche

NETRIBE 
COLLABORATIVE E-BUSINESS

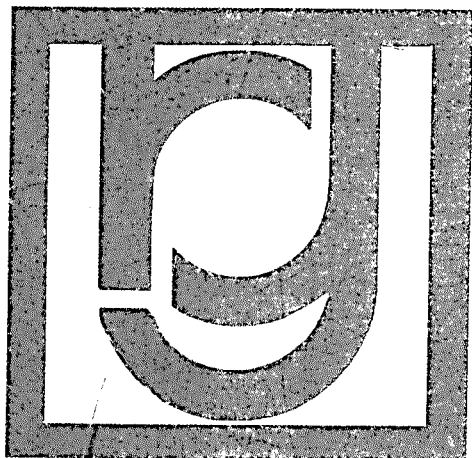
STRUTTORE BUSINESS DI QUALITÀ
www.netrIBE.it



PAVARINI

www.pavarini.it - pavarini@pavarini.it

*Show Room
Reggio Emilia . Piazza Prampolini 1/h
0522 455 303*



*arti
grafiche
reggiane
s.p.a.*

CORTETEGGE - CAVRIAGO

EDILGRISENDI s.p.a.

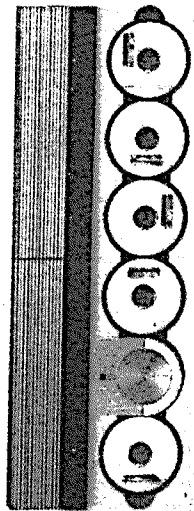
Impresa Generale di Costruzioni
Reggio Emilia

Musica con vista.

Se metti volentieri in mostra la tua biblioteca, perché allora nascondere i tuoi gusti musicali? Con BeoSound 9000, anche i tuoi CD preferiti diventano un modo molto personale di arredare la tua casa.

BeoSound 9000

Posizionabile a parete, a tavolo,
a pavimento
orizzontalmente, verticalmente
Auto-positioning CD
Gestione file musicali



BeoSound 9000

----- Vieni a vedere e ascoltare B&O da: -----

Centro Vendita Menozzi
Via J.F. Kennedy, 9 - Reggio Emilia
Tel. 0522. 300890

BANG & OLUFSEN

B&O



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI REGGIO EMILIA
PIETRO MANODORI