

ENEZIA **MUSICA**  
*e dintorni*

ORLANDO FURIOSO

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018



# Orlando furioso



STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



PASSION IN A COFFEE CUP.

*Neuzeit*

[hausbrandt.com](http://hausbrandt.com)





FEST



*Maria Callas*  
**MARIA CALLAS**  
+ *af* +  
**TEATRO LA FENICE**

From the 11th of September 2015  
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro  
Ticket includes entrance to the exhibition  
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita  
Information and tickets [www.veneziaunica.it](http://www.veneziaunica.it)  
call center HelloVenezia: +39 041 2424



# THE MERCHANT OF VENICE

## GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum  
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with  
musical harmonies.



[themerchantofvenice.com](http://themerchantofvenice.com)



# Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: [www.festfenice.com](http://www.festfenice.com)  
Tel. 041786676 - Fax 041786677







*Si Alza il Sipario...*





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018  
*trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00  
*diretta*

**Un ballo in maschera**

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00  
*differita*

**Le metamorfosi di Pasquale**

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00  
*diretta*

**Die lustige Witwe**

venerdì 16 marzo 2018 ore 19.00  
*differita*

**La bohème**

domenica 13 maggio 2018 ore 19.00  
*diretta*

**Norma**

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00  
*diretta*

**Richard III**

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018  
*trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)

Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)

Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)

Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)

Andrea Marcon (venerdì 30 marzo 2018)

Kerem Hasan (lunedì 16 aprile 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2017-2018



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

*Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.*

*Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa<sup>1</sup> - fa<sup>5</sup>,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)*

*Incontri con l'opera*

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

**Un ballo in maschera**

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

**Reale Balletto delle Fiandre**

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIANNI GARRERA

**Le metamorfosi di Pasquale**

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

**La vedova allegra**

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

**La bohème**

lunedì 9 aprile 2018 ore 17.45

GIOVANNI BIETTI

**Orlando furioso**

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

**L'elisir d'amore**

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI

**Il signor Bruschino**

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00

LUCA MOSCA

**Norma**

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00

GIORGIO BATTISTELLI, FORTUNATO ORTOMBINA

**Richard III**

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SILVIA POLETTI

**Brodsky/Baryshnikov**

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

**Semiramide**

*tutti gli incontri avranno luogo presso il  
Teatro La Fenice - Sale Apollinee*



# LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



ORLANDO  
FURIOSO

HO PERSO  
LA TESTA  
PER GELOSIA!

SARÀ NELL'ELMO  
CHE LA TENEVA  
INSIEME.



VENEZIAMUSICA  
*e dintorni*

# ORLANDO FURIOSO

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro Malibran

venerdì 13 aprile 2018 ore 19.00 turno A  
domenica 15 aprile 2018 ore 15.30 turno B  
martedì 17 aprile 2018 ore 19.00 turno D  
giovedì 19 aprile 2018 ore 19.00 turno E  
sabato 21 aprile 2018 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE





*François Morellon La Cave (1696-1739), Antonio Vivaldi. Incisione compresa nell'edizione Le Cène (1725) del Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. 8 di Antonio Vivaldi (da Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, Firenze, Olschki, 1991, pp. 171-172).*

5 La locandina

### 7 *Orlando furioso in breve*

7 *Orlando furioso* in breve

9 *Orlando furioso* in short

### 11 *Argomento di Orlando furioso*

11 Argomento

13 Synopsis

15 Argument

17 Handlung

### 19 *Intorno a Orlando furioso*

19 Le stravaganze di Orlando:  
il titolo eccentrico d'un operista ritrovato  
*di Raffaele Mellace*

### 25 *Il libretto*

25 Il libretto di *Orlando furioso*  
*di Grazio Braccioli*

### 37 *Note di regia*

37 Fabio Ceresa: «Orlando e Alcina, due polarità che si incontrano»  
*a cura di Leonardo Mello*

39 Fabio Ceresa: «Orlando and Alcina, two opposites that meet»  
*edited by Leonardo Mello*

### 41 *La musica*

41 Diego Fasolis: «Un'opera innovativa composta da un genio»

43 Diego Fasolis: «An innovative opera composed by a genius»

### 45 *Leggendo il libretto*

45 Leggendo il libretto

### 49 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

49 Esecuzioni moderne delle opere di Vivaldi a Venezia  
*a cura di Franco Rossi*

### 54 *Materiali*

54 La pratica del riuso nella drammaturgia vivaldiana  
*di Martina Buran*

57 Lo strano caso del Teatro Sant'Angelo

60 *L'Orlando* intonato: appunti sulla fortuna musicale del  
*Furioso*, dal madrigale a Vivaldi  
*di Mauro Masiero*

### 65 *Curiosità*

65 L'archivio musicale di Vivaldi protagonista di un romanzo

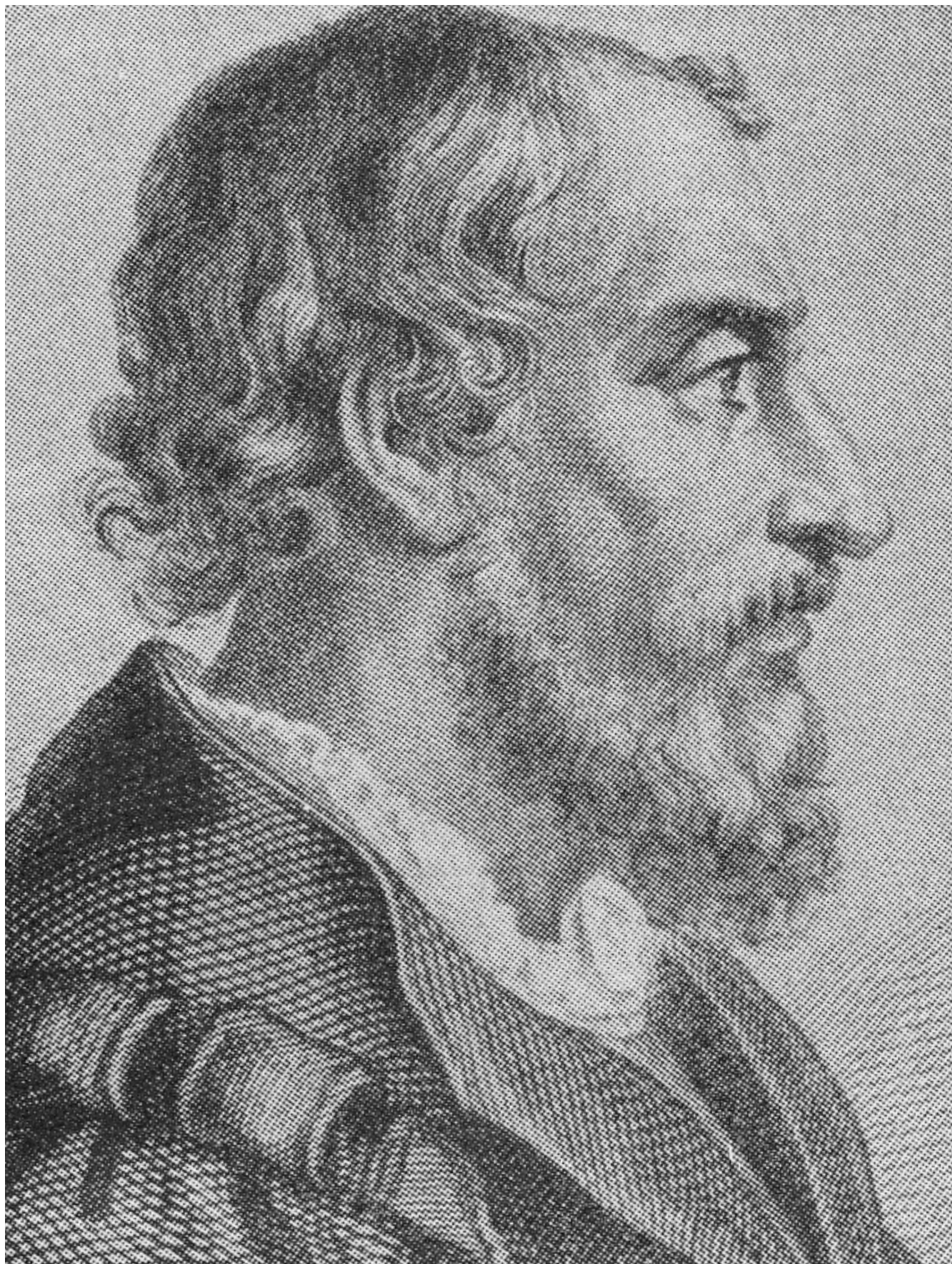
### 67 *Biografie*

67 Biografie

### 71 *Dintorni*

71 Fondazione di Venezia e Fenice  
insieme per i giovani





*Ritratto di Ludovico Ariosto. Incisione di S. Maffei.*

# Orlando furioso

*dramma per musica in tre atti*

*libretto di* **Grazio Braccioli**  
dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto

*musica di* **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione assoluta:  
Venezia, Teatro Sant'Angelo, autunno 1727

edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli  
editore Casa Ricordi, Milano  
in collaborazione con Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini di Venezia

*personaggi e interpreti*

<i>Orlando</i>	Sonia Prina
<i>Angelica</i>	Francesca Aspromonte
<i>Alcina</i>	Lucia Cirillo
<i>Bradamante</i>	Loriana Castellano
<i>Medoro</i>	Raffaele Pe
<i>Ruggiero</i>	Carlo Vistoli
<i>Astolfo</i>	Riccardo Novaro

*maestro al cembalo e direttore* **Diego Fasolis**

*regia* **Fabio Ceresa**

*scene* Massimo Checchetto, *costumi* Giuseppe Palella  
*light designer* Fabio Baretin, *coreografo e assistente alla regia* Riccardo Olivier

**Fattoria Vittadini**

Erica Meucci, Alex McCabe, Sebastiano Geronimo  
Francesca Siracusa, Loredana Tarnovschi, Cecilia Tragni

**Orchestra del Teatro La Fenice**

maestro del Coro **Ulisse Trabacchin**

*continuo* clavicembali Diego Fasolis, Andrea Marchiol  
violoncello Alessandro Zanardi, arciliuto Gianluca Geremia

*con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria di Martina Franca  
e con RSI Radio Svizzera Italiana

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanon; maestro di sala Andrea Marchiol; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente al coreografo Elena Pera; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene e costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Laboratori Festival della Valle d'Itria; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, CTC Pedrazzoli (Milano); trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)



---

# Orlando furioso in breve

---

La figura dell'impresario, qualifica professionale nata a Venezia nel Seicento e ancora centrale nel secolo successivo, potrebbe, a un primo sguardo, risultare lontana dalla personalità di Antonio Vivaldi, normalmente celebrato come straordinario musicista (già nel 1703, venticinquenne, è «maestro di violino» all'Ospedale della Pietà), talentuoso compositore di musica strumentale e sacra e – grazie a più recenti scoperte e studi musicologici – anche poliedrico operista. Eppure proprio in quella veste, che ricopre dal 1714 al Teatro Sant'Angelo, il Prete Rosso viene in contatto con l'*epos* visionario di Ludovico Ariosto, il cui *Orlando furioso* è trasposto in musica da Giovanni Alberto Ristori debuttando proprio in quella sala nel novembre del 1713. Alla fine della stagione successiva infatti, quando già aveva composto lo sfortunato *Orlando finto pazzo*, Vivaldi, che appunto come impresario decretava quali titoli dovessero formare il cartellone, riprende l'opera di Ristori interpolandovi molte parti scritte di propria mano. Autore del libretto – come anche di quello dell'*Orlando finto pazzo*, che si ispira all'*Orlando innamorato* del Boiardo – è il giurista ferrarese Grazio Braccioli (1682-1752), che alla carriera accademica unisce la passione poetica, componendo ben undici drammi per musica, tutti allestiti al Sant'Angelo nell'arco del quinquennio 1711-1715 (tra i quali anche il *Rodomonte sdegnato*, terza tappa 'orlandiana' musicata questa volta dal toscano Michelangelo Gasparini). Il testo di Braccioli non è certo l'unico ad attingere alla vicenda del celebre nipote di Carlo Magno: il *Furioso* infatti, soprattutto tra XVII e XVIII secolo, è tra i soggetti privilegiati del melodramma 'eroico', come dimostrano, per fare un solo esempio, i tre lavori scritti tra il 1733 e il 1735 da Georg Friedrich Händel, *Orlando*, *Alcina* e *Ariodante*.

Se all'altezza del 1715 Vivaldi stava ancora sperimentando le peculiarità proprie del genere teatrale, dopo l'esordio a Vicenza nel 1713 con *Ottone in villa*, negli anni Venti la sua produzione operistica vanta già diversi titoli, tra cui *La verità in cimento*, andata in scena nell'ottobre del 1720 e subito messa alla berlina come emblema del degrado musicale da Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda*. Le polemiche suscitate da questo *pamphlet* spingono il musicista ad allontanarsi dalle scene lagunari, dividendosi tra i palcoscenici di Milano e Roma. Al suo ritorno, nel 1725, la notorietà ormai acquisita, oltre alla notevole capacità imprenditoriale, lo rende uno tra i protagonisti del teatro veneziano. Assunta la carica di «direttore delle opere in musica», più qualificata e completa di quella di semplice impresario, gestisce con abilità la programmazione del Sant'Angelo, nel quale – due anni dopo – presenta il suo proprio *Orlando*, composto *ex novo* pur recuperando, come era prassi al tempo, qualche elemento già da lui utilizzato nel 1714. L'opera, che si serve quasi *in toto* del libretto di Braccioli, è presentata al pubblico senza aggettivo qualificativo, con ogni probabilità per differenziarla da quella di Ristori, ma la parola «furioso» compare nella partitura autografa, recuperata e messa in salvo nel primo Novecento dopo un lungo e periglioso peregrinare tra le biblioteche private di ricchi collezionisti.

Il debutto, avvenuto nell'autunno del 1727, vede la partecipazione, nei ruoli chiave di Orlando e Alcina, di due celebri cantanti dell'epoca, Lucia Lancetti e Anna Girò, entrambe già in precedenza interpreti vivaldiane. La seconda, in particolare, univa a una voce di mezzosoprano aggraziata ma non eccelsa un'irresistibile presenza scenica. Un fine osservatore qual è l'abate Antonio Conti – dopo averla vista nel *Farnace*

(1727) – dirà di lei che «fa delle meraviglie anche se la sua voce non è delle più belle».

La trama, ovviamente ridotta all'osso rispetto al *corpus* dei quarantasei canti dell'Ariosto, trascura la guerra santa tra cristiani e musulmani, concentrandosi sull'aspetto sentimentale del poema cinquecentesco. L'*eros* pervade ciascuno dei tre atti, in cui si alternano amanti non corrisposti (Orlando da Angelica, Astolfo da Alcina, che lo seduce per poi schernirlo), macchinazioni e incantesimi orditi dalla crudele maga Alcina (come la seduzione di Ruggiero, sposo di Bradamante, grazie all'acqua di una fonte magica), giuramenti fallaci di fedeltà (come quello di Angelica a Orlando, mentre in realtà lo inganna nella speranza di ucciderlo), agnizioni e conclusivi ricongiungimenti. In un'atmosfera fantastica pervasa di cavalli volanti, forze demoniache e sortilegi di ogni tipo, spicca naturalmente la pazzia che affligge Orlando dopo aver scoperto l'unione di Angelica e Medoro: nello svilupparsi di questa follia sono compresenti momenti tragici e risvolti comici, come già nel modello rinascimentale, del quale sono anche parafrasati alcuni versi (oltre alla citazione letteraria del celeberrimo *incipit*, «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori», atto III, scena 5). Alla fine l'amore 'coniugale' ha ovviamente la meglio e non manca la tradizionale conclusione gnomica, messa in bocca ad Astolfo: «Saggio, chi dal fallir prudente impara». Braccioli insomma spazia all'interno dell'originale ariostesco, attingendo elementi disseminati in libri diversi per poi ricollocarli liberamente nel proprio adattamento, nel quale, a livello drammaturgico, assume maggiore centralità il ruolo di Alcina. Alla crudele maga, d'altro canto, è data preminenza anche dal punto di vista musicale, essendole intestate sei arie oltre a tre recitativi accompagnati.

In termini generali, la partitura vivaldiana si pone nettamente in controtendenza rispetto al melodramma 'napoletano' in voga a quei tempi, che aveva messo in atto un radicale processo di riforma delle forme barocche in direzione di una 'semplificazione' della struttura orchestrale a vantaggio dell'omofonia e a scapito del contrappunto. Il teatro musicale, in quel periodo – sulla scia di giovani compositori come Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse e Giovanni Battista Pergolesi – vedeva l'avvento del fenomeno divistico dei castrati, e puntava sul virtuosismo e sulla spettacolarità di questi artisti, come

denunciato proprio da Benedetto Marcello nel suo libello polemico. Pur conoscendo queste nuove istanze stilistiche (e introducendo in alcune zone dell'*Orlando* momenti di cristallina, 'moderna' cantabilità, anche in alcune delle arie maggiori), alla centralità della voce Vivaldi contrappone, nel solco di una prassi ormai consolidata, una robusta e costante presenza dell'orchestra, considerata parte essenziale nell'evocazione di atmosfere e paesaggi emotivi così come nella descrizione di ambientazioni naturalistiche e oniriche. La sua vocazione teatrale emerge nella tensione drammatica che contraddistingue le lunghe parti narrative destinate al recitativo come i momenti lirici propri delle arie. Ma l'attenzione rivolta dal Prete Rosso a tutto ciò che innovasse la tradizione musicale cui lui stesso apparteneva si può ben ravvisare nell'utilizzo, nell'aria di Ruggiero «Sol da te mio dolce amore» (atto I, scena 12), del flauto traverso, strumento di origine nordica quasi sconosciuto nella Venezia dell'epoca.

L'*Orlando furioso*, al pari di molte altre opere vivaldiane, ha subito un lungo periodo di oblio. Solo sul finire degli anni Settanta del secolo scorso è stato riscoperto grazie all'esecuzione dei Solisti veneti al Filarmonico di Verona, guidati da Claudio Scimone. Del 2012 è invece l'incisione discografica diretta da Federico Maria Sardelli, che ha curato anche l'edizione critica dell'opera.

---

# Orlando furioso in short

---

The figure of the entrepreneur was a professional category that originated in Venice in the seventeenth century and still played a key role in the century that followed. At first glance it might appear to be light years away from that of Antonio Vivaldi, who is more renowned as an outstanding musician (as early as 1703, when he was twenty-five, he was already “violin master” at the Pietà Hospice), a talented composer of instrumental and religious music and, thanks to recent discoveries and musicological studies, also a versatile opera composer. Nevertheless, it was in precisely this guise that he held from 1714 on at Teatro Sant’Angelo, that the Red Priest came across Ludovico Ariosto’s visionary *epos*, in the form of *Orlando furioso* transposed to music by Giovanni Alberto Ristori, which debuted at that very theatre in November 1713. In fact, at the end of the following season, when he had already composed the unsuccessful *Orlando finto pazzo*, Vivaldi, who as an entrepreneur decided which titles would be in the programme, revived Ristori’s opera, interspersing it with many passages that he himself had composed. As was the case with *Orlando finto pazzo*, inspired by Boiardo’s *Orlando innamorato*, the libretto was written by the lawyer Grazio Braccioli (1682-1752) from Ferrara; he added poetic passion to his academic career, composing no less than eleven dramas to music, all of which were staged at Sant’Angelo over the five year period from 1711-1715 (including *Rodomonte sdegnato*, the third ‘Orlandian’ piece put to music but this time by the Tuscan Michelangelo Gasparini). Braccioli’s text is certainly not the only one to be inspired by the vicissitudes of Charlemagne’s famous nephew: in fact, in the seventeenth and eighteenth centuries in particular, the *Furioso* was

amongst the privileged subjects of ‘heroic’ melodrama, as can be seen, to give just one example, by the three works composed by Georg Friedrich Händel between 1733 and 1735, *Orlando*, *Alcina* and *Ariodante*.

Although Vivaldi was still experimenting with the characteristics of the theatre genre in 1715 after the debut of *Ottone in villa* in Vicenza in 1713, in the twenties his opera production already comprised a series of titles, such as *La verità in cimento*, which went on stage in October 1720 and was immediately pilloried as a symbol of musical degradation by Benedetto Marcello in his *Teatro alla moda*. The controversy caused by this pamphlet resulted in the musician withdrawing from the Venetian music scene and working in Milan and Rome instead. After his return in 1725, thanks to the renown he had already acquired combined with his outstanding entrepreneurial skills he became one of the protagonists in Venetian theatre. He was given the position of “opera director”, which was a more qualified and complete post than a simple entrepreneur and he skilfully managed the programming of the Sant’Angelo where – two years later – he presented his own *Orlando*, composed *ex novo* but with some of the elements he had already used in 1714 as was customary at the time. Using nearly all of Braccioli’s libretto, the opera was presented to the public without the adjective, probably to differentiate it from Ristori’s; the word “furioso” does, however, appear in the autograph score that was discovered and preserved at the beginning of the twentieth century after a lengthy, hazardous pilgrimage to the private libraries belonging to wealthy collectors.

It debuted in November 1727 with two famous singers of the period in the main roles of Orlando and Alcina: Lucia Lancetti and Anna Girò, both of whom

had sung in Vivaldi's works before. The latter, in particular, offered a combination of a mezzosoprano voice that was refined but not outstanding, with an irresistible presence on the stage. After having seen her in *Farnace* (1727), the perspicacious observer Abbot Antonio Conti was to say that "she creates marvels, even though her voice is not one of the most beautiful".

The plot, reduced to the very bones compared to the corpus of Ariosto's forty-six cantos, leaves out the holy war between Christians and Muslims, concentrating instead on the sentimental aspect of the sixteenth century poem. The *eros* pervades each of the three acts, in which there is an alternation of unrequited lovers (Orlando and Angelica, Astolfo and Alcina who seduces and then derides him), intrigue and spells cast by the cruel enchantress Alcina (for example the seduction of Ruggiero, Bradamante's beloved, thanks to the water from a magic spring), delusive oaths of fidelity (such as the one Angelica made to Orlando, while she is really deceiving him in the hope of killing him), and recognition and reunions at the end. In an imaginary atmosphere that is pervaded with flying horses, demonic powers and all kinds of sorcery, it is obvious that the madness afflicting Orlando after he discovers Angelica and Medoro have married stands out; the development of this delirium includes both tragic moments and comic turns, as was already the case in the Renaissance model, of which some of the actual lines have also been paraphrased (in addition to the literary citation of the famous *incipit*, "Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori" [The women, the knights, arms and love], act III scene 5). At the end, 'conjugal' love obviously wins and there is also the unflinching traditional gnomic conclusion, expressed by Astolfo: "Wise is he who prudently learns from failure". Braccioli therefore darts around in the Ariosto's original, drawing on elements in different books and putting them together in his own way in which, from a dramaturgical point of view, Alcina's role takes on greater centrality. The cruel enchantress, on the other hand, is also given pre-eminence from a musical point of view, as six arias and three accompanied recitatives are for her.

Generally speaking, Vivaldi's score goes clearly against the trend of the 'Neapolitan' melodrama that was fashionable at that time, which had resulted in a radical reform process of the Baroque forms towards

a 'simplification' of the orchestral structure to the advantage of homophony and detriment of counterpoint. In that period, in the wake of young composers such as Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse and Giovanni Battista Pergolesi, musical theatre was witnessing the advent of the star-like phenomena of castrati and was focussing on the virtuosity and spectacular nature of these artists, as Benedetto Marcello denounced in his controversial pamphlet. Despite his familiarity with these new stylistic instances (and introducing moments of a crystalline, 'modern' cantabile nature, also in some of the more important arias), following in the trail of what had become consolidated practice Vivaldi counterposed the voice with a robust, constant presence of the orchestra, which was regarded as essential in both the evocation of the atmosphere and emotive landscapes and the description of the natural and oneiric settings. His vocation in the theatre emerged in the dramatic tension that characterizes the long narrative parts for recitative and the lyrical moments of the arias. However, the attention Verdi paid to anything that innovated the musical tradition he himself belonged to is to be seen in Ruggiero's aria "Sol da te mio dolce amore" (act, I, scene 12), of the transverse flute, an instrument of Nordic origins that was almost unknown in Venice at that time.

As was the case with many of Vivaldi's other operas, *Orlando furioso* fell into oblivion for a long time. It was only at the end of the nineteen seventies that it was rediscovered thanks to a performance by the Solisti Veneti at the Verona Philharmonic, conducted by Claudio Scimone. There is also a 2012 recording conducted by Federico Maria Sardelli, who was also responsible for the critical edition of the opera.



# Argomento

---

## ATTO PRIMO

Angelica è nel cortile del palazzo della maga Alcina, alla quale chiede aiuto per ritrovare Medoro, il suo amato. Ne ha perso le tracce mentre tentava di fuggire da Orlando, innamorato di lei, che la inseguiva. Alcina interrompe uno scontro tra Orlando e Astolfo e tenta di sedurre Orlando, il quale confessa che il suo cuore è vinto da Angelica. Alcina gli rivela che la donna è con lei e lo invita a fermarsi. Rimasti soli, Astolfo confessa a Orlando la vera identità di Alcina e si rammarica dell'indifferenza della maga nei suoi confronti. Giunge Bradamante, venuta in cerca dell'amato Ruggiero. Ha deciso di nascondere la sua identità (e il suo sdegno) alla maga finché non avrà ritrovato il suo sposo. Rimasto solo, anche Orlando si appresta a sfidare Alcina.

Dal giardino, Angelica osserva il mare in tempesta e assiste al naufragio dell'amato Medoro che trae in salvo appena in tempo. In punto di morte, Alcina sana le sue ferite e Angelica le è debitrice. Irrompe Orlando: accecato dalla gelosia vorrebbe uccidere Medoro, ma Alcina gli fa credere che questi sia il fratello di Angelica. Quest'ultima sta al gioco, e sebbene non sia sincera nel giurare fedeltà a Orlando, Medoro stenta a trattenerci e si sfoga con Alcina.

Su un destriero volante nel giardino di Alcina atterra Ruggiero. La maga, colpita dalla sua bellezza, lo invita a fermarsi. Lui accetta l'ospitalità: si disseta a una fonte e immediatamente cade ai suoi piedi. Bradamante, arrivata all'improvviso, è furiosa. Lo accusa di tradimento ma l'amato non la riconosce nemmeno. Rimasta sola, Alcina deride Bradamante: è sicura che non avrà alcuna speranza di riconquistarlo.

## ATTO SECONDO

In un boschetto Alcina è sola con Astolfo; lui, innamorato, soffre per la sua incostanza, ma lei lo disillude. Rimasto solo, Astolfo è raggiunto da Bradamante che rinfaccia all'amico la sua debolezza nei confronti della maga, e lo sprona a esserle solidale. Sopraggiunge Ruggiero che continua a non riconoscere Bradamante finché lei non gli consegna l'anello ricevuto in pegno da lui stesso; l'anello dissolve l'incantesimo di cui è vittima. Bradamante non è ancora disposta a perdonare il suo amato e anzi lo invita a tornare da Alcina con quello stesso anello per comprendere chi lei sia realmente.

Medoro e Angelica si ritrovano: i due saranno presto sposi, annuncia lei, ma questa notizia non basta a rassicurare Medoro, ancora impensierito dalla presenza di Orlando. E non del tutto a torto: Angelica progetta infatti di liberarsi del paladino, causandone la morte giù da una rupe, e per riuscirci lo corteggia. Per lei il cavaliere accetta di sfidare una bestia feroce posta a guardia di un vaso contenente acqua di eterna giovinezza. Orlando è determinato e comincia la scalata, rinvigorito dalla pericolosità della sfida. Chiama a gran voce il mostro ma in risposta una voce gli svela la realtà: è prigioniero di Alcina in una spelonca senza uscita. Angelica lo ha dunque tradito, ma Orlando non si arrende e riesce ad aprirsi una strada verso l'esterno. Nel frattempo Bradamante e Ruggiero si incontrano di nuovo e si riconciliano.

Angelica e Medoro sono finalmente sposi. Alcina benedice le nozze, ma è costretta ad allontanarsi perché impensierita dall'assenza di Ruggiero. Angelica e Medoro si rammaricano per la tristezza di Alcina ma sono rapiti dal reciproco amore. Sopraggiunge Orlando: presa coscienza del matrimonio tra Angelica e Medoro, si disperde.



Foto di scena di Orlando furioso; regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Allestimento Festival della Valle d'Itria, 2017.

#### ATTO TERZO

Davanti al tempio d'Ecate, che è chiuso da un muro d'acciaio, Astolfo è convinto che Orlando sia morto e propone a Ruggiero di dargli sepoltura onorata e intanto di vendicarsi di Alcina. Ruggiero è raggiunto da Bradamante, vestita con abiti da cavaliere. Alcina, indispettita dall'indifferenza che le dimostra Ruggiero, evoca i «numi orrendi d'Averno», ma invano. Ancor più furente, la maga intende ricorrere allo spirito di Merlino e ordina alle mura d'acciaio di aprirsi. Entra in scena a questo punto Orlando, delirante per la pazzia. Alcina, Bradamante e Ruggiero lo compatiscono.

Nel suo delirio, Orlando scambia la statua di Merlino per Angelica e, per liberarla, affronta il custode Aronte e lo uccide. Poi si avvicina alla statua che crede

essere Angelica, la abbraccia e la strappa per condurla via, ma così facendo scatena un terremoto: ormai ha rotto l'incantesimo, crolla il tempio e l'isola appare deserta. Il paladino è molto stanco e si addormenta. Alcina è disperata, ha perso i suoi poteri e vorrebbe uccidere Orlando, che però dorme ancora, ma Ruggiero e Bradamante la fermano in tempo. Giunge intanto Astolfo; uno dei soldati di Logistilla che sono con lui reca in mano una fiaccola accesa, che è «lo smarrito lume della mente d'Orlando», di cui lo stesso Astolfo è venuto in possesso. I cavalieri svegliano Orlando che, alla vista di quella fiamma, ritrova la ragione, perdona Angelica e benedice le sue nozze con Medoro. Astolfo chiude con la morale: «saggio, chi dal fallir prudente impara».

---

# Synopsis

---

## ACT ONE

Angelica is in the palace courtyard of the enchantress Alcina, asking her help to find Medoro, her beloved. She has not heard from him since he tried to flee from Orlando, who was in love with her and following her. Alcina interrupts a dispute between Orlando and Astolfo and tries to seduce Orlando, who confesses it is Angelica who has won his heart. Alcina tells him that the woman is with her and asks him to stay. Once alone, Astolfo confesses Alcina's true identity to Orlando and laments the enchantress' indifference towards him. Bradamante arrives, seeking her beloved Ruggiero. She has decided to hide her identity (and disdain) from the sorceress until she has found her loved one. Once left alone Orlando also begins to challenge Alcina.

From the garden Angelica is watching the stormy sea and sees her treasured Medoro become shipwrecked; he is saved just in time. On his death bed Alcina heals his wounds and Angelica is indebted to her. Orlando bursts in: blinded by jealousy he wants to kill Medoro but Alcina makes him believe that he is really Angelica's brother. The latter plays along, and although he does not mean it when he swears fidelity to Orlando, Medoro has difficulty restraining himself and unburdens himself to Alcina.

Ruggiero arrives in Alcina's garden on a flying steed. Blinded by his beauty, the enchantress asks him to stay. He accepts her hospitality, drinks from a fountain and immediately falls at her feet. Bradamante, who has arrived unexpectedly is furious. She accuses him of having betrayed her but her beloved does not even recognise her. Left alone, Alcina makes fun of Bradamante: she is sure she will be unable to reconquer his heart.

## ACT TWO

In the woods Alcina is alone with Astolfo; he is in love with her and is suffering because of her fickleness, but she disillusioned him. Once Astolfo is alone, Bradamante arrives, holding against him his weakness towards the enchantress and she encourages him to stand by her. Ruggiero arrives, and still does not recognise Bradamante until she gives him the very ring he gave her; the ring dissolves the spell he has fallen under. Bradamante is not yet ready to forgive her beloved and even tells him to return to Alcina with the very same ring, to understand who she really is. Medoro and Angelica meet: they will soon be wed, she says, but this news does not suffice to calm Medoro, who is still worried by Orlando's presence. And rightly so: in actual fact, Angelica is planning to get rid of the paladin by making him fall to his death from a cliff so she is courting him. The knight agrees to challenge a ferocious beast guarding a vase containing the elixir of eternal youth. Orlando is determined and starts out on his climb, reinvigorated by the dangerous nature of the challenge. He calls out to the monster but his only reply is a voice that reveals reality: he is Alcina's prisoner in a cavern with no way out. Angelica has therefore betrayed him, but Orlando refuses to give up and manages to find a way out. In the meanwhile Bradamante and Ruggiero meet and make up.

They are now wed. Alcina blesses the marriage but is forced to distance herself because she is perturbed by Ruggiero's absence. Angelica and Medoro lament Alcina's sadness but are soon distracted by their love for one another. Orlando arrives: he finds out about Angelica and Medoro's marriage and falls into despair.



*Foto di scena di Orlando furioso; regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Allestimento Festival della Valle d'Itria, 2017.*

### ACT THREE

In front of the Temple of Hecate, which is closed off by a steel wall, Astolfo is convinced that Orlando is dead and suggests to Ruggiero that he be given a worthy burial, whilst seeking revenge on Alcina. Ruggiero is joined by Bradamante who is disguised as a knight. Irritated by the Ruggiero's indifference towards her, Alcina evokes the "horrendous deities of Hades", but in vain. Even more irritated, the enchantress tries to invoke the spirit of Merlin and orders the steel wall to open. Orlando then appears, delirious after having gone mad. Alcina, Bradamante and Ruggiero take pity on him. In his delirium, Orlando mistakes the statue of Merlin for Angelica and, in an attempt to free her, attacks the guardian Aronte and kills him. He then approaches the statue believing it to be Angelica, embraces it and removes it so he can take it away, thus triggering an earthquake: he has broken the spell, the temple collapses and the island becomes deserted. Orlando is

exhausted and falls asleep. Alcina is in despair as she has lost all her powers and would like to kill Orlando who is still sleeping, but Ruggiero and Bradamante stop her just in time. In the meanwhile Astolfo arrives; one of Logistilla's soldiers who are with him is bearing a flaming torch which is the "lost light of Orlando's mind", that is now in Astolfo's possession. The knights wake Orlando up and his reason is restored upon seeing the flame. Orlando forgives Angelica and blesses her marriage with Medoro. Astolfo ends with the moral "wise is he who prudently learns from failure".



# Argument

---

## PREMIER ACTE

Dans la cour du palais de la magicienne Alcina, Angelica demande de l'aide pour retrouver Medoro, son bien-aimé. Elle en a perdu toute trace en essayant de fuir Orlando, qui est tombé amoureux d'elle et qui la poursuit de ses assiduités. Alcina, interrompant une dispute entre Orlando et son compagnon Astolfo, essaie de séduire Orlando qui lui confirme avoir donné son cœur à Angelica. Alcina lui apprend que la jeune femme est chez elle et l'invite à rester. Une fois seuls, Astolfo révèle à Orlando la véritable identité d'Alcina et dit regretter que la magicienne manifeste de l'indifférence à son égard. Sur ce, arrive Bradamante, qui est à la recherche de l'homme qu'elle aime, Ruggiero. Elle a décidé de cacher son identité (et son indignation) à la magicienne tant qu'elle ne l'aura pas retrouvé. Resté seul, Orlando se prépare également à affronter Alcina.

Du jardin, Angelica observe la mer en tempête et assiste au naufrage de Medoro qu'elle réussit à sauver de justesse. Alcina guérit les blessures de Medoro agonisant et Angelica se rend compte d'être en reste vis-à-vis de la magicienne. Orlando fait irruption: en proie à la jalousie, il veut tuer Medoro, mais Alcina lui fait croire qu'il s'agit du frère d'Angelica. Cette dernière joue le jeu et fait semblant de jurer fidélité à Orlando. Medoro a du mal à retenir ses récriminations et s'en prend à Alcina.

Ruggiero, chevauchant un destrier volant, atterrit dans le jardin d'Alcina. La magicienne, éblouie par sa beauté, l'invite à rester. Il accepte l'hospitalité et se désaltère à une source, avant de tomber à ses pieds. Bradamante, qui arrive à l'improviste, est furieuse. Elle l'accuse de la tromper, mais il n'y comprend rien, car il ne la reconnaît pas. Restée seule, Alcina se joue de Bradamante, convaincue que cette dernière n'aura aucune possibilité de reconquérir son bien-aimé.

## DEUXIÈME ACTE

Alcina est seule avec Astolfo dans un bosquet; il est amoureux d'elle et souffre de son inconstance, car elle se joue de lui. Resté seul, Astolfo est rejoint par Bradamante qui reproche à son ami d'être trop faible avec la magicienne; elle l'invite par contre à l'aider. Ruggiero arrive et continue à ne pas reconnaître Bradamante, jusqu'au moment où elle lui remet l'anneau qu'elle a reçu en gage de sa part. L'anneau rompt le sort qui ensorcelait Ruggiero, mais Bradamante n'est pas encore d'humeur à le pardonner. Elle l'invite à retourner chez Alcina avec cet anneau pour comprendre réellement à qui il a affaire.

Medoro et Angelica se retrouvent: ils vont se marier bientôt, annonce-t-elle, mais la nouvelle ne suffit pas à rassurer Medoro, toujours préoccupé de la présence d'Orlando. Et il n'a pas tout à fait tort: Angelica décide en effet de se libérer du paladin en le faisant tomber d'un rocher pour qu'il meure, si bien qu'elle doit le courtiser. Pour elle, le chevalier accepte de défier une bête féroce qui monte la garde pour défendre un vase contenant de l'eau de jouvence. Orlando, bien décidé, commence à escalader le rocher, insouciant des dangers que présente ce défi. Il appelle le monstre, mais la voix qui lui répond lui apprend la vérité: il est prisonnier d'Alcina dans une caverne sans issue. Angelica l'a trahi, mais Orlando persévère et réussit à ressortir. Entre temps, Bradamante et Ruggiero se rencontrent à nouveau et se réconcilient.

Angelica et Medoro peuvent se marier et Alcina bénit leurs noces. Puis elle s'éloigne, car elle est préoccupée par l'absence de Ruggiero. Angelica et Medoro regrettent la tristesse d'Alcina, mais sont trop pris par leur propre amour. Orlando arrive: il est pris de désespoir à la nouvelle de l'union entre Angelica et Medoro.



*Foto di scena di Orlando furioso; regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Allestimento Festival della Valle d'Itria, 2017.*

### TROISIÈME ACTE

Devant le temple d'Hécate, protégé par un mur métallique, Astolfo dit être convaincu de la mort d'Orlando et propose à Ruggiero de lui donner une digne sépulture, tout en se vengeant d'Alcina. Ruggiero est rejoint par Bradamante, habillée en chevalier. Alcina, irritée par l'indifférence que lui manifeste Ruggiero, évoque les «Horribles Dieux d'Averne», mais en vain. Encore plus irritée, la magicienne décide de recourir à l'esprit de Merlin et ordonne aux murailles métalliques de s'ouvrir. Orlando entre alors en scène, complètement fou, suscitant la pitié d'Alcina, Bradamante et Ruggiero.

Dans son délire, Orlando prend la statue de Merlin pour Angelica. Pour la libérer, il affronte le gardien du temple, Aronte, et le tue. Puis il va à la statue qu'il prend pour Angelica, il l'enlace, il l'arrache pour l'emporter, déchaînant ainsi un tremblement de terre: il a maintenant rompu le sort, si bien que le temple s'écroule et l'île apparaît désertée. Orlando s'endort alors, tellement

il est épuisé. Alcina est désespérée, car elle a perdu ses pouvoirs. Elle voudrait tuer Orlando encore endormi, mais Ruggiero et Bradamante l'arrêtent à temps. Sur ce, Astolfo arrive avec l'un des soldats de Logistilla formant son escorte qui tient à la main un flambeau allumé: «la lueur que l'esprit d'Orlando a égarée» et dont Astolfo est devenu maître. Les chevaliers réveillent Orlando qui retrouve la raison à la vue du flambeau. Orlando pardonne Angelica et bénit ses noces avec Medoro. Astolfo conclut avec la morale: «sage est celui qui apprend de ses défaites à devenir prudent».

# Handlung

---

## ERSTER AKT

Angelica befindet sich im Hof des Palastes der Zauberin Alcina, die sie um Hilfe bitten möchte, um ihren Geliebten Medoro wieder zu finden. Sie hat ihn aus den Augen verloren, als sie versuchte, vor Orlando zu fliehen, der sich in sie verliebt hat und sie verfolgt. Alcina greift in eine Auseinandersetzung zwischen Orlando und Astolfo ein. Sie versucht, Orlando zu verführen, der ihr gesteht, dass Angelica sein Herz erobert hat. Alcina offenbart ihm, dass die Frau bei ihr Zuflucht gesucht hat und empfiehlt ihm, von ihr abzulassen. Als sie alleine sind, gesteht Astolfo Orlando die wahre Identität von Alcina und bedauert, dass die Zauberin ihm gegenüber Gleichgültigkeit zeigt. Da kommt Bradamante, die ihren Geliebten Ruggiero sucht. Sie hat beschlossen, ihre Identität (und ihre Abneigung) vor der Zauberin zu verbergen, bis sie ihren Geliebten wieder gefunden hat. Allein zurück geblieben, beschließt auch Orlando, Alcina herauszufordern.

Vom Garten aus beobachtet Angelica das stürmende Meer und sieht, wie ihr Geliebter Medoro Schiffbruch erleidet. In letzter Sekunde kann sie ihn retten. Er ist dem Tode nahe, doch Alcina kann seine Wunden heilen und Angelica steht in ihrer Schuld. Orlando stürzt herbei: blind vor Eifersucht möchte er Medoro töten, doch Alcina gibt vor, er sei der Bruder von Angelica. So schwört Angelica, die das Spiel mitmacht, Orlando ihre Liebe, während Medoro sich kaum zurückhalten kann und Alcina sein Leid klagt.

Auf einem fliegenden Pferd landet Ruggiero im Garten von Alcina. Die Zauberin, die von seiner Schönheit geblendet ist, lädt ihn zum Verweilen ein. Er nimmt die Einladung an: er labt sich an einer verzauberten Quelle und fällt ihr sofort zu Füßen. Bradamante, die plötzlich dazu kommt, ist rasend vor Wut. Sie klagt Ruggiero an,

sie hintergangen zu haben, doch ihr Geliebter erkennt sie nicht einmal. Als sie alleine sind, lacht Alcina Bradamante aus: sie ist sich sicher, dass diese keine Hoffnung hat, ihn jemals zurück zu erobern.

## ZWEITER AKT

In einem Wäldchen ist Alcina mit Astolfo allein; er, der sich in sie verliebt hat, leidet unter ihrem Wankelmut, doch sie enttäuscht ihn. Als Astolfo alleine ist, kommt Bradamante, die dem Freund vorwirft, der Zauberin gegenüber zu schwach zu sein. Sie spornt ihn an, sich solidarisch zu zeigen. Ruggiero tritt auf, erkennt Bradamante jedoch immer noch nicht, bis sie ihm einen Ring überreicht, den er ihr als Liebespfand gegeben hat. Der Ring vermag es, den Liebeszauber zu lösen. Bradamante zeigt sich aber noch nicht bereit, ihrem Geliebten zu verzeihen. Vielmehr fordert sie ihn auf, mit dem Ring zu Alcina zurück zu kehren, damit er verstehen kann, wer diese wirklich ist. Medoro und Angelica finden wieder zueinander: sie verkündet, dass sie bald heiraten werden, doch dies genügt nicht, um Medoro in Sicherheit zu wiegen, da ihn Orlandos Anwesenheit nach wie vor beunruhigt. Und er hat damit nicht ganz unrecht: Angelica plant nämlich, sich von ihrem Paladin zu befreien und umgarnt ihn, um ihn von einem Felsen zu stürzen und zu töten. Ihr zuliebe nimmt der Ritter die Herausforderung an, ein gefährliches Ungeheuer zu bekämpfen, das eine Vase beschützt, die ein Wasser für die ewige Jugend enthält. Orlando ist entschlossen und beginnt den Aufstieg auf den Felsen, denn die Gefährlichkeit seines Unterfangens hat ihn gestärkt. Mit lauter Stimme ruft er nach dem Ungeheuer, als ihm eine Stimme die Wahrheit offenbart: er ist ein Gefangener von Alcina in einer Höhle ohne Ausgang. Angelica hat ihn also verraten, doch Orlando gibt nicht

auf und es gelingt ihm, einen Weg nach draußen zu öffnen. In der Zwischenzeit begegnen sich Bradamante und Ruggiero und versöhnen sich.

Angelica und Medoro sind nun ein Brautpaar. Alcina segnet die Hochzeit, ist aber gezwungen, sich zu entfernen, da sie die Abwesenheit von Ruggiero beunruhigt. Angelica und Medoro haben Mitleid für die Traurigkeit von Alcina, sind aber zu sehr mit ihrer Liebe füreinander beschäftigt. Orlando kommt hinzu: als ihm klar wird, dass Angelica und Medoro verheiratet sind, verliert er den Verstand.

### DRITTER AKT

Vor dem Tempel von Hekate, der von einer stählernen Mauer umgeben ist, zeigt sich Astolfo überzeugt davon, dass Orlando tot sei und schlägt Ruggiero vor, ihm ein ehrenvolles Begräbnis auszurichten und sich an Alcina zu rächen. Ruggiero wird von Bradamante erreicht, welche Ritterkleidung trägt. Alcina, die von der Gleichgültigkeit Ruggieros ihr gegenüber verärgert ist, ruft die «grausamen Gottheiten der Unterwelt», doch vergebens. Noch wütender beschließt die Zauberin, den Geist des Merlins zu evozieren und befiehlt der Stahlmauer, sich zu öffnen. In diesem Moment tritt Orlando auf; Alcina, Bradamante und Ruggiero bedauern sein Delirium im Wahnsinn. In seinem Wahn verwechselt Orlando die Statue Merlins mit Angelica und um sie zu befreien, greift er den Wächter Aronte an und tötet ihn. Dann nähert er sich der Statue, von der er glaubt, dass sie Angelica sei, und umarmt sie. Als er sie hoch reißt, um sie mitzunehmen, löst er ein Erdbeben aus: er hat den Bann gebrochen, der Tempel stürzt ein und die Insel scheint verlassen zu sein. Orlando ist müde und schläft ein. Alcina ist verzweifelt darüber, dass sie ihre Zaubermächte verloren hat und möchte Orlando töten. Der schlafende Orlando wird von Ruggiero und Bradamante vor Alcinas Rache gerettet. Astolfo tritt auf; einer der Soldaten von Logistilla, die bei ihm sind, trägt eine brennende Fackel, die «der Verlust des klaren Verstandes von Orlando» ist, in dessen Besitz Astolfo gelangt war. Die Ritter wecken Orlando auf und als dieser die Flamme sieht, kommt er wieder zu Sinnen. Orlando verzeiht Angelica und gibt ihrer Hochzeit mit Medoro seinen Segen. Astolfo schließt mit der Moral: «weise ist, wer aus seinem Scheitern wohlbedacht lernt».



*Foto di scena di Orlando furioso; regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Allestimento Festival della Valle d'Itria, 2017.*

# Le stravaganze di Orlando: il titolo eccentrico d'un operista ritrovato

di Raffaele Mellace

L'OPERISTA REDIVIVO SULLE ORME DEL PALADINO

Ogni anno che passa Antonio Vivaldi sfugge sempre più alla qualifica di virtuoso del violino ed (eccelso) autore di musica strumentale, per guadagnare agli occhi dei posteri quel nome inseguito per tutta la maturità, dal 1713 alla vigilia della morte: il titolo di operista. Se infatti la produzione strumentale del Prete Rosso era già pubblicata interamente all'altezza del 1972, è stato necessario attendere gli scorsi decenni per la riscoperta di quest'altra, vasta e lussureggiante regione della creatività vivaldiana, riproposta in scena (*in primis* nel contesto meritorio e pionieristico dei festival, spesso italiani) e in disco da una nuova generazione di interpreti, portatrice d'un approccio rinnovato verso la cosiddetta musica antica, forte di mezzi (tecnica vocale, strumenti originali) adeguati a restituirne *sound* e stile, nonché coadiuvata da una ricerca musicologica in grado di interpretare fenomeni tanto distanti da noi (lo studio di riferimento, *The Operas of Antonio Vivaldi* di Reinhard Strohm, è uscito nel 2008 per l'editore Olschki). Oggi il catalogo operistico vivaldiano è, con quelli di Händel e Pergolesi, l'unico d'un compositore del primo Settecento a poter vantare un'esplorazione sistematica in campo discografico e una presenza, se non stabile perlomeno relativamente ricorrente, perfino nei cartelloni dei maggiori teatri italiani. Il Teatro La Fenice in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria ne propone ora uno dei titoli più suggestivi e stravaganti, tanto nel catalogo del compositore quanto nel panorama operistico coevo.

Il dramma per musica *Orlando furioso* di Grazio Bracciolini andò in scena per la prima volta a Venezia, al Teatro Sant'Angelo, il 9 novembre 1713 con musica di Giovanni Alberto Ristori, compositore desti-

nato a una carriera Oltralpe, alla Corte di Dresda. Della ripresa dell'opera un anno più tardi, nel dicembre 1714, si occupò Vivaldi, all'epoca impresario e compositore del Sant'Angelo, e forse già coinvolto anonimamente anche come autore nel corso delle recite dell'allestimento originario. Il Prete Rosso intervenne sulla partitura di Ristori con molta musica propria, confezionando una versione destinata a notevole circolazione sulle scene europee. Fresco di debutto operistico (1713), Vivaldi aveva già avuto modo d'occuparsi del soggetto mettendo in musica l'*Orlando finto pazzo*, sfortunata opera d'apertura di quella medesima stagione d'autunno 1714, sempre su un libretto di Bracciolini basato sull'antecedente dell'Ariosto, il poema di Boiardo (il drammaturgo avrebbe completato una propria trilogia cavalleresca col *Rodomonte sdegnato*, musicato l'inverno successivo da Michelangelo Gasparini). Tre lustri più tardi Vivaldi riprese in mano il libretto dell'*Orlando furioso*, modificato in misura assai modesta, per intonarlo interamente di proprio pugno. L'opera ritornò così al Sant'Angelo nell'autunno 1727, quando Vivaldi ricopriva ancora plausibilmente la carica di direttore della musica, col titolo di *Orlando*, forse per marcarne le distanze dal prototipo più antico (benché nella partitura autografa compaia tranquillamente l'aggettivo *furioso*). Della versione a quattro mani con Ristori, Vivaldi ritenne le scene conclusive dell'atto secondo, di cui ripropose in qualche misura anche la musica. La stratificata storia dell'*Orlando* coinvolge però anche l'*Orlando finto pazzo*, da cui provengono gli ultimi due numeri dell'opera più recente (incluso l'ultimo numero solistico, la spaventosa aria di furore di Alcina «Anderò, chiamerò dal profondo») e si proietta, tramite la ripresa di singole arie, verso ope-



re successive, di Vivaldi (ben dieci arie dell'*Orlando furioso* confluirono impunemente nell'*Atenaide*, in scena in una piazza diversa, Firenze, due anni dopo) e non (un'aria risuonò nel pasticcio *Catone in Utica* allestito da Händel a Londra).

#### IL CAPRICCIO CAVALLERESCO DEL GIURISTA FERRARESE

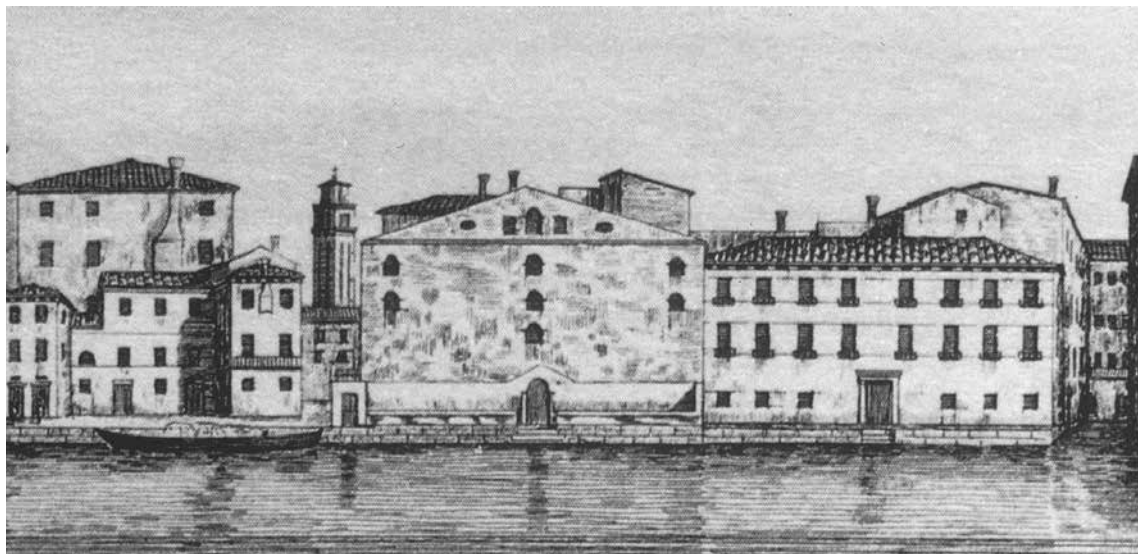
Il librettista ferrarese Grazio Braccioli (1682-1752) rappresenta un tipo assai diffuso di intellettuale del primo Settecento (Carlo Goldoni ne è l'esempio più illustre), che coniuga solida formazione giuridica e passione per il teatro. In Braccioli, accademico di varie istituzioni, prevalse per fortuna la vocazione forense, che lo portò alla cattedra a Ferrara nonché a diversi uffici pubblici, non prima però d'aver proposto nel lustro 1711-1715 ben nove drammi per musica sulle assi del Teatro Sant'Angelo. Con l'*Orlando furioso* s'inserì in particolare nella lunga scia delle riduzioni teatrali del poema, tra le fonti più fortunate del melodramma barocco (il solo Händel vi dedicò una trilogia). Facendo ampio uso di quella licenza rivendicata nella prefazione al *Rodomonte sdegnato* («egli è permesso allentar il freno [rispetto alle regole canoniche della tragedia] e [...] dare un più grazioso risalto all'armonia delle parti che danno piacere vedute ed udite in teatro e non lette solo in un libro»), Braccioli saccheggia a piacere una serie di luoghi ariosteschi (soprattutto dai canti VI-VIII, XXIII e XXXIX), senza lesinare citazioni dal poema («Irriterò contro i tuoi sciocchi errori / le donne, i cavalier, l'arme e gl'amori», III,5) o lepidizzate sentenziose («Che se il pria amato error poscia si abborre, / costanza è allora il variar pensiero», III,7), ricomponendoli attorno a due principali filoni narrativi (facenti capo rispettivamente alle terne Orlando-Angelica-Medoro e Bradamante-Ruggiero-Alcina) in un intreccio artificioso, congestionato e poco consequenziale, caratterizzato dall'andirivieni caotico dei diversi personaggi, che immancabilmente compaiono in scena giusto in tempo per sortire l'effetto desiderato.

Un intreccio tanto illogico, sospeso in una fiabesca atemporalità, vicino a sciogliersi precocemente già all'avvio dell'atto secondo, è naturalmente un mero pretesto per esibire quella spettacolarità romanzesca del *Furioso* che aveva affascinato librettisti e compositori quale fonte di vicende di «armi», di «amori» e magia, su un duplice versante: il traviamiento irrazionale

dell'*eros* nell'«orrenda» follia di Orlando e l'ambito del meraviglioso, popolato di maghi e incantesimi, che ha nel cuore dell'atto secondo uno dei momenti più spettacolari, per culminare nei due cambi a vista della scenografia, in corrispondenza di altrettanti incantesimi, in quel tempio infernale di Ecate che assicura l'unità di luogo dell'atto terzo. Né Braccioli rinuncia allo sfruttamento comico della pazzia di Orlando, tra le opzioni più popolari nelle riduzioni melodrammatiche del soggetto, fondata sul capovolgimento ariostesco della figura del cavaliere cortese nella ferocia belluina di un bruto nudo. Nell'atto terzo l'irruzione di Orlando dissennato, che affronta i suoi interlocutori con un repertorio colorito di *gag* comiche, dallo scambio di persona ai barbarismi, dalla commistione di registri retorici eterogenei (con cedimenti del livello alto a plebeismi quali «cera brutta», «bocca asciutta», «bordello», o imprecazioni come «*ventre bleu*») a sollecitazioni coreografico-musicali prontamente accolte dal compositore, che a un certo punto accenna alla popolarissima melodia di origine portoghese della follia.

#### DONNE ISTRIONE E CAVALIERI DISTURBATI

Com'era consuetudine in questo repertorio, la partitura venne tagliata su misura del *cast* per cui Vivaldi si trovò a scrivere, che nello specifico presenta un'eccezionale concentrazione nel registro di contralto. Le due prime parti dell'opera, Orlando e Alcina, erano interpretate nel 1727 da due donne (singolarmente: nel 1714 infatti Orlando era stato un basso, nelle riprese successive un tenore!), rispettivamente Lucia Lancetti, protagonista della ripresa del *Farnace* in quella stessa stagione d'autunno e specialista di ruoli *en travesti* (nonché meritoria nel risparmiare al teatro la spesa ingente d'un costosissimo castrato), e Anna Girò, «l'Annina del Prete Rosso», protetta del compositore e interprete di molti ruoli chiave del teatro vivaldiano, dalla *Dorilla in Tempe* al *Farnace*, dall'*Atenaide* alla *Griselda* al *Catone in Utica*. Nella partitura dell'*Orlando furioso* la Girò è gratificata da ben sei arie e tre recitativi accompagnati, presidia luoghi chiave come la chiusa dell'atto primo e l'attacco del secondo; è sua la scena dell'incantesimo, come anche l'impressionante complesso recitativo-aria collocato immediatamente prima del coro conclusivo. In tali situazioni la cantante avrà potuto esibire il non



Il Teatro Sant'Angelo di Venezia nel particolare del Canal Grande di Venezia di Antonio Quadri. Incisione di Dionisio Moretti (1828). Venezia, Museo Correr.

indifferente talento attoriale che le faceva prediligere i ruoli drammatici a quelli lirici, come conferma una celebre testimonianza di Goldoni, che per lei scrisse alcune arie della *Griselda*:

La signorina Giraud non ama il canto languido: vorrebbe un pezzo espressivo, vivace, un'aria che interpreti la passione con mezzi differenti, per esempio con delle parole tronche, con dei sospiri vibranti, con dell'azione, con del movimento.

Non poco talento istrionico avrà dovuto esibire anche la Lancetti-Orlando, allora appena sperimentata da Vivaldi come primo uomo nell'*Ipermestra* fiorentina, alla quale è riservata una serie di occasioni che sembra farsi gioco di ogni consolidata «convenienza» teatrale per imporre un profilo di personaggio profondamente plasmato dalla vicenda. Accanto a tre tradizionali arie col *da capo*, spettano infatti a Orlando altre due arie anomale e, nella seconda metà dell'opera, ben quattro luoghi in cui i recitativi (per tutta la partitura molto curati nella condotta melodica come nell'armonia) tracimano insensibilmente nell'arioso, con o senza accompagnamento orchestrale, mostrando un duttile adeguamento della musi-

ca alla recitazione e ai bruschi scarti di una psiche disturbata. Di particolare interesse è la drammatica prova di Orlando nell'atto secondo, realizzata, abbastanza sorprendentemente per la sensibilità moderna, tutta in recitativo semplice, con le uniche concessioni di due brevi *ariosi* (sempre col sostegno del solo *continuo*) e di un ritornello orchestrale a coronamento della scena, mentre Orlando rientra tra le quinte.

Culmine di questa inquietudine formale è naturalmente la scena della follia, sigillo dell'atto secondo. Il testo di Braccioli vi segue da vicino il modello ariostesco (xxiii, 102-136) di cui sintetizza gli elementi principali (l'amara lettura delle iscrizioni, il pianto diretto, l'abbattimento degli alberi, l'abbandono dell'armatura che lascia nudo l'eroe), fino a citarne o parafrasarne dei versi (come gli splendidi «Io son lo spirito suo... in amor pone speranza»: tre versi ariosteschi lievemente adattati). Anche in questo caso Vivaldi tratta il monologo del protagonista in recitativo semplice, variato dall'emergere, su metri poetici diversi, di due ariosi di differente tenore (patetico, in *Adagio*, fa minore e sostenuto dal solo basso continuo «Sgorgate, o lagrime»; furioso, in *Allegro*, re maggiore e con accompagnamento orchestrale «Io ti getto, elmo ed usbergo», in corrispondenza dello

## ORCHESTRA

## TRAVERSIERE

2 OBOI

FAGOTTO

2 CORNI

2 TROMBE

2 CLAVICEMBALI

ARCI LIUTO

ARCHI

*strip-tease* del paladino). A coronamento della scena il compositore colloca poi un pezzo estremamente irregolare, «Ho cento vanni al tergo», che condivide caratteristiche dell'aria e dell'arioso, attraversa numerose variazioni agogiche, e in arioso si conclude, dopo aver toccato nuovamente il recitativo: aggirando la forma principe col *da capo*, rinuncia così a esprimere un qualsiasi affetto ben definibile e dunque rappresentabile, a favore del caos degli affetti, tramite una realizzazione altrettanto stravagante e fantasiosa della follia del paladino quanto quella immaginata da Händel nel proprio *Orlando* sei anni più tardi. Propone insomma un corrispettivo dello stato mentale disturbato di Orlando, deliberata decostruzione dell'ordine logico-linguistico, a concludere l'atto con una scena drammatica grandiosa e sconcertante. Siffatto trattamento della parte di Orlando (complice la drammaturgia conservatrice di Braccioli, ancora al di qua della rigorosa formalizzazione dell'opera metastasiana nel bipolarismo recitativo-aria) incide notevolmente sull'assetto formale dell'intera opera, che presenta una densità straordinariamente elevata di ariosi e recitativi accompagnati, estesi anche agli altri personaggi. Ad Angelica, terzo ruolo per importanza, 'tocca' a confermare di tanta 'irregolarità' una curiosa

aria monostrofica («Come purpureo fior languendo muore», III,5), inframmezzata per di più da un inserto altrui in recitativo.

## NUOVO STILE E RICERCA STRUMENTALE

Questo *Orlando* vivaldiano si colloca in una stagione critica della storia dell'opera, negli anni in cui un'agguerrita pattuglia di scuola napoletana (Porpora Vinci Leo Hasse Pergolesi) sta mettendo in atto un profondo rinnovamento del linguaggio compositivo, operando, grazie al fascino di capolavori allori celeberrimi (gli *Artaserse*, le *Olimpiadi*, le *Serve padrone*), una considerevole erosione delle convenzioni barocche. Le istanze del nuovo linguaggio – il primato dell'omofonia sul contrappunto, la squadrata concinnità delle frasi canore, un'invenzione melodica disinvolta, il gusto per la simmetria del periodo, il ritmo armonico rallentato – erano ben note a Vivaldi, che ad esempio avrebbe curato l'allestimento di opere di Hasse a Ferrara. Al nuovo stile il compositore, ormai nell'estremo tratto della parabola artistica ed esistenziale, certo non si convertì, ma ne accolse alcuni elementi, soprattutto in zone 'periferiche' della partitura, ad esempio nella stilizzata eleganza dell'aria di Medoro «Qual candido fiore» (II,4). A una brillante cantabilità affatto moderna s'ispira peraltro anche una serie di arie maggiori, da «Alza in quegl'occhi» (Alcina, I,2) a «Chiara al pari di lucida stella» (Angelica, II,6), a «Così potessi anch'io» (Alcina, II,11), la cui melodia vocale è suadentemente diminuita da ritmi lombardi e melismi. E tuttavia, anche in questo titolo, che ci mostra Vivaldi al culmine della propria carriera di operista, il compositore si mostra sostanzialmente fedele al proprio ideale di teatro musicale, in cui la voce è coadiuvata da un'orchestra mai confinata allo sfondo, bensì chiamata a collaborare efficacemente ai grandi affreschi naturalistici (ad esempio nell'aria di Orlando «Sorge l'irato nembo», II,4) come all'evocazione di un intenso clima sentimentale (anche laddove questo è simulato, come nella splendida aria di Angelica «Poveri affetti miei, siete innocenti», III,5). Ben più che non Händel o a maggior ragione i più giovani 'napoletani', il Prete Rosso predilige infatti una scrittura strumentale densa, fondamentale per archi a quattro parti, col raddoppio dei fiati, che non si piega, come nei fautori del nuovo stile, alla centralità della voce.

A fronte di questa formula aurea dell'orchestrazione vivaldiana, risalta l'unica aria con strumento obbligato dell'intera partitura, «Sol da te mio dolce amore» (Ruggiero, 1,12), gioiello giustamente celebre in cui il compositore impegna in una parte virtuosistica il raro flauto traverso, strumento nordico ancora relativamente poco conosciuto nell'Italia del 1727. L'anno successivo, mentre all'Ospedale della Pietà Ignazio Siber veniva assunto come «maestro di traversiè», Vivaldi avrebbe dedicato allo strumento la raccolta di sei concerti op. 10, mostrando anche in questo caso cospicue capacità di aggiornamento rispetto alla più moderna produzione d'Oltralpe, nonché il desiderio inesausto di scendere ancora e sempre caparbiamente in campo nel cimento dell'armonia e dell'invenzione.

## LE VOCI

*ORLANDO, innamorato di Angelica*  
CONTRALTO

*ANGELICA, amante, poi sposa di Medoro*  
SOPRANO

*ALCINA, maga innamorata di Ruggiero*  
MEZZOSOPRANO

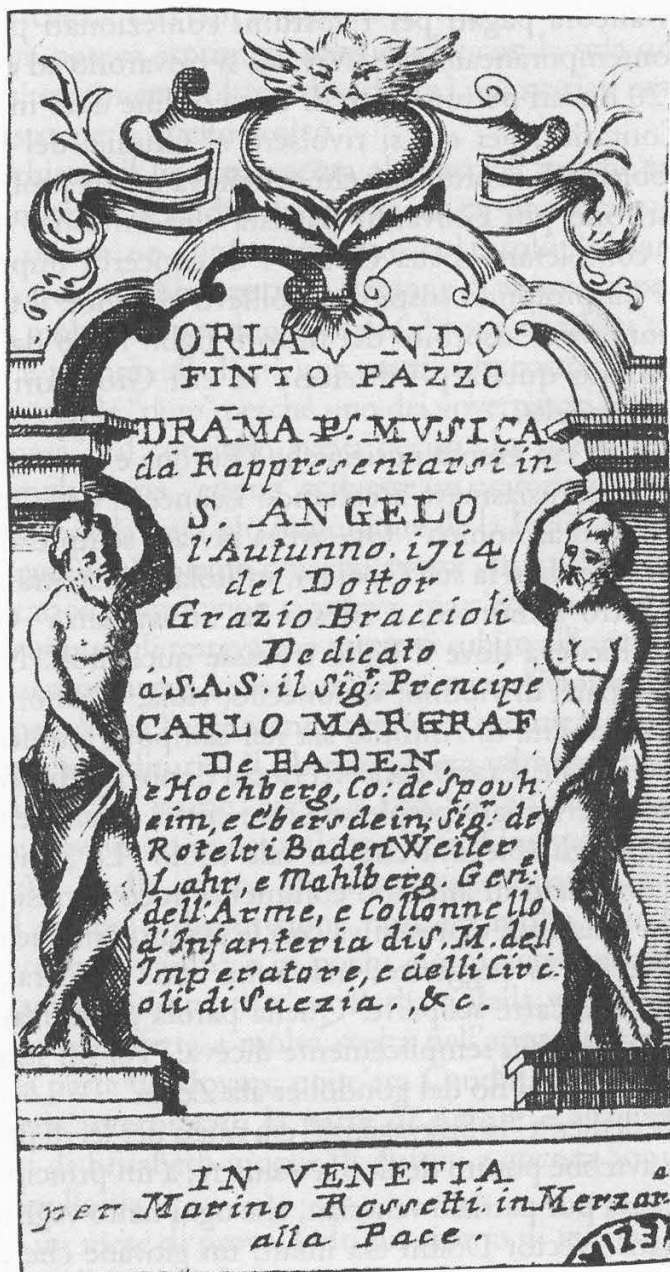
*BRADAMANTE, sposa di Ruggiero*  
CONTRALTO

*MEDORO, amante, poi sposo di Angelica*  
CONTRALTISTA

*RUGGIERO, sposo di Bradamante*  
CONTRALTISTA

*ASTOLFO, innamorato di Alcina*  
BASSO





Frontespizio di *Orlando finto pazzo*, dramma per musica di Grazio Braccioli dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, musica di Antonio Vivaldi. Venezia, Museo Correr. L'opera inaugurò, con poca fortuna, la stagione d'autunno 1714 del Teatro Sant'Angelo, sala della quale il compositore era anche impresario. Gli ultimi due numeri di questa prima opera ispirata alla saga del paladino furono ripresi da Vivaldi nell'*Orlando furioso* del 1727.

# Orlando furioso

dramma in tre atti di Grazio Braccioli, revisione drammaturgica di Fabio Ceresa\*

## ATTO PRIMO

### SCENA 1

#### Alcina

Bella regina, il tuo poter sovrano  
l'India non sol, ma tutto il mondo onora:  
al fulgido seren de' gl'occhi tuoi  
ogni rara beltà cede e s'inchina;  
e tu bella, e regina  
puoi sospirar? Dà bando al rio martoro  
e rasserena il ciglio.

#### Angelica

(Oh dio! Medoro!)  
Alcina; innanzi a gl'occhi miei  
venne il leggiadro amabile Medoro;  
e appena il rimirai,  
ch'arsi, Alcina, d'amore, e sospirai.

#### Alcina

E per questo sospiri? Il tuo Medoro,  
dimmi, t'ama fedel?

#### Angelica

Quant'io l'adoro.  
Senti, meco il guidava a' regni miei,  
quando mi siegue innamorato Orlando:  
io che conosco il fiero cor, fuggiamo  
dico al caro amator, tosto...

#### Angelica

Ma nel fuggir perdei  
il mio tesoro, il sol de' gl'occhi miei.

#### Alcina

Fa cor, te 'l renderò: potrai qui meco  
di lui lieta godere,  
e accordar la tua gioia al mio piacere.

#### Angelica

Un raggio di speme  
il cor rasserena  
e l'alma consola;  
ma s'alza un vapore  
di nero timore,

che il dolce sereno  
dal seno m'invola.

### SCENA 2

#### Alcina

Quanta pietà mi desta il suo cordoglio!

#### Orlando

Ch'io ti ceda fellon?

#### Astolfo

Sei forte invano.

#### Alcina

O là guerrier l'orgoglio abbassa, e 'l brando.

#### Orlando

Si di legger non ubbidisce Orlando.

#### Astolfo

Orlando?

#### Alcina

Oh, rinomato  
valoroso campione,  
permetti al labro mio, che riverente  
su la invitta tua destra  
bacio d'ossequio umilmente imprima.

#### Orlando

No, gran diva,  
a me tocca efferire in bacio umile  
su la bianca tua mano in voto il core.

#### Astolfo

(alzando la visiera e abbracciandolo)  
Scusa l'error, le ignote insegne incolpa.

#### Orlando

Per la vezzosa tua bella regina  
meno oprar, tu non déi. Tal potess'io,  
ma lo potrò, d'Angelica il mio bene,

#### Alcina

Ella a' miei regni

aggiunse un nuovo sol col suo bel volto.  
Tu nuova gloria aggiungi  
(te n' priego) in restar meco a' regni miei.

**Orlando**

Arbitra omai del mio voler tu sei.

**Alcina**

Alza in quegl'occhi  
amore l'impero;  
ma il guardo guerriero,  
che spande terrore,  
il cor mi spaventa.  
E benché la speme  
all'alma dubbiosa  
or rechi conforto  
risorge il timore,  
che l'alma tormenta.

SCENA 3

**Astolfo**

Orlando mio, tu non conosci Alcina!

**Orlando**

Alcina?

**Astolfo**

Alcina è questa.

**Orlando**

Quella, che a suo voler volge l'inferno?

**Astolfo**

Il suo potere eterno  
ora sarà, poiché acquistato ha l'urna,  
che del saggio Merlino il cener chiude,  
e a custodirla ha tratto l'immortale  
Aronte invulnerabile.  
Invincibil possente  
di ferrea mazza, e di gran core armato.

**Orlando**

L'alto trionfo a me riserba il fato.  
Costanza dal mio core, Astolfo, impara.  
Ti racconsola: ai rai di poca spene  
già mi par di goder ore serene.

**Astolfo**

Costanza tu m'insegni, e vuoi ch'io spero,  
ma quegl'occhi superbi, e severi  
non danno alle mie pene un guardo solo.  
Pascendo di speranza i miei pensieri  
pur tal volta sospiro, e mi consolo.

SCENA 4

**Bradamante**

Adorato Ruggier... Qui Orlando?  
Orlando!

**Orlando**

Bradamante!  
Come tu qui?

**Bradamante**

Del mio Ruggier in traccia.

**Orlando**

Ma tu, come d'Alcina  
osasti nella reggia entrar nei tuoi  
cotanto noti arnesi, e sola?

**Bradamante**

Alla maga crudele  
nasconderò il mio nome,  
né mostrerò quest'aria mia guerriera.  
Tanto men Bradamante  
rassembrerò a costei, quanto men fiera.

Asconderò il mio sdegno  
al nero core indegno,  
sin tanto che al mio amor torni lo sposo.  
Ma se mi toglie (oh dio)  
l'indegna l'idol mio  
il braccio proverà fiero, e sdegnoso.

SCENA 5

**Orlando**

Insolito coraggio ora in quest'alma  
portan dal mago illustre  
i fatidici sensi: egli del nume  
ebbro, e ripieno, in me lo sguardo fisse,  
e nel sacro furor così mi disse:  
«Orlando, allora il ciel per te dispose  
le fortune d'amor, quando ad Alcina  
involerai le ceneri famose,  
che involser di Merlin l'alma divina.  
Spera, coglier potrai le gloriose  
palme, che il fato al tuo poter destina:  
per te sia l'immortal custode estinto,  
e 'l poter della maga oppresso e vinto.»

Sorge l'irato nembo,  
e la fatal tempesta,  
col sussurrar dell'onde,  
ed agita, e confonde,  
e cielo e mare.  
Ma fugge in un baleno  
l'orrida nube infesta,  
e 'l placido sereno  
in cielo appare.

SCENA 6

**Angelica**

Quanto somigli tempestoso mare  
al fluttuar di questa anima amante!  
L'onda che il flutto incalza  
e la voglia amorosa,  
ch'incalza il fiero duol della mia pena:

or si discopre la profonda arena,  
or l'onda inferocita  
sale tumida al ciel...

**Medoro**  
Pur ritorno a mirarti idolo amato!

**Angelica**  
Che veggio! Ah mio tesoro:

**Medoro**  
Io vengo meno.  
Dall'aperto mio fianco esce già l'alma;  
ma dolce mi è il morir, or che la sorte  
fra le tue braccia il mio morir destina.

**Angelica**  
Pietosi dèi, chi mi soccorre?

SCENA 7

**Alcina**  
Alcina.

**Angelica**  
Alcina. Ah, tal mi rendi il mio tesoro?

**Alcina**  
Bastò già il mio potere.

**Medoro**  
Chi mi richiama in vita?

**Angelica**  
Pur respiri alma mia!

**Medoro**  
Ripieno ho il petto  
di gioia e di contento,  
poiché ti stringo al sen, cor del mio core.

SCENA 8

**Orlando**  
Non godrai sempre in pace,  
lieto del tuo gioir, rivale audace.

**Alcina**  
Orlando?

**Angelica**  
(Ahimè!)

**Medoro**  
(Io son perduto.)

**Orlando**  
Rendi pur grazie al ciel, ch'inerme sei.  
Col tuo sangue vorrei...

**Angelica**  
Che far vorresti?

**Alcina**  
Deh, non temer.

**Angelica**  
Lusinghe or siate meco.

**Medoro**  
Oh, fugaci contenti!

**Orlando**  
Impallidisci  
tigre di crudeltà, sfinge d'inganni.

**Alcina**  
Tu non conosci, Orlando,  
chi sia il garzon, di cui geloso or sei:  
d'Angelica la bella egl'è il germano.

**Medoro**  
Ormai respiro, oh dèi!

**Angelica**  
Così ingrato m'insulti, e così temi  
del mio sincero amor, della mia fede!

**Orlando**  
Ove trascorsi!

**Alcina**  
Oh come scaltra or finge!

**Orlando**  
Senti, senti mio ben.

**Angelica**  
Sono una sfinge,  
una tigre: vi aggiungi,  
per caparra d'amor, qualch'altra offesa.

**Orlando**  
Tu m'impetra il perdono...

**Medoro**  
Non lo potrei, se il tuo rival già sono.

**Angelica**  
Temesti di mia fede, e ancor non sai,  
che tuo è 'l mio cor, che tu sei l'idol mio?

Tu sei degl'occhi miei  
tu sei di questo sen;  
soffri, tu sei 'l mio ben  
l'oggetto amato.  
Geloso non ti bramo  
credimi sì ch'io t'amo  
son tua, sì tua son io  
idolo del cor mio  
nume adorato.



SCENA 10

**Alcina**

Medoro, il ciglio abbassi, e stai dolente?  
Lascia di sospirar.

**Medoro**

Cieli! Chi mai  
creduto avria, che in un momento solo  
Angelica potesse,  
mostrando ad altri amor, farsi incostante?

**Alcina**

L'arti ancora non sai d'un core amante.

**Medoro**

Rompo i ceppi, e in lacci io torno  
Dall'inganno di quei guardi  
L'inconstanza apprenderò.  
Se sarà infedele ancora  
Il mio core a chi l'adora  
A sperare io tornerò.

SCENA 11

**Alcina**

Innocente garzon, tu ancor non sai  
con quanti strali amor ferisca un core.  
Se avessi un solo amante,  
fra le donne, sarei donna volgare.  
Ma qual ventura è questa!  
Da un destriero volante  
veggiò, che scende armato cavaliere.  
A questa parte ei volge il piè: che sia?

**Ruggiero**

Grazie al ciel pure al fin calchi Ruggiero  
il suol

**Alcina**

(È vago!)  
Poiché per mia gran sorte,  
sceso dal cielo onori i regni miei,  
cavaliere gentil, dimmi chi sei?

**Ruggiero**

Ruggiero io son; giunto cred'io nel cielo  
che tutto spira qui beltà celeste.

**Alcina**

Qui dove io son reina  
valoroso Ruggiero  
signor tu sei.

**Ruggiero**

Troppo mi onori.

**Alcina**

Alcina, tanto deve al tuo nome  
(e al suo semblante).

**Ruggiero**

(Sol la mia Bradamante  
può far confronto a sua gentil bellezza.)

**Alcina**

(Fisso mi guarda e poi fra sé favella.  
Nuova preda ei sarà degl'occhi miei.)

**Ruggiero**

(Eh, la mia Bradamante è assai più bella.)

**Alcina**

Meco all'ombra t'assidi.  
Il fianco tuo riposa, e ti ristora  
in quest'onda tranquilla.

**Ruggiero**

Come chiara zampilla!

**Alcina**

Assaggia meco  
il limpido cristallo.

**Ruggiero**

Onda giammai più fresca  
non assaggiai.

**Alcina**

Questo umor si leggero  
caro, della tua sete estinse il foco.  
(Il colgo nella rete a poco a poco.)

**Ruggiero**

Quanto cortese sei donna gentile.  
Niun'altra a te simile  
vider questi occhi miei,  
e forse non vedran grazia più bella.

SCENA 12

**Ruggiero**

Veggiò ne tuoi bei lumi  
scintillar quella fiamma  
che accenderà l'innamorato core.

**Bradamante**

Ah traditore!  
Questa è la fé, che mi giurasti, e questo  
è il promesso tuo amore?

**Alcina**

E chi è costei?

**Ruggiero**

Non la conosco.

**Bradamante**

Empio tu menti;  
io conobbi Ruggiero  
amoroso, e costante.

**Ruggiero**

Lasciamola a le sue smanie:  
andiam mio core.

**Alcina**

Sarò teco mia vita.

**Bradamante**

Ah traditore!

**Ruggiero**

Sol da te mio dolce amore  
questo core  
avrà pace avrà conforto.  
Le tue vaghe luci belle  
son le stelle,  
onde amor m'addita il porto.

SCENA 13

**Alcina**

In van spera da lui costanza, e fede.  
Ei già di questi rai cede all'impero;  
lo siegua, il cor non teme, è mio  
Ruggiero.

Amorose ai rai del sole  
son le rose, e le viole,  
ed il sol col raggio ardente  
pur talor languir le fa.  
Benché senta il mio diletto  
nuovo fuoco dentro il petto,  
amerà sempre costante  
la mia bella fedeltà.

ATTO SECONDO

SCENA 1

**Alcina**

Tant'è: l'amor per variar d'oggetto  
fa più dolce il gioire  
nel fortunato ardor di nuovo affetto.

**Astolfo**

Tal che Alcina egli è ver: tocca a penare  
al povero mio cor quand'altri gode?

**Alcina**

Fonte perenne è il sol della sua luce,  
e s'un ne gode  
ad altri non invola  
il soave piacer del godimento.

**Astolfo**

Una donna incostante è un gran  
tormento!  
Non ho più cor da sofferir quest'arti,  
con cui dividi amor.

**Alcina**

Povero Astolfo!  
Non hai più cor da sofferirle? Parti.

**Astolfo**

Ch'io mi parta da te? Troppo tenaci  
le mie ritorte son.

**Alcina**

Resta, ma taci.

**Astolfo**

Io t'amo, e t'amo, o bella  
col più tenero amor, col più costante,  
che accendesse giammai altr'alma  
amante.  
E tu donna crudele...

**Alcina**

Vorresti amor da me?  
L'avrai, l'avrai;  
ma non sperar, che mai  
al solo solo foco  
de' tuoi languenti rai  
arda il mio cor.  
T'inganni se lo credi,  
sei cieco, se non vedi,  
ch'io contenta non son  
d'un solo amor.

SCENA 2

**Bradamante**

Forte campion, non ti vergogni ancora,  
che una perfida donna ingannatrice  
te pur tenga d'amor ne i lacci involto?  
Scuoti il giogo crudel, vinci te stesso.

**Astolfo**

Veggio il mio danno espresso  
nel doppio infido cor d'Alcina ingrata.

**Bradamante**

È una maga spietata,  
che con occulta infame forza (oh dio)  
anco del mio Ruggier l'amor mi tolse,  
ma vendicar saprò l'oltraggio mio.

**Astolfo**

Protegga il cielo i tuoi disegni, e sia  
la tua vendetta ancor vendetta mia.

Benché nasconda  
la serpe in seno  
spietata, e immonda  
il rio veleno,  
è men crudele  
dell'infedele  
che m'ingannò.  
È pien di frodi  
il regno infido,  
e in altro lido  
io fuggirò.

SCENA 3

**Bradamante**

Qui viene il mio Ruggier: resisti o core.

**Ruggiero**

Stella d'amor, che il mattutino albore  
precedi, e messaggera  
sei del notturno orror tornando in cielo,  
dimmi, sotto uman velo,  
vedesti mai maggior fede, e beltà  
di quella, onde il mio bene adorno va?

**Bradamante**

Del tuo non vidi mai cuor più infedele.

**Ruggiero**

(Qui quella delirante!)  
Lascia o bella i sospiri, e le querele.

**Bradamante**

Guarda un poco questi occhi.  
Li conosci fellow?

**Ruggiero**

Bella...

**Bradamante**

No, dimmi,  
conosci, traditor, questi occhi miei?

**Ruggiero**

Credi...

**Bradamante**

Nel loro ardor di Bradamante  
vedi l'irato cor? Guardali bene:  
guardali traditor.

**Ruggiero**

Non mi sovviene.

**Bradamante**

(a Ruggiero dandogli l'anello)  
L'aurato cerchio  
quest'è, che di tue fé mi desti in pegno.  
Miralo.

**Ruggiero**

Oh ciel! Qual velo  
mi si squarcia dagl'occhi?  
Oh Bradamante, oh sposa?

**Bradamante**

Torna con quell'anello,  
Ruggiero, a rimirar d'Alcina il bello;  
e se allora da te vien riamata  
ti perdono, e mi parto invendicata.

**Ruggiero**

Deh, cor mio, deh, mia vita.

**Bradamante**

Taci non ti lagnar:  
taci non mi pregar.  
Disperdi i pianti all'aure,  
i prieghi al vento.  
Bugiardo infido cor,  
e menzognero ancor  
nel pentimento.

SCENA 4

**Ruggiero**

Qual terra ignota al suol, qual antro cieco  
mi asconde ai miei rimorsi? Io t'ho tradita  
Bradamante mia vita.  
Tornate al core o lagrime, e lavate  
la macchia del mio errore.

Piangerò sinchè l'onda del pianto  
Ammollisca la sorte rubella.  
Sospirando anderò fino a tanto  
Che ritorni ad amarmi la bella.

SCENA 5

**Medoro**

Da questi sassi?

**Angelica**

Sì, da questi sassi,  
scintillar deve il foco, onde la face  
accenderà Imeneo  
a far delle nostr'alme una sol alma.

**Medoro**

Ma Orlando, o ciel!

**Angelica**

Non paventar, che Orlando  
non ne vedrà la fiamma: in me confida,  
e lasciami qui sola  
a terminar del nostro amor la sorte.

**Medoro**

Qual candido fiore  
che sorge nel prato  
rinasce nel core  
la bella mia speme,  
poi torna a perir.  
Son troppo felice  
se amarti mi lice;  
ma l'anima amante  
fedele e costante  
lontan dal suo bene  
si sente languir.

SCENA 6

**Angelica**

Né giunge Orlando ancor?

Con la sua morte  
assicurar vuò la mia pace

**Orlando**

Mia bella  
eccomi: sospirosa  
m'accogli ancor? Favella:  
a qual rispetto omai per te si bada?  
V'ha periglio? Vi son mostri, o giganti?  
Ho core, ho braccio, ho spada  
da vincerli per te.

**Angelica**

Sulla rupe che vedi argenteo vaso  
serba l'acque fatali,  
onde Medea  
fe' rifiorir l'etade: io le vorrei.

**Orlando**

E valea i tuoi sospir sì lieve brama?

**Angelica**

Vigile sempre a lor custodia è intento  
orribil mostro, e indomito dimora.

**Orlando**

Io il domerò.

**Angelica**

Noi fortunati allora  
potrem, durando sempre in fior d'etade  
rendere eterni i nostri dolci affetti.

**Orlando**

Oh, soave sperar quanto m'alletti!

**Angelica**

Chiara al pari di lucida stella  
scintillando tua candida fede  
prometteva mercede al mio amor.  
Ma il pensier di lasciarmi crudele  
fa temer, che non sia sempre bella  
la facella, onde avvampa il mio cor.

**Orlando**

Un sì gran vigore  
infonde nel mio sen, cara, il tuo amore,  
ch'ogni periglio io sfido:  
la rupe io saglio, e il fiero mostro uccido.  
(*va per salire la rupe*)

SCENA 9

**Orlando**

Precipizio che altrui morte saria  
raddoppia il mio vigor: mostro ove sei?

**Voce di dentro**

Sei prigionier d'Alcina.

**Orlando**

Prigioniero! Chi parla?

Ho al fianco il  
brando,  
né l'insano tuo dir sgomenta Orlando.  
(*guarda attorno, e non vede esservi uscita*)  
Qui dove uscir non scorgo;  
sassi orgogliosi intendo  
il muto favellar del vostro orrore.  
Ingratissima Angelica, il mio core  
presa lena maggior da sdegni suoi  
giusto furor traspira.  
Uscirò infida, ed il tuo nuovo amore  
calpesterò tutto dispetto, ed ira.

Nel profondo  
cieco mondo  
si precipiti la sorte  
già spietata a questo cor.  
Vincerà l'amor più forte  
con l'aita del valor.

SCENA 10

**Bradamante**

E ben Ruggiero,  
la bellissima Alcina,  
la novella, e vezzosa  
deità del tuo cor, come ti aggrada?

**Ruggiero**

Quanto, oh quanto al tuo amore,  
quanto alla tua pietà deggio o mia bella!

**Bradamante**

Vanne, vanne ad Alcina, io non son  
quella.

**Ruggiero**

Forza crudel d'incanto  
discolpa è del mio error, e mi difende.

**Bradamante**

Va' gentil cavaliere, ella ti attende.

**Ruggiero**

Non ti basta il cordoglio  
che mi tormenta il sen?

**Bradamante**

Vendetta io voglio.

**Ruggiero**

Ecco il dardo ecco il petto,  
ove amor già ferì cogli occhi tuoi:  
ora con la tua man morte ferisca.

Come l'onda  
con voragine orrenda, e profonda  
agitata da venti, e procelle,  
fremendo, stridendo,  
là nel seno del mare se n' va.  
Il tuo core  
combattuto da fiero timore,



turbato, agitato,  
sospira, s'adira,  
e sdegnoso  
ritrovar più riposo non sa.

**Bradamante**

Narrate i miei contenti  
piante, frondi, erbe, fiori,  
antri, aure e venti.  
Vinto ha già l'alma mia:  
il mio fido Ruggier tornò qual pria.

Io son ne' lacci tuoi,  
e ti promette il cor  
fede, e costanza.  
Vado: riposo in te;  
sovvengati che sei  
la mia speranza.

SCENA 13

*Campagna a' piedi d'un colle con boschetto alle parti,  
all'ombra dei quali vedesi apparecchio di vasellami, e la  
tazza nuziale di Angelica, e Medoro. Angelica, Medoro,  
Alcina, Coro.*

**Coro**

Al fragor de' corni audaci  
s'oda il colle ad echeggiar;  
e in veder sì casti laci  
venga Amore a trionfar.

**Medoro**

Qui dove dolce Zeffiretto spira  
e per l'amata aurette innamorato,  
sussurrando sospira,  
fra tazze coronate i nostri affetti  
sospireran di gioia.

**Angelica**

Tal quest'alma al tuo core  
stringerà amor d'indissolubil nodo.

**Medoro**

Qui Alcina.

**Alcina**

(No 'l ritrovo.)  
Il mio Ruggiero  
me 'l sapresti additar?

**Angelica**

Eh, dà pace al tuo cor.

**Medoro**

Tregua ai martiri.

**Alcina**

Benché l'alma in sua doglia egra sospiri  
pure a vostri imenei  
pronuba qual promisi esser degg'io

**Medoro, Angelica**

Gioie non mi uccidete.

**Alcina**

A questa nuzial tazza amorosa  
bevi sposo tu pria, tu poscia o sposa.  
(*un paggio presenta la tazza a Medoro*)

**Medoro**

Te gran diva di Cipro alta, e possente,  
te faretrato amor, bevendo invoco,  
e te Bromio festivo  
perché lieto, e giulivo  
per Angelica sempre arda il mio foco.  
(*beve poi presenta la tazza ad Angelica*)

**Coro**

Gran madre Venere  
gran nume Tespio  
gran padre Libero  
odi i suoi voti.

**Alcina**

Così da questi dèi  
si udisser per Ruggiero i voti miei.

**Angelica**

Te Citerea vezzosa,  
te dolcissimo amore!  
te libero amoroso  
la tazza nuzial vuotando invoco.  
Quale è il dolce liquore  
tal sia, ma eterno sia  
per Medoro a me in sen  
mai sempre amore.

**Coro**

Diva dell'Espero  
fanciullo Idalio  
nume Semeleo  
odi i suoi voti.

SCENA 14

**Angelica**

In queste verdi pianticelle amene  
verghiamo noi le nostre gioie, o caro.  
Leggi nel verde alloro.

**Medoro**

«Angelica qui fu sposa a Medoro.»  
Leggi il mirto amoroso.

**Angelica**

«Medoro qui d'Angelica fu sposo.»

Sei mia fiamma, e sei mio bene  
sei mio sole, e sei mio cor  
in sue amabili catene  
ne restringa eterno amor.

**Medoro**

Sei mia gioia, sei mia pace  
sei mia stella, e sei mio ben:  
quanto amabile è la face  
che mi accende il core in sen.

**Alcina**

Così da questi dèi  
si udisser per Ruggiero i voti miei.  
Alme felici io parto:  
Vivan sempre amorosi  
Angelica, e Medoro amanti, e sposi.

Così potessi anch'io  
goder coll'idol mio  
la pace, che trovar non può 'l mio cor.  
Ma unito alla mia stella,  
e perfida, e rubella  
sol tormenti minaccia il dio d'amor.

SCENA 15

**Orlando**

Ah sleale, ah spergiuira,  
donna ingrata infedel, cor traditore;  
del tuo mal nato ardore  
vengo a smorzar... oh ciel,  
che leggo (ahi lasso).  
«Vivan sempre amorosi,  
Angelica, e Medoro amanti, e sposi.»  
Angelica, e Medoro amanti, e sposi?  
Questa, questa è la scure,  
ahimè, che il capo tronca alla mia  
speme.  
Di Medoro il mio bene?  
Sgorgate, o lagrime  
a fonti, a rive.  
No, ch'è poco, a torrenti, a fiumi, a mari.  
Arde Orlando, che Orlando?  
Eh, Orlando è morto.  
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.  
Io son lo spirito suo da lui diviso,  
e son con l'ombra mia, che sola avanza  
esempio a chi in amor pone speranza.  
*(legge sopra l'alloro)*  
«Angelica qui fu sposa a Medoro.»  
Chi segnò quest'alloro!  
Lo vergò di sua man la mia tiranna,  
v'impresse di sua mano il mio martoro.  
Amanti e sposi? oh dio! Sposa a Medoro!  
Vendetta, sì vendetta incontro amore  
or n'ho trovato il modo,  
per cacciarmel dal sen trarrommi il core.  
Io ti getto elmo, ed usbergo:  
ite o piastre, e maglie al suolo.  
*(legge nel mirto segnato da Medoro)*  
«Medoro qui d'Angelica fu sposo.»  
A te mirto orgoglioso  
vuò sfrondarti, schiantarti  
sino all'ultimo bronco,  
ed estirpar dalla radice il tronco.  
Ho cento anni al tergo

ho duecent'occhi in fronte,  
e nel furor che ho in sen  
m'adiro almeno almen  
con mille cuori.  
Sopra quei vanni io m'ergo  
volo dal piano al monte  
quelle pupille io miro  
con tutti i cuor  
nel mio furor  
m'adiro.  
Occhi, vanni, furor, cuori, oh martoro!  
Amanti, e sposi Angelica, e Medoro!

**ATTO TERZO**

SCENA 1

*Vestibulo avanti il tempio d'Ecate Inferna con un muro  
d'acciaio in prospetto che chiude il tempio medesimo.*

**Ruggiero**

Folle Orlando tu credi?

**Astolfo**

E sol desio  
Rendere il senno al cavaliere illustre.

**Ruggiero**

A penetrar nell'erto della luna  
su nel profondo speco  
l'alato mio destrier ti serve all'uopo.

**Astolfo**

Sì, contro Alcina alla vendetta  
accingiamoci, o Ruggier:  
se meco sei,  
nulla temo il poter de' Stigi dèi.

Dove il valor combatte  
nulla il vigor potrà  
d'inferno irato.  
Se l'empietà s'abbatte,  
contro del suo rigor  
congiura il fato.

SCENA 2

**Ruggiero**

Vendetta, sì, cor mio.

**Bradamante**

La tenti invano.  
Colà dentro racchiusa è la fatale  
urna, ch'eterno fa il poter dell'empia.

**Ruggiero**

Ritiriamci, se n' viene Alcina al tempio.

**Bradamante**

Vedrai per me della crudel lo scempio.

SCENA 3

**Alcina**

L'arco vuol frangerti,  
la face spegnerti  
tiranno barbaro,  
nume d'amor.

Numi orrendi d'Averno  
sin dal profondo inferno  
l'orride piume a i miei comandi ergete.  
Volate, che tardate a cenni miei?  
Che sì pigri, che si...

**Bradamante**

Dormon di Lete  
per lei già su le sponde.

**Alcina**

Iniqui, e rei.  
Vuò saper di Ruggiero, o d'Acheronte  
verrò a predare il regno.

Lassa! Sordo l'inferno,  
sordo il ciel, che far degg'io?  
Del gran saggio Merlin parli lo spirto.  
Aprite, o mura, il varco  
alla vostra reina.

*Si spezza in due parti il muro d'acciaro e si scopre il tempio d'Ecate Inferna, vedesi nel tempio la statua del famoso mago Merlino appoggiata ad un'urna entro cui stanno le di lui ceneri; d'interno è chiusa da balaustri di ferro, e vi sta alla custodia l'inviolabile Aronte con mazza impugnata; da una parte ara d'Ecate.*

**Ruggiero**

O portentoso!

**Bradamante**

O stupor!

**Alcina**

Se mai d'Alcina  
spirto celeste i prieghi udisti, e i pianti  
r'impietosiro il ciel dove risiedi,  
i di lei prieghi ascolta,  
i di lei pianti or vedi,  
e del mesto suo cor pietà ti prenda.

SCENA 4

**Orlando**

Cortese Ifigenia  
il furibondo Oreste  
se n' viene a te, che della Grecia è in bando.

**Bradamante**

(Misero!)

**Ruggiero**

(Che mai vedo?)

**Alcina**

(Ignudo Orlando?)

**Orlando**

Ah, ah, che vedo mai?  
Questa spada è rubata, ella è di Marte  
eccolo là, nel centro della Luna  
contro le donne a rivoltar le carte.

**Bradamante**

(L'alto campione è folle.)

**Orlando**

Per te c'è poi di brutto,  
cadrà se non rimedi,  
in precipizio ed in ruina il tutto.

**Alcina**

Perché?

**Orlando**

Senti, senti, e compiangi  
la storia miserabile, ma vera.  
Il mio povero amore, una bellezza  
avea invitato al ballo

All'invito gentil, che amor le fa,  
la fiera crudeltà,  
con guardo torvo e minaccioso aspetto  
disse così si fa! No, che non voglio;  
ed il rigor, presa beltà per mano,  
lascio con passo grave e cera brutta,  
il mio povero amore a bocca asciutta.  
Deh, appaghi ella il mio amor meco  
danzando.  
Danziam signora la follia d'Orlando.  
(*in atto di danzare*)  
La la là la ra la.

**Alcina**

Tanto audace con me!

**Orlando**

Vola vola vola vola vola:  
che vola? Amor che fugge

SCENA 5

**Orlando**

Ah, me la pagherai:  
irriterò contro i tuoi sciocchi errori  
le donne i cavalier, l'arme, e gl'amori.

SCENA 6

**Orlando**

Ella parte. Mirate

la menzogna è con lei: ch'orridi mostri!  
Nelle diverse sue facce deformi  
molti sembrano, è vero, Endimioni,  
ma basilischi son, serpi, e dragoni.

Gli seguirò,  
gli atterrerò,  
gli struggerò,  
gl'annienterò.

*(ad Aronte)*

Vai dicendo di no?

Resta qui, Alcide, alla tua Iole appresso,  
e n'averai la nuova adesso adesso.

#### SCENA 10

##### **Orlando**

No, no, ti dico, no. Forse pretendi  
ombra squallida e nera  
di spaventarmi! No, no, no, non è morta:  
morta credea la crudeltà Nerone.

E sorto d'Acheronte

volea ch'io le cantassi una canzone;  
ma morta so ben io ch'ella non è,  
che mi lacera il cor: fuggi da me.

Scendi nel tartaro  
per farti vindice  
contro una furia  
bella, e crudel.

Furia bella, e crudel? Sono ben tutte,  
furie le donne brutte,  
ma Angelica è una furia, e pure è bella.

Angelica? Sì, Angelica, che già  
tanto fedel mi protestava amore.  
*(vede la statua di Merlino, e se la figura Angelica)*

Ma che vedo? Ella è d'essa, il cor  
s'arrabbia.

Angelica, mio bene...

*(ad Aronte)*

In faccia mia

donde ardisci, fellow tenerla in gabbia?

*(va per rompere i balaustri, Aronte se li oppone  
in atto di combattere)*

Romperò questi ferri: e che pretendi?

Combattere! Hai ragion. Via ti difendi.

*(combatte con Aronte, né può ferirlo)*

*(Dell'Idra ha il cuoio addosso.)*

Anima mia! Pianger la sento!

*(ad Aronte)*

Ah, crudo,

non reggerai contro il mio cor irato.

*(combatte di nuovo, e taglia la catena, che tiene la mazza  
legata al braccio d'Aronte, gliela strappa di mano, ed egli si  
mette a lottare)*

Oh, oh, l'ho disarmato.

Vanne: minacci ancor? La tua pazzia  
più non merta, o fellow, la pietà mia.

Sgorga il sangue

il furor langue,

già caduto, è morto al suol.

*(rompe i balaustri con la mazza di Aronte)*

Con le stesse armi sue vi spezzo, o ferri.

*(abbracciando la statua)*

Sospirata mia bella oh, quanto è dura!

*(levando la statua)*

Intiriciata è certo di paura.

Non temer, no, cor mio:

ti stringe Orlando al sen: quanto  
fracasso.

*Mossa la statua dal luogo resta l'isola deserta tutta balze,  
e dirupi, con albero a cui in un trofeo sono appese le arme  
d'Orlando.*

Cos'è, treman le mura infin dal fondo?

Volan per l'aria i tetti,

traballa il suol! Forse ruina il mondo!

Son pur stanco! Pur lasso!

Or che tratto ho il mio ben dal ferreo

laccio,

vuò chiuder gl'occhi al sonno,

tal Borea riposò d'Oritia in braccio.

*(si addormenta)*

#### SCENA 11

##### **Alcina**

Infelice! Ove fuggo! Ove mi ascondo.

Son vinta e vilipesa. Ingiusto cielo!

Immortal mi facesti, ed il tuo dono

rende la fiera mia sciagura eterna,  
perché immortal sarà meco il mio duolo.

*(vede Orlando che dorme)*

Il feroce nemico in braccio al sonno!

Cielo, giusto or dirò, che a mia vendetta  
apri pietoso il varco.

*(snuda un pugnale)*

Cado da grande, or che la mia ruina  
meo ti opprime.

*(si avventa ad Orlando)*

##### **Ruggiero**

*(trattenendola)*

Ferma.

##### **Bradamante**

Ah, iniqua Alcina!

##### **Alcina**

Ruggier! che vedo?

##### **Ruggiero**

In me non più Ruggiero,

ma vedi il tuo persecutor più fiero.

##### **Bradamante**

E in me ravvisa Bradamante,  
la tua più gran nemica.

#### SCENA 12

##### **Alcina**

Salviamci.

##### **Medoro**

E dove, o bella?



SCENA 13

*Astolfo con Soldati di Logistilla, uno di quali porta una face accesa e detti.*

**Astolfo**

Angelica si arresti, e pera Alcina.

**Bradamante**

Astolfo!

**Alcina**

(Ahimè!)

**Ruggiero**

(*ad Astolfo additando Alcina*)

Dove sinor? Ti piansi  
vittima sfortunata  
al furor di colei.

**Astolfo**

Nulla può in me,  
che ho in mia difesa i dèi!

**Alcina**

O, ingiusti numi! O fati! Oh avverse  
stelle,  
troppo fiero è 'l mio duolo, e l'onta mia!  
Tutto per me è fatale.  
e senza forza è in fin la mia magia!

Anderò, chiamerò dal profondo  
l'empie furie del baratro immondo.  
Chiederò negl'abissi vendetta  
dell'offeso e tradito mio amor.

**Bradamante**

Ma Orlando!

**Ruggiero**

Insano ei scorre...

**Astolfo**

Io sull'alato  
tuo destrier contumace  
là giunsi  
ovè non arde eterno il foco, e spande  
dalla luna una voce alta e celeste.  
Prendi, prendi mi dice,  
in questa face, lo smarrito lume  
della mente d'Orlando

**Bradamante**

(*scuotendolo*)

Orlando!

**Ruggiero**

(*scuotendolo*)

Orlando!

**Orlando**

(*svegliandosi*)

Orlando

d'Angelica è nel sen.

(*vedendo la face*)

Qual lume! Oh dio?

Sovra la ignuda terra ignudo Orlando!

**Bradamante**

(*ad Orlando additandole Alcina*)

Vedi, ch'è tuo trionfo

l'eccidio della rea.

**Orlando**

Gran mago ora i tuoi detti omai

comprendo:

dopo distrutta Alcina,

le fortune in amor mi serba il cielo

con tormelo dal cor.

**Angelica e Medoro**

O mio rossore!

**Orlando**

Godi, o bella, il tuo sposo, e tu garzone  
la tua consorte in pace. Il ciel v'ha uniti,

in dolce amico nodo:

egli sia eterno, e nol rallenti mai,

non che lo sciolga, invida sorte amara.

**Astolfo**

Saggio, chi dal fallir prudente impara.

**Coro**

Con mirti e fiori

Volate amori

A coronare

Costanza e fè.

S'ama costante

Fedele amante

Gode in amare

Perfin mercè.

FINE

*\*La versione integrale del libretto è disponibile leggendo il seguente codice QR:*



# Fabio Ceresa: «Orlando e Alcina, due polarità che si incontrano»

a cura di Leonardo Mello

**F**abio Ceresa firma la regia di questa inedita versione scenica dell'*Orlando furioso*. Oltre a curare l'allestimento, è anche autore della revisione drammaturgica. Partendo proprio da quest'ultima, illustra il suo lavoro attorno all'opera vivaldiana.

È abbastanza normale che quando si affrontano titoli di questa portata e di dimensioni così estese – siamo nell'ordine di quattro ore di musica – si tenda a tagliare per alleggerire un po' il ritmo e la drammaturgia d'insieme. Questo soprattutto perché il pubblico di oggi non è più abituato a sostenere tempi del genere: una volta si passavano intere serate a teatro, ora la fruizione è diversa, ed è perciò necessario intervenire. In questo senso non mi sembra vi sia qualcosa di particolarmente artistico nel compiere una riduzione: è del resto prassi consolidata che regista e direttore d'orchestra si mettano d'accordo per decidere quali tagli operare. Naturalmente avevo tutto l'interesse a essere io in prima persona a occuparmene, perché nel determinare la struttura finale del libretto potevo costruire una versione funzionale all'allestimento futuro, e quindi alla mia visione registica. Con queste parole non intendo nel modo più assoluto affermare che il poema di Grazio Bracciolini possiede delle debolezze, però al suo interno vi si incontrano talvolta lungaggini, altre volte episodi che poi non vengono sviluppati e non conducono da nessuna parte. Grazie a tagli adeguati è possibile portare avanti tutti i fili narrativi con un inizio, uno svolgimento e una fine coesi e coerenti. L'opera che presentiamo non è certo un riassunto di quella originale, ma una versione più facilmente godibile. Nulla muta nei rapporti tra personaggi e nell'evoluzione dei singoli caratteri all'interno della vicenda. La storia, insomma, non cambia.

*Come si sviluppano le figure principali, come Orlando e Alcina, alla quale è riservato uno spazio enorme rispetto al Furioso di Ariosto?*

La maga che attira e seduce gli sventurati che approdano alla sua isola ha una storia antica, che inizia con Circe e Calipso nell'*Odissea* e arriva, per citare un solo altro esempio, all'Armida della *Gerusalemme liberata* di Tasso. A questa 'fattispecie' femminile, caratterizzata da una sessualità archetipica e sfrenata, appartiene anche Alcina. Dunque il personaggio era troppo ghiotto per non acquistare centralità rispetto all'*epos* cavalleresco del Cinquecento. All'estremo opposto sta Orlando: nel momento in cui Boiardo scrive l'*Orlando innamorato* il paladino è già un *topos* nell'immaginario collettivo, rappresenta cioè il prototipo dell'eroe assolutamente disinteressato all'*eros* e alla fisicità. Si potrebbe quasi considerarlo un sessuofobo, e Angelica stessa, nel suo sfuggirgli, sfrutta spesso questa sua inclinazione: l'amore che il celebre cavaliere prova per lei è sempre estremamente rispettoso, e lui mai si sognerebbe di insidiarla. L'intuizione vincente di Boiardo consiste proprio nel decidere di raccontare cosa accade a Orlando quando prova per la prima volta un sentimento amoroso: 'Orlando innamorato' è un'antimonia, una contraddizione in termini. Quando Ariosto riprende quella stessa materia, lo rende non solo innamorato ma addirittura furioso, quindi vittima delle proprie emozioni. Il rapporto tra questi due personaggi è interessante proprio da questo punto di vista: se Alcina da una parte esprime una 'pansessualità' che deborda in ogni direzione, Orlando dall'altra risulta quasi anaffettivo nel rifiutare la passione. La cosa sorprendente è che, nel dipanarsi della storia, sono molti più i paralleli delle differenze tra i due: Alcina, inna-



Fabio Ceresa.

morata di Ruggiero, cerca di dividerlo da Bradamante, cui è unito da un amore reciproco e condiviso. E la stessa cosa fa Orlando, tentando di separare Angelica dal suo amato Medoro. L'analogia è evidente, e mette sullo stesso piano 'bene' e 'male': nell'opera barocca è sempre molto difficile capire i confini tra personaggi 'positivi' e 'negativi', ed è assai probabile che all'epoca queste categorie non risultassero poi così cruciali e fondamentali. Tanto è vero che nel corso della vicenda è impossibile non affezionarsi e parteggiare per Alcina: quando nel secondo atto intona un'aria splendida come «Così potessi anch'io», chi potrebbe attribuire quel canto meraviglioso a un essere malvagio? Il secondo parallelo risiede nel fatto che entrambi cedono in qualche modo alla debolezza nella quale credevano non sarebbero mai incorsi. Orlando perde il senno e diventa, come si diceva, vittima della propria passione: nella sua follia sembra quasi ubriaco, perde i freni inibitori e si converte in una sorta

di animale. Alcina dal canto suo compie il percorso contrario, perché per la prima volta è preda di un amore esclusivo e non più 'inclusivo'. Non ama *anche* ma *solo* Ruggiero: la fisicità cede il passo alle emozioni. Dunque questi due personaggi, a differenza di tutti gli altri, compiono un vero percorso psicologico all'interno dell'opera, mentre gli altri rimangono fedeli a se stessi, e mantengono la loro essenza 'ariostesca': nel finale a sfondo gnomico infatti, quando Alcina è sconfitta, tutti, a eccezione di Orlando, sembrano essere 'resettati' e rientrare nel proprio percorso originario. Orlando, invece, una volta riacquisito il senno, non può non far tesoro di quell'esperienza e in qualche modo, nella mia lettura, diviene come un sonnambulo risvegliato all'improvviso, che guarda le altre persone con una consapevolezza diversa.

# Fabio Ceresa: “Orlando and Alcina, two opposites that meet”

edited by Leonardo Mello

**T**he direction of this new production of *Orlando furioso* is by Fabio Ceresa. In addition to being in charge of the production, he is also responsible for the dramaturgical adaptation. It is through the latter that he explains his work on Vivaldi's opera.

It is relatively normal that when dealing with works of such breadth and dimension – we are talking about four hours of music – one tends to cut to lighten the pace and drama as a whole a little. This is mainly because the public today is no longer used to such long performances: in the past one would spend entire evenings at the theatre, but now it's different, so changes have to be made. In this sense I don't think there is anything particularly artistic about reducing the work. Furthermore, it has become common practice for the director and conductor to agree on which cuts should be made. Obviously it was in my interest to do so, because by establishing the final arrangement of the libretto I could construct a version that was functional to the future production, and therefore also my vision as director. This doesn't mean in the slightest that I think there are any weaknesses in Grazio Bracciolini's poem, but at times one comes across long-windedness, or episodes that are not developed and lead nowhere. Thanks to appropriate cuts, all the threads of the narrative can be continued with a beginning, development and a logical, coherent ending. The opera we are presenting is certainly not a summary of the original, but rather a version that is easier to enjoy. There is no change in the relationships between the characters and the development of the individual figures in the plot. In other words, the story does not change.

*Having been given much more room than in Ariosto's work, how do the main figures such as Orlando and Alcina develop?*

The story of an enchantress who attracts and seduces the unlucky ones who come ashore on her island is an ancient one, starting with Circe and Calypso in the *Odyssey*, and continuing with, to give just one example, Armida in Tasso's *Jerusalem Delivered*. Characterised by an archetypal, unchecked sexuality, Alcina also belongs to this female 'case in point'. The character was therefore too tempting not to give it greater centrality compared to the chivalrous sixteenth century *epos*. Orlando is the complete opposite: at the moment when Boiardo wrote *Orlando innamorato* the paladin was already a *topos* in the collective imagination, in other words, he symbolised the prototype of a hero who was totally indifferent to *eros* and physicality. He could almost be regarded as a sex-phobia sufferer, and Angelica herself, by avoiding him, often makes the most of this inclination: the love the famous knight feels for her is always extremely full of respect and he would never dream of seducing her. Boiardo's winning intuition was in his decision to describe what happened to Orlando when he experienced love for the first time: "Orlando in love" is an antinomy, a contradiction in terms. When Ariosto takes up the same subject, he not only makes him in love, but also furious, and therefore a victim of his own emotions.

It is from this perspective that the relationship between the two characters is interesting: if Alcina on the one hand expresses a 'pan-sexuality' that overflows in every direction, on the other Orlando seems almost affectless with his refusal of passion. What is surprising is that as the story unfolds, there are many more



Foto di scena di *Orlando furioso*; regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Allestimento Festival della Valle d'Itria, 2017.

parallels than differences between the couple: Alcina is in love with Ruggiero and tries to separate him from Bradamante, with whom he is united by reciprocal love. And Orlando does the same thing when he tries to separate Angelica from her beloved Medoro. The analogy is clear and it puts 'good' and 'evil' on the same level: in Baroque opera it is always very difficult to understand the borders between 'positive' and 'negative' characters and it is highly likely that in that period these categories were not that crucial or fundamental. In fact, as the plot develops it is impossible not to grow fond of Alcina and sympathise with her: when she strikes up the splendid aria "Così potessi anch'io", who could attribute such a marvellous song to an evil being? The second parallel lies in the fact that they both cede in some way to a weakness they never thought they would incur. Orlando loses his mind and becomes a victim of his own passion, as it were: in his madness, it is as if he were almost drunk; he loses any

inhibitory restraints and turns into a sort of animal. With Alcina, on the other hand, the opposite happens because for her it is the first time she falls prey to an exclusive, no longer 'inclusive' love. She does not *also* love Ruggiero but she loves Ruggiero *alone*: physicality gives way to emotion. So unlike all the others, these two characters travel down a real psychological path in the opera while the others all remain faithful to themselves, preserving their 'ariostesque' essence; in fact, in the gnomic finale, when Alcina has been defeated everyone except Orlando seems to have been 'reset' and returned to their original destiny. Once his reason has been restored, Orlando, on the other hand, can only treasure the experience and in some way, in my interpretation, he becomes a sleepwalker who has suddenly woken up, and sees the others with a new awareness.



# Diego Fasolis: «Un'opera innovativa composta da un genio»

*L*a produzione operistica di Vivaldi è stata, in passato, un po' oscurata a favore delle composizioni strumentali e a carattere sacro. Tra le altre cose, lei è uno specialista di musica antica: a suo parere, esistono dei rapporti e delle connessioni tra queste differenti 'zone' compositive del Prete Rosso?

Per la verità di Vivaldi si conoscono le *Quattro stagioni* e il *Gloria*. Il suo stile è però inconfondibile e unico e già questo elemento ci fa capire che siamo in presenza di un genio. Come tutti i compositori si pone in maniera diversa a seconda del repertorio. Non si usano strutture polifoniche o persino poliorcuali per il repertorio operistico. Punti di contatto ci sono nella scrittura delle arie e ovviamente negli interventi strumentali. Vivaldi è un operista straordinario. Molti teatri stanno lavorando sulla musica barocca per ampliare il repertorio e per il momento è Händel a farla da padrone. È ora di cambiare e dare a Vivaldi il posto che merita.

*Avendo diretto l'Orlando furioso a Martina Franca lo scorso anno, è tra i pochi a conoscere nel dettaglio la partitura, trattandosi di un'opera scarsamente eseguita, che vede una sua 'rinascita' solo nella seconda metà del Novecento. Quali sono i punti di forza e le peculiarità di questa musica vivaldiana?*

Per motivi di durata è stato necessario compiere un'operazione di bisturi molto importante. Ogni personaggio ha perso un'aria con sommo dispiacere mio e degli interpreti. Abbiamo però con Fabio Ceresa allestito uno spettacolo godibile e coerente che offre allo spettatore un sunto della perizia e

della raffinatezza di Vivaldi che in *Orlando furioso* presenta assieme alla tradizionale aria col *da capo* variato una serie di altre soluzioni innovative e impressionanti.

*L'Orlando furioso, e l'epos che ne è la materia, hanno ispirato diverse versioni musicali, che dal poema ariostesco hanno tratto il soggetto e la caratterizzazione dei personaggi. Qual è, in termini musicali, la scelta operata da Vivaldi per tratteggiare Orlando e Alcina, i protagonisti?*

Nel barocco la trama di un'opera è spesso una scusa per costruire una bella serie di arie in grado di offrire una ricca varietà di 'affetti', dal languore alla furia, dall'amore alla tempesta, dalla descrizione naturalistica all'eroico. Tutto questo esiste anche in *Orlando* ma la caratterizzazione psicologica è presente e i due personaggi principali impressionano per coerenza e potenza.

*Le due prime interpreti di queste figure centrali, Lucia Lancetti e Anna Girò, erano cantanti celebri anche per le loro doti di attrici. Ci sono degli elementi musicali che connotano particolarmente l'Orlando furioso come opera teatrale?*

Le indicazioni dei personaggi nelle opere barocche non parlano mai di cantanti ma più spesso di 'attori'. Nella nostra produzione abbiamo due grandissimi interpreti sia vocali che attoriali. Gli elementi musicali sono assolutamente predisposti per un lavoro attoriale. Ve ne sono moltissimi, frastagliati e tutti da scoprire con i magnifici interpreti che avremo a Venezia e con qualche strumen-



Diego Fasolis.

tazione inattesa (e penso alla commovente aria di Ruggiero con flauto traversiere obbligato).

*Sempre a livello compositivo, come è resa infine la pazzia di Orlando?*

Siamo di fronte a un capolavoro realizzato anche con una grande ricchezza dal punto di vista formale. Recitativo secco, recitativo accompagnato, ritornelli strumentali onomatopeici, concitati vocali, battaglie, lamenti. Con Orlando arrampicato sulla luna... Da non perdere!

# Diego Fasolis: “An innovative opera composed by a genius”

*In the past, Vivaldi's opera production has been slightly neglected because of his instrumental and sacred works. Amongst other things, you are a specialist of ancient music: do you think there are any relationships or links between the Red Priest's different composition 'zones'?*

To tell the truth, Vivaldi's best known works are the *Four Seasons* and *Gloria*. However, his style is unmistakable and unique and this is already an element that makes us understand we are dealing with a genius. As is the case with all composers, he changes according to the repertory. Polyphonic or even polychoral structures are not used in his opera. Common points are to be found in the composition of the arias and the instrumental interventions. Vivaldi is an amazing opera composer. Many theatres work with Baroque music to expand their repertory and for the time being it is Händel who is the master. It is time things changed and we gave Vivaldi the place he deserves.

*Having conducted Orlando furioso in Martina Franca last year, you are one of the few who is familiar with the details of the score, since it is an opera that is hardly ever performed and it was not until the second half of the twentieth century that it was 'revived'. What are the strong points and the special features of this piece by Vivaldi?*

Because of the length it had to be cut considerably. To my great regret and that of the singers, each of the characters lost an aria. However, thanks to Fabio Ceresa we have an enjoyable, coherent production that offers the viewer an outline of Vivaldi's skill and sophistication with an *Orlando furioso* that presents the

traditional aria with *da capo*, varied with a series of other innovative and impressive solutions.

*Orlando furioso, and the epos that is its subject, have been the inspiration of a variety of versions in music, all of which based the subject and characterization of the figures on Ariosto's poem. In musical terms, what choice did Vivaldi make in his portrayal of the protagonists Orlando and Alcina?*

In the Baroque the plot of an opera is often an excuse to create a beautiful series of arias that offer a rich variety of 'emotions': languor and fury, love and storms, or a naturalistic description and the heroic. All of this is present in *Orlando* as well, but there is also a psychological characterisation and what is striking about the two main characters is their coherence and strength.

*The first couple that played these key figures, Lucia Lancetti and Anna Girò, were famous singers also because of their acting skills. Are there any musical elements in particular that characterise Orlando furioso as a play?*

The indications about the characters in Baroque works never mention singers, but more often 'actors'. In our production we have two great interpreters, both as singers and actors. The music elements are arranged perfectly for acting. There are a great many, all over, and just waiting to be discovered with the great actors we will have in Venice, and with the occasional unexpected instrumentation (Ruggiero's moving aria with the obligatory transverse flute springs to mind).



*Massimo Checchetto, bozzetto scenico per Orlando furioso di Antonio Vivaldi.*

*Still on the subject of composition, how is Orlando's madness portrayed?*

We are looking at a masterpiece that was also created with great richness, also from a formal point of view. Dry recitative, accompanied recitative, onomatopoeic instrumental refrains, excited vocals, battles, wailing. With Orlando climbing up on the moon .... Not to be missed!

# Leggendo il libretto

**G**razio Braccioli, l'autore del libretto dell'*Orlando furioso*, è una figura tipicamente settecentesca: membro dell'Accademia degli Arcadi, quindi assolutamente inserito nel *coté* intellettuale della sua epoca – nasce a Ferrara nel 1682 – è un raffinato e colto giurista, che allo studio della legge accomuna una passione letteraria e drammatica. Ne sono prova i nove testi per musica da lui composti in gioventù, dal 1711 al 1715, per il Teatro Sant'Angelo, tra cui, oltre al citato *Orlando* – che nei suoi diversi riutilizzi ha una lunga gestazione – si ricorda almeno l'*Orlando finto pazzo*, che permetterà a un Antonio Vivaldi ancora poco esperto di temprarsi nel melodramma dopo il debutto con *Ottone in villa* (rappresentato nel 1713 a Vicenza). È certo l'intervento del Prete Rosso sulla musica composta nel 1713 da **Giovanni Alberto Ristori** (1692-1753), che viene ampiamente rimaneggiata da Vivaldi in veste di impresario – e dunque in forma anonima – per le riprese del 1714, quando si insedia al Sant'Angelo e gestisce in assoluta autonomia il cartellone.

La materia cui attinge il librettista è naturalmente l'immenso *epos* congegnato da **Ludovico Ariosto** (Reggio nell'Emilia, 1474-Ferrara, 1533) nel suo *Orlando furioso*, la cui prima pubblicazione risale al 1516. Il grande poema cavalleresco, suddiviso in quarantasei cantiche e scritto tutto in ottava rima, rappresenta uno spunto drammaturgico straordinario, basti pensare al riutilizzo che ne fa **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) nello stesso periodo, creando una trilogia che a quella narrazione si riferisce direttamente: *Orlando*, *Alcina* e *Ariodante*. Ma le invenzioni del poeta emiliano continuano a suscitare l'interesse dei posteri, come testimonia eloquentemente,

per fare un solo esempio, uno degli spettacoli più importanti del xx secolo, l'*Orlando furioso*, appunto, nella geniale e 'multifrontale' versione di **Luca Ronconi** (1933-2015), andata in scena nel 1969 a Spoleto con l'adattamento di Edoardo Sanguineti, e già considerata rivoluzionaria dai libri di storia teatrale.

Il libretto utilizzato da Vivaldi è lo stesso composto da Braccioli quindici anni prima, e recuperato quasi nella sua interezza nell'opera inedita che va in scena a Venezia nell'autunno del 1727. In esso l'infinita varietà di temi che contraddistingue l'originale ariostesco è ridotta a tutto vantaggio delle esemplari **vicende sentimentali** narrate nel poema rinascimentale, trascurando invece il contesto guerresco che contrappone con pari dignità mori e cristiani nel modello. Nella trasposizione per musica la figura di Orlando condivide il primato con quella di Alcina, contrariamente all'opera di Ariosto, che le riserva una presenza più laterale.

Il **paladino Orlando** ha una storia letteraria incredibilmente ricca. Capostipite di un'enorme fortuna posteriore è la *Chanson de Roland*, poema cavalleresco scritto intorno all'anno Mille e pietra miliare dell'epopea medievale in lingua d'*oïl*. I suoi 4002 versi *décasyllabes*, cioè il corrispettivo dell'endecasillabo italiano, sono raggruppati in stanze da un non meglio precisato monaco, Turoldo, da alcuni considerato vero e proprio autore della *chanson de geste*, da altri, più verosimilmente, il compilatore di un magma narrativo tramandato per lo più oralmente. Austero, invincibile, simbolo della cristianità, Rolando-Orlando-Hruodlandus (a seconda delle grafie) è il cavaliere-eroe per antonomasia, obbediente al sovrano dei sovrani, Carlo Magno, con il quale è anche imparentato, e la *Chanson* a lui intitolata esalta il



suo valore e la sua castità, tanto da avvicinarlo, nelle sue prodezze militari al servizio della «vera fede», a un santo guerriero. A quest'altezza cronologica le tematiche amorose sono del tutto assenti, così come sono quasi inesistenti le figure femminili. Ma le cose cambiano qualche secolo più tardi, quando versioni delle sue imprese, sia in versi che in prosa, già si sono susseguite senza sosta in Europa e anche in Italia. Lo stesso **Dante**, nel xxxi canto dell'*Inferno*, fa riferimento alla sua storia (vv. 16-18):

Dopo la dolorosa rotta, quando  
Carlo Magno perdé la santa gesta,  
non sonò sì terribilmente Orlando.

Il passo, che per certi versi risulta oscuro, richiama gli ultimi, terribili momenti della **battaglia di Roncisvalle**, del 778, quando il paladino, vistosi circondato, utilizza il suo poderoso corno per chiedere aiuto a Carlo Magno, che riesce però ad accorrere quando il suo fedele servitore è già ferito a morte (siamo alla fine della *Chanson*): questa citazione risulta essere l'unico cenno che la *Commedia* fa all'epica medievale, a conferma della notorietà conquistata da Orlando in duecento anni.

Un sostanziale ripensamento del personaggio e delle sue dinamiche narrative lo si deve però a **Matteo Maria Boiardo** (Scandiano, 1441-Reggio nell'Emilia, 1494) e al suo *Orlando innamorato*: il poema cavalleresco, pubblicato per la prima volta nel 1483, tra peripezie e sortilegi vede al centro la passione amorosa dell'eroe per la bella Angelica, un sentimento quasi inaudito per un simbolo di austerità e rigore quale lui è. Anche la natura di questo amore, e l'oggetto che lo fa scaturire, non appartengono a una presenza angelicata come la Laura petrarchesca: a dispetto del nome Angelica ha un proprio carattere, è risoluta e sa esattamente cosa vuole (e anche cosa non vuole, cioè proprio lo sventurato Orlando...), è consapevolmente seduttiva e può arrivare fino alla crudeltà. È insomma una donna 'in carne e ossa', depurata da ogni candore stilnovistico. L'opera del Boiardo, suddivisa in tre libri, resta incompiuta, e qualche anno più tardi, attraverso la fervida mente di Ariosto, Orlando da 'innamorato', diventa 'furioso', recuperando l'etimologia originale dell'aggettivo, che

– come il suo corrispettivo latino *furens* – si riferisce all'insania mentale più che alla collera.

Come si accennava, il libretto di Braccioli, operando per necessità una semplificazione rispetto all'*e-pos* cinquecentesco, mette in risalto proprio l'aspetto 'sentimentale' della vicenda, e in quest'operazione particolare importanza assume **Alcina** – una delle tre maghe che vivono in un'isola situata oltre le Colonne d'Ercole –, che gareggia in crudeltà con la sorella Morgana (mentre benefica è la terza sorella, Logistilla): questa figura richiama da vicino altri personaggi celebri dell'epica antica. Il più noto è ovviamente quello di **Circe**, che occupa il decimo canto dell'*Odissea*: quest'ultima, dea e maga proprio come Alcina, seduce i malcapitati che approdano sulle sue coste, trasformandoli poi in animali (in realtà entrambe sembrano alludere a figure ctonie e ancestrali, strettamente legate al fenomeno delle **metamorfosi**). Tratto comune alle due incantatrici è l'incomparabile e immutabile bellezza (anche se dovuta più agli incantesimi che alla natura...). Ariosto stesso si sofferma nel descrivere le sembianze di Alcina, dedicandole un considerevole numero di ottave e affermando (*Orlando furioso*, vi, 10) che

Sola di tutti Alcina era più bella,  
sì come è bello il sol più d'ogni stella.

Anche Braccioli celebra questa incredibile avvenenza, ma ne sottolinea il carattere artificiale e menzognero. Ne sono riprova due battute pronunciate da Ruggiero. Prima dell'incantesimo che gli propina la maga, consapevole di sé e del legame che lo unisce alla sua sposa, dice (atto I, scena 11):

RUGGIERO (Sol la mia Bradamante  
può far confronto a sua gentil bellezza.)  
ALCINA (Fisso mi guarda e poi fra sé favella.  
Nuova preda ei sarà degl'occhi miei.)  
RUGGIERO (Eh, la mia Bradamante è assai più  
bella.)

Ma poco più avanti, non appena ha bevuto l'acqua fatata, caduto nell'oblio e completamente soggiogato invece afferma:

Quanto cortese sei donna gentile.  
Niun'altra a te simile  
vider questi occhi miei,  
e forse non vedran grazia più bella.

Delle sue arti ingannatrici, comunque, fa le spese più di tutti Astolfo, che, innamorato, sarà presto scaricato proprio in favore di Ruggiero. Nell'adattamento per musica Alcina, pur restando rappresentante di un mondo magico e 'nero', assume i connotati dell'**incostanza sentimentale**, tema molto praticato nel XVIII secolo. Addirittura, esprime a gran voce la sua essenza capricciosa, come in questo scambio di battute, in cui si fa beffe dello sfortunato cavaliere:

ALCINA Tant'è: l'amor per variar d'oggetto  
fa più dolce il gioire  
nel fortunato ardor di nuovo affetto.  
ASTOLFO Tal che Alcina egli è ver: tocca a penare  
al povero mio cor quand'altri gode?  
ALCINA Fonte perenne è il sol della sua luce,  
e il sol della bellezza  
perenne è di sue gioie, e s'un ne gode  
ad altri non invola  
il soave piacer del godimento.  
ASTOLFO Una donna incostante  
è un gran tormento!  
Non ho più cor da sofferir quest'arti,  
con cui dividi amor.  
ALCINA Povero Astolfo!  
Non hai più cor da sofferirle? Parti.

Qualche parola merita una figura che non appartiene all'opera vivaldiana, ma in essa è più volte evocata in relazione ad Alcina: stiamo parlando di **Merlino**. La maga, possedendo l'urna con le sue ceneri, ha un «potere eterno», come dice Astolfo a Orlando nella scena terza del primo atto (subito dopo Orlando lo definisce «Il fatale / d'un demone concetto, e d'una maga»). Centrale nella saga della Tavola Rotonda, e dunque del ciclo arturiano, Merlino deve la sua fortuna al gallese **Goffredo di Monmouth** (1100-1155 circa), che ne plasma definitivamente il nome e lo mette per la prima volta in relazione con i cavalieri di Artù. Posteriore di circa un secolo è poi il *Merlino* del poeta francese Robert de Boron, che non è giunto a noi ma si suppone parte di una trilogia

anch'essa legata all'epica arturiana. Le sue **caratteristiche demoniache e infernali**, tra cui la capacità di trasformare persone e cose, pur presenti sin dalle prime narrazioni, vengono accentuate con il passare del tempo.

Come si è visto, le corrispondenze tra poema ariostesco e testo settecentesco sono molte. Spesso si percepisce il divertimento del librettista nel parafrasare o utilizzare in modo parziale i versi del *Furioso*, magari in un contesto modificato e 'straniante'. L'esempio più lampante si trova alla quinta scena del terzo atto. Orlando, ancora in preda alla pazzia, si rivolge così ad Angelica:

Ah, me la pagherai:  
irriterò contro i tuoi sciocchi errori  
*le donne i cavalier, l'arme, e gl'amori.*

L'effetto della **scoperta citazione** è piuttosto esilarante, perché messa in bocca al paladino *furens* la frase perde totalmente la solennità immaginata da Ariosto per iniziare la sua opera (il verso sembra ricalcare l'*incipit* dell'*Eneide*, «Arma virumque cano», e appartiene in tutto e per tutto ai canoni dell'epica, dove l'autore al principio si presenta parlando in prima persona). Nel libretto invece assume il valore di una farneticazione di Orlando, in un **divertissement** che avrà senza dubbio fatto sorridere gli spettatori del Teatro Sant'Angelo.

Comune di Venezia  
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Fondazione Giorgio Cini  
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

# I. festival VIVALDI e VENEZIA

settembre 1979



Locandina del primo Festival Vivaldi e Venezia, Venezia, Teatro la Fenice, 1979. Archivio storico del Teatro La Fenice.

# Esecuzioni moderne delle opere di Vivaldi a Venezia

a cura di Franco Rossi

**F** quasi una *spy story* la narrazione della scoperta della principale componente delle fonti vivaldiane: già dagli ultimi anni dell'Ottocento il nome di Antonio Vivaldi emerge negli studi bachiani a causa delle numerose attenzioni che il grande compositore tedesco serba alle musiche del veneziano, del quale peraltro le fonti sembravano allora totalmente disperse e oramai irraggiungibili. Nel 1926 si verifica però un evento destinato a sovvertire questa situazione: Alberto Gentili, storico della musica e bibliografo torinese, viene incaricato di valutare un fondo in quel momento appartenente a uno dei conventi salesiani della provincia piemontese. È un fondo musicale imponente, nel quale figurano tra gli altri manoscritti anche quattordici tomi di musiche vivaldiane: *more solito*, anche allora la domanda di acquistare l'intero fondo con il contributo dello Stato è cosa impossibile (mancano i fondi...) e il grande merito di Gentili è anche trovare quello che oggi definiremmo uno *sponsor*: la famiglia del banchiere torinese Foà, che intendeva così onorare la memoria del figlio Mauro. Ma la realtà a questo punto supera la fantasia: una volta acquisiti dalla Biblioteca Nazionale di Torino, questi materiali rivelano ampie lacune. Sono tutti tomi numerati e però non consecutivi, tanto da lasciar presagire l'assenza di almeno altrettanti volumi. I meriti di Alberto Gentili a questo punto si ingigantiscono: non solo riesce a stabilire la provenienza di questo materiale, ma comprende anche che la divisione poteva essere causata solo da motivi ereditari. Risale l'albero genealogico della famiglia Durazzo sino a individuare la possibile divisione, per poi scendere l'altro ramo e giungere al suo ultimo rappresentante ancora in vita. Non senza fatica riesce a farsi ricevere, scomodando

anche il confessore dell'ultimo rappresentante della famiglia (la persona era del tutto schiva e pressoché irraggiungibile) e scopre la seconda parte del fondo musicale, convincendo oltretutto il proprietario a cederlo, onerosamente, alla stessa biblioteca di Torino. E anche in questo caso trova un ulteriore industriale torinese, Filippo Giordano, che a sua volta onorerà la memoria del figliuolo (questa volta Renzo Giordano), permettendo la riunione dei due rami del fondo in un unico luogo: siamo nel 1930, e dopo quattro anni di intenso lavoro finalmente la cultura musicale italiana si arricchisce della maggior parte delle opere oggi superstiti di Antonio Vivaldi, una trentina di ampi volumi manoscritti fondamentali per disegnare la storia del grande compositore veneziano che da questo momento è destinato a diventare uno dei musicisti più amati al mondo.

Quasi contemporaneamente – siamo negli anni Venti del secolo scorso – il musicologo Fausto Torrefranca dedica una parte non piccola della propria attività allo studio della musica strumentale del Settecento, vista soprattutto come premessa per lo sviluppo della forma classica: la passione per i libri antichi e per i manoscritti quasi lo costringono a mettere assieme una imponente biblioteca, forte di circa quindicimila volumi per un totale di oltre dodicimilacinquecento titoli. Alla scomparsa dello studioso gli eredi rispettano la sua volontà di non disperdere questo materiale tanto faticosamente raccolto e lo cedono in blocco allo Stato italiano; forte del ruolo di primo piano avuto nella trattativa da parte di Mario Messinis, allora bibliotecario del Conservatorio Benedetto Marcello, il ministero della Pubblica Istruzione decide di collocare questa importante raccolta appunto nel Conservatorio veneziano, dove tuttora si trova. Tra i numerosi

materiali, tra i quali si segnalano manoscritti ed edizioni antiche, trattati sulla teoria musicale e sul ballo, una importante collezione di oltre quattromila libretti, prevalentemente ottocenteschi, figurano anche numerose copie manoscritte di lavori musicali custoditi in varie biblioteche italiane ed estere: lavori di Galuppi, di Cambini, e di Antonio Vivaldi, ovviamente. Sembra quasi che quest'ultimo nome rappresenti il degno ma anche scontato coronamento di una collezione, ma in realtà all'epoca non era così: una copia tratta da una fonte ospitata in una biblioteca napoletana storpiò malamente il nome del più celebre compositore veneziano in 'Venaldi', e non è necessario disporre di particolari nozioni filologiche per comprendere come mai il nome di un compositore tanto famoso venga storpiato in modo tanto ridicolo.

È quindi evidente che serviranno ancora molti anni per poter riprendere ed eseguire queste composizioni: dovremo attendere il 1936 perché l'Accademia Musicale Chigiana si prodighi a tale scopo dando vita a una settimana di studi che sfocerà, tre anni più tardi, nelle prime esecuzioni di queste musiche. E dovremo attendere il 1958 perché finalmente anche Venezia dedichi un intero concerto alle sue musiche di maggiori dimensioni: sarà la *Juditha triumphans*, eseguita nell'ambito del festival Vivaldi al Chiostro dei Cipressi di San Giorgio in Isola, da poco Fondazione Giorgio Cini, ad aprire la messe di lavori ripresi a Venezia. È un timido segnale, in realtà, che dovrà attendere il 1985 (*Il Giustino*) per avere un seguito, e soprattutto varcare il Duemila per essere ripreso con la dovuta attenzione: prima l'*Ercole sul Termidonte* e il *Bajazet*, poi l'*Argippo*, poi ancora la *Juditha triumphans* e finalmente uno dei lavori più spiccatamente operistici come l'*Orlando furioso*, già ripreso da Claudio Scimone oramai una quarantina di anni fa.

Per freschezza di invenzione musicale, equilibrio strutturale, sapiente scelta dei colori strumentali la *Juditha triumphans* di Vivaldi è un capolavoro. Alla Fenice è stata rappresentata in forma scenica, poiché sul piano linguistico e strutturale non è diversa da un melodramma; il termine Oratorio ha un mero significato convenzionale [...]. Vivaldi costruisce un racconto smisurato, in cui ciò che conta è la successione simmetrica dei pezzi chiusi. [...] Le vertigini virtuosistiche sono sorrette da una policromia strumentale senza precedenti nel teatro del tempo<sup>1</sup>.

Ma la critica musicale va anche oltre, nel celebrare il successo di questo capolavoro assoluto:

È opera la *Juditha triumphans*? Un veneziano del Settecento lo avrebbe negato. Troppo colore orchestrale a confondere le orecchie (e a sballare i conti dell'impresario), troppi cori e nemmeno un duetto, gerarchia di ruoli quasi paritaria con cinque femmine dalla tessitura uniforme tra il do3 e il mi4. Non un castrato, non un basso tonante; che stranezze son mai queste, caro Don Vivaldi? Per gli stessi motivi, a noi moderni la partitura sembra di folgorante modernità: *Musiktheater* che invoca la messinscena anche a prescindere dal libretto in quel latino che ormai non si studia più<sup>2</sup>.

E dopo i fasti di questo oratorio altamente drammatico la Fenice ritorna al Vivaldi serio, a quelle opere che avevano affascinato il pubblico veneziano e i numerosi viaggiatori del tempo, spesso a loro volta musicisti di altissimo rango: la fantasia di Ludovico Ariosto, letta attraverso la lente di Grazio Braccioli, si accresce e si sviluppa nella altrettanto fantasiosa interpretazione musicale del grande compositore veneziano.

1. MARIO MESSINIS, «Il Gazzettino», 30 giugno 2015.

2. CARLO VITALI, «Classic Voice», luglio 2015.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA



DAL SECONDO DOPOGUERRA\*

1958, 22 agosto (1 recita) – Festival Antonio Vivaldi Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

**Juditha triumphans**

*Sacrum militare oratorium* di Jacopo Cassetti

Giuditta: Miryam Pirazzini, Abra: Adriana Martino, Oloferne: Renato Capecchi, Vagaus: Regolo Romani, Ozias: Paolo Pedani; Regia: Corrado Pavolini, Scene: Mario Ronchese, Junior Polyphonic Chorus of the National Academy of St. Cecilia of Rome, Chamber Orchestra of the Conservatorio Benedetto Marcello of Venice, Luci: Piero Fabris, Costumi: Teatro dell'Opera di Roma.

1985, 5 settembre (5 recite)

Venezia, Teatro La Fenice

**Il Giustino**

dramma per musica di Nicolò Beregan, musica di Antonio Vivaldi (edizione critica di Reinhardt Strohm)

Giustino: Silvana Silban (Claudia Clarich), Arianna: Alessandra Ruffini (Daniela Longhi), Vitaliano: Adelia Tabiaddon (Nicoletta Curiel), Anastasio: Susanna Anselmi (Silvana Silbano), Amanzio: Caterina Trogu-Rörich, Leocasta: Silvana Manga (Rosalba Colosimo), Polidarte: Claudia Nicole Bandera, Fortuna: Marina Bottacin; M° conc.: Alan Curtis, Regia: Marise Flach, Scen. e cost.: Pasquale Grossi.

2007, 4 ottobre (4 recite) – Stagione Lirica e Balletto Venezia, Teatro Malibran

**Ercole sul Termidonte**

dramma per musica in tre atti rv 710 di Antonio Salvi, musica di Antonio Vivaldi (revisione critica di Fabio Biondi)

Antiope: Romina Basso, Ippolita: Roberta Invernizzi, Orizia: Emanuela Galli, Martesia: Stefanie Iranyi, Ercole: Carlo Allemano, Teseo: Jordi Domenech, Alceste: Laura Polverelli, Talamone: Mark Milhofer; M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi, Regia, Scene, Costumi: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

2007, 5 ottobre (4 recite) – Stagione Lirica e Balletto Venezia, Teatro Malibran

**Bajazet**

tragedia per musica in tre atti rv 703 di Agostino Piovene, musica di Antonio Vivaldi (revisione critica di Fabio Biondi)

Tamerlano: Daniela Barcellona, Bajazet: Christian Senn, Asteria: Marina De Liso, Andronico: Lucia Cirillo, Ercole: Carlo Allemano, Irene: Vivica Genaux, Idaspe: Maria Grazia Schiavo; M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi, Regia, Scene, Costumi: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

2008, 23 ottobre (1 recita) – Festival Galuppi Venezia, Teatro Goldoni

**Argippo**

dramma per musica in tre atti rv 697 di Domenico Lalli, musica di Antonio Vivaldi nella ricostruzione di Ondřej Macek, in forma semiscenica

Argippo: Veronika Mráčková Fuciková, Zanaida: Pavla Štepnicková, Osira: Jana Bínová-Koucká, Silvero: Barbora Sojková, Tisifero: Zdeněk Kapl; M° conc.: Ondřej Macek, Regia: Zuzana Vrobová, Orchestra barocca Hof-Musici.

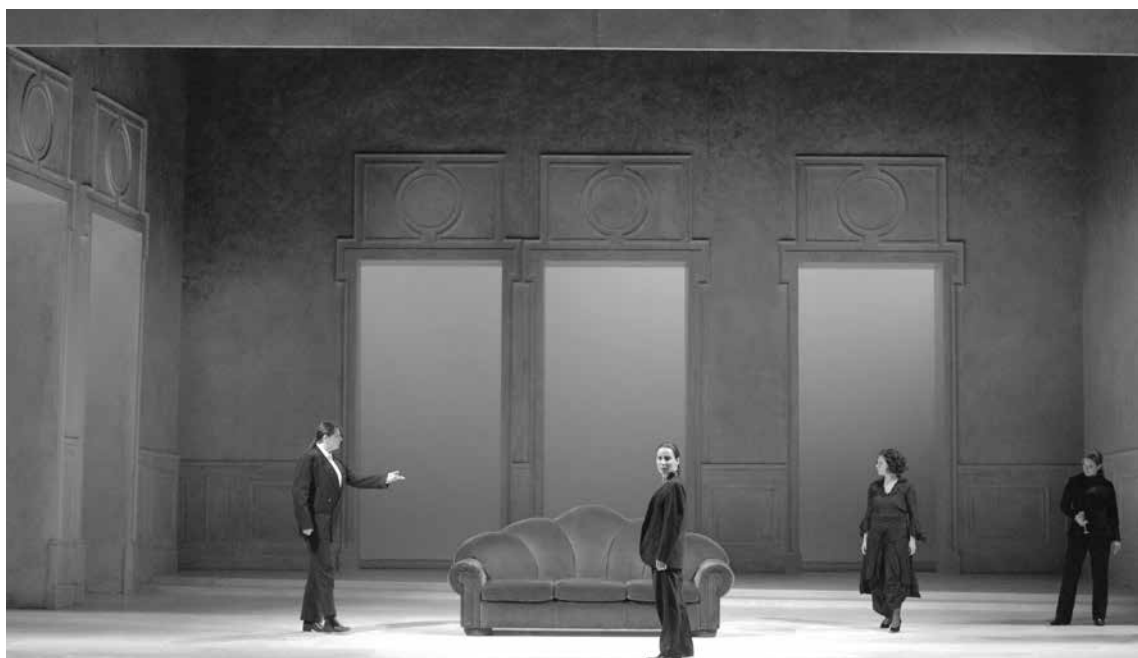
2015, 25 giugno (5 recite) – Stagione Lirica e Balletto Teatro La Fenice

**Juditha triumphans**

*Sacrum militare oratorium* di Jacopo Cassetti

Juditha: Manuela Custer, Abra: Giulia Semenzato, Holofernes: Teresa Iervolino, Vagaus: Paola Gardina, Ozias: Francesca Ascioti; Regia: Elena Barbalich, Scene: Massimo Checchetto, Costumi: Tommaso Lagattolla, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, Light Designer: Fabio Baretin, M° del Coro: Claudio Marino Moretti, M° conc. e dir. d'orch.: Alessandro De Marchi.

\* *Nell'elenco non figurano riprese recenti sulla cui attribuzione a Vivaldi gli studiosi e gli interpreti non abbiano raggiunto una convinzione condivisa.*



*Foto di scena di Ercole sul Termodonte (in alto) e di Bajazet (in basso) di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, ottobre 2007. Direttore Fabio Biondi, Europa Galante, regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.*



*Foto di scena di Juditha triumphans di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2015. Direttore Alessandro De Marchi, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, regia di Elena Barbalich, scene di Massimo Checchetto, costumi di Tommaso Lagattolla. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

# La pratica del riuso nella drammaturgia vivaldiana

di Martina Buran

Grazie al successo che l'aria ebbe come pezzo chiuso, legato alla fama e alla bravura dei cantanti, dalla fine del Seicento si sviluppò la pratica del 'pasticcio', che consisteva nell'accostare arie di successo (o parti di esse) provenienti da opere diverse, creando un nuovo lavoro drammatico-musicale, assicurando la novità e riducendo il rischio di fallimento.

Per 'autoimprestito' si intende la citazione che un compositore fa di se stesso quando decide di trasferire del materiale tratto dal proprio repertorio, adattato o mantenuto inalterato, in nuove composizioni; quando poi l'autoimprestito è totale, quando cioè la ripresa riguarda l'aria nella sua interezza, si può parlare di 'riuso' dell'aria.

Il successo del fenomeno del pasticcio è il risultato dell'equilibrio di interessi tra impresario, cantanti e musicista: il primo doveva assicurare l'approvazione del pubblico, offrendo agli spettatori paganti arie di successo; i cantanti itineranti e pagati irregolarmente avevano l'esigenza di avvalersi di pezzi di provato successo appartenenti al loro repertorio e a quello dei loro più illustri colleghi per avere la certezza di poter lavorare; il compositore poteva comporre più velocemente e ottemperare alle richieste dei committenti: il pasticcio era dunque la soluzione più conveniente, come intervallo nel programma della stagione, come numero supplementare alla fine della stagione, come pezzo d'apertura all'inizio della stessa e in funzione di proposta di nuovi cantanti, che eseguivano arie già familiari al pubblico. Importanti compositori (tra cui Vivaldi) si fecero arrangiatori di pasticci mentre stavano già svolgendo funzioni di impresario. E quando un compositore integrava in una nuova partitura arie estratte da opere proprie, nasceva il pasticcio compo-

sto da arie di uno stesso autore.

Dal punto di vista estetico, tale metodo compositivo può essere interpretato solo sotto la luce delle pratiche operistiche che lo hanno reso importante: l'unità del dramma, aspetto questo che ne ha sempre messo in cattiva luce la pratica, non era garantita semplicemente dal fatto che tutte le parti dell'opera fossero state scritte da un unico compositore; l'unità era piuttosto il risultato di un intelligente arrangiamento che facesse raggiungere un equilibrio tra i vari gradi di espressione drammatica e lirica. Un arrangiatore artisticamente capace, che sapeva cioè riadattare e inserire nuovi brani nel lavoro di un altro, era capace di ottenere anche questo.

Con Pietro Metastasio, ma già prima con Apostolo Zeno, il melodramma trova una forma stabile e convenzionale, adatta al canto virtuosistico: formalmente composta da tre atti, l'opera seria del primo Settecento metteva in scena tipi fissi, come il guerriero innamorato, la moglie fedele, la vedova vendicatrice, il tiranno furioso; i Romani o comunque gli occidentali erano sempre dipinti con tinte più rosee rispetto ai 'barbari'. Metastasio piega il testo letterario alla massima stilizzazione e a una maggior chiarezza di disegno: una sua innovazione è la costruzione dell'aria, portata invariabilmente a fine scena, in due strofette rimate a versi brevi (soprattutto il settenario), sua la semplificazione della versificazione, portata all'esclusione delle parole ritenute troppo lunghe o di suono aspro, dei metri disuguali e degli accenti diversamente collocati.

L'aria aveva il compito di rappresentare, secondo la teoria degli affetti in voga in quel periodo, un'immagine affettiva o un'atmosfera sentimentale, che veniva descritta musicalmente: affetti come tenerezza e dolore avevano la caratteristica di essere scritti con

molte note 'bianche' (con valori lunghi), molto spesso in 3/2 e con linee melodiche vocali molto semplici, come semplice era l'accompagnamento. Sentimenti come ira e disperazione, al contrario, contenevano molte note 'neri', tempi in 4/4, con un basso concitato e con molti melismi da parte del cantante. Nel tempo di 4/4 il basso si muoveva rapidamente, con molte crome, attraverso arpeggi o note non ribattute, mentre in 12/8 già dalla fine del Seicento si scriveva per ottenere effetti patetici, amorosi o pastorali. Il 3/8 dava il senso di un flusso ininterrotto e scorrevole, anche se meno agitato del precedente. Durante il Settecento la strumentazione tende a uniformarsi, dividendosi in generale in quattro o cinque parti: due violini, viola, basso ed eventuale strumento a fiato (flauto, oboe, fagotto) che suona in obbligato. L'accompagnamento al basso diventa più scarno, in favore di un più rilevante ruolo dell'orchestra.

L'aria vivaldiana corrispondeva a tali prescrizioni, pur avendo delle peculiarità distintive: un salto d'ottava discendente all'inizio del pezzo (caratteristica questa anche dei lavori strumentali del Prete Rosso), oppure, nelle arie di furore o quando la similitudine era con il mare in tempesta, l'uso della figurazione dell'arpeggio ascendente e discendente dei gradi della tonalità in cui era scritta l'aria (di solito maggiore).

La parte più importante e caratteristica dello stile vivaldiano è occupata dai melismi sulle parole chiave: l'aria «Io son quel gelsomino» da *Arsilda, regina di Ponto* I,15 (Venezia, 1716) presenta un movimento melismatico molto ampio sulla parola «va», per descrivere il movimento. Nell'*Ottone in villa* II,12 (Vicenza, 1713), nell'aria «Io sembro appunto quell'augeletto» sulla parola «augeletto» c'è un ampio melisma di semicrome che descrive il canto degli uccelli; nella stessa aria, quando il testo dice «scampò» la partitura produce una progressione di andamento irregolare, la cui figurazione dà l'idea della fuga disordinata di un uccello che si sottrae a una rete. Nel *Giustino* I,8 (Roma, 1724), nell'aria «La gloria del mio sangue», dopo un lungo melisma sulla parola «oppressa», formato da scale di semicrome ascendenti e discendenti, la parola «traditor» è tenuta sulla stessa nota e l'ultima sillaba dura ben tre battute (di 3/8), per sottolineare, con l'uniformità contrapposta alla varietà, il latente sentimento di malafede che si nasconde nell'uomo. L'intervallo di quinta diminuita è usato, come voleva la tradi-

zione che prendeva origine dal madrigale, nel senso di dolore e lamento, per esempio nell'aria «Il povero mio core» nella *Dorilla in Tempe* III (Venezia, 1726) sulle parole «aspro mio dolore». Su proposizioni dubitative introdotte da «se» la tendenza è quella di passare a una tonalità minore. In *Tito Manlio* I,2 (Mantova, 1719) l'aria «Se il cor guerriero» ha un ostinato ritmico che sembra riprendere lo stile concitato del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi.

Fino a tutto il secondo decennio del Settecento, Vivaldi concede alle parti strumentali la definizione della struttura della frase e l'imposizione di coerenza tematica, affidando loro il materiale di maggior interesse melodico. Nelle opere successive tende a conformarsi all'opera napoletana, dando alla parte vocale il maggior rilievo.

I casi di autoimprestito, e soprattutto quelli di riuso vivaldiani, sono un centinaio. Alcuni casi di riuso furono suggeriti dal successo che l'aria aveva ottenuto grazie alla fama del suo interprete, inducendo Vivaldi a sfruttare la riconoscibilità che il brano aveva acquistato. Ecco il riuso tra le arie «Io sembro appunto» (*Ottone in villa* II,12, Vicenza, 1713) e «Io sembro appunto» (*Teuzzone* III,9, Mantova, 1719): la fama del suo primo interprete, Bartolomeo Bartoli, un castrato molto famoso che si esibiva di solito nel prestigioso Teatro San Giovanni Grisostomo e che cantò per Vivaldi in quest'unica occasione, riesce a conferire all'aria una riconoscibilità tale che il riuso della stessa si ripresenta episodicamente lungo un arco temporale di quasi vent'anni, all'interno di opere originali e di pasticci: l'aria «Io sembro appunto» tratta dall'opera *Ottone in villa* del 1713 fu ripresa l'anno successivo nell'adattamento che Vivaldi compose per il Teatro Sant'Angelo dell'*Orlando furioso*; la si trova poi nel pasticcio *Arminio*, rappresentato a Londra il 4 febbraio 1714 con *incipit* «Io sembro appunto», e nel pasticcio *Eumene*, rappresentato a Napoli il 1 ottobre 1730 come «Io sono appunto».

In alcuni casi Vivaldi decide di riusare solo una parte di un'aria del suo repertorio, attuando così la tecnica dell'autoimprestito. Ciò si verifica quando le situazioni descritte dalla musica hanno tratti facilmente riconoscibili, tali da consentire un autoimprestito per associazione di immagini. Nel caso di riuso tra le arie «Benché nasconda» (*Orlando furioso* II,2, Venezia 1727) e «Imeneo più chiare e belle» (*L'Atenaide* I,6,



Firenze, 1729), è possibile che Vivaldi abbia riusato un'aria di similitudine tra un traditore e un serpente velenoso, nel punto in cui un uomo (di nome Probo) si compiace di aver eliminato il suo rivale in amore tradendolo, per attivare una relazione tra ciò che viene espresso dal testo e l'immagine suggerita dalla musica.

Il caso di riuso tra l'aria «Amorose ai rai del sole» (*Orlando furioso* I,12, Venezia, 1727) e le arie omonime «Amorosa e men irate», tratte da *Farnace* II,3 nella versione del 1731 e dal nuovo arrangiamento della stessa opera del 1738, testimonia come la prassi del riuso non fosse solo autoreferenziale, bensì una pratica usuale, soprattutto da parte di chi era incaricato di arrangiare materiale non originale per comporre dei pasticci: nel 1739 Vivaldi aveva stilato *Farnace* per le scene di Ferrara, ma lo spettacolo venne sostituito all'ultimo minuto da un'opera di Adolf Hasse. L'aria qui presa in considerazione faceva parte della partitura vivaldiana non eseguita ed è lecito supporre che Rinaldo di Capua, arrangiatore del *Farnace* (pasticcio di vari autori) per le scene del San Giovanni Grisostomo a Venezia, avesse letto la partitura e pensato a un riuso di un'aria di Vivaldi proveniente da una delle opere più replicate e quindi ricca di arie assai famose, scritta da uno dei più celebri compositori veneziani di quegli anni.

Numerosi casi di riuso rispondono a esigenze di opportunità drammaturgica: quando l'affetto espresso in un'aria non appare strettamente vincolato a un particolare contesto drammatico, l'aria può passare pressoché immutata da un'opera all'altra. È questo il caso in cui il riuso dà luogo a un rapporto di sinonimia tra l'affetto dell'aria originale e della sua ripresa. Per esempio le arie «Sarà tua la bella sposa» (*L'incoronazione di Dario* II,17, Venezia, 1717) e «Sarò tua reina e sposa» (*Teuzzone* I,8, Mantova, 1719) sono simili anche dal punto di vista testuale: si potrebbe parlare dunque di un caso di 'sinonimia di affetti', in quanto all'interno delle rispettive trame hanno la stessa funzione.

Questo tipo di arie polivalenti è l'ideale materiale costitutivo del pasticcio, che diventa il luogo drammatico in cui il compositore accorda le necessità economiche dell'impresario: Vivaldi, essendo impresario e compositore, sintetizza in maniera più disinvolta queste due esigenze, creando pasticci interamente composti di arie tratte dal proprio repertorio. È naturale quindi che, in base a questi principi estetici, in un gran numero di casi analizzati le arie riusate appartengano

al *Teuzzone* o al *Giustino*, cioè a pasticci che Vivaldi compose riutilizzando arie proprie.

Il fatto che più colpisce dall'analisi dei casi di riuso vivaldiani è che questa pratica possiede sempre (o quasi) una spiegazione di carattere estetico, e anche gli episodi che sembrano rispondere solamente a un vantaggio economico (rendendo più veloce la composizione) hanno una sorta di 'giustificazione' artistica: che sia stato il cantante con le sue esigenze o l'impresario che pretendeva più opere in una stagione, sta di fatto che tutti gli elementi riconducono alla pratica del pasticcio, da ritenere quindi non solo come genere musicale, ma come prassi compositiva attraverso il cui studio si possono comprendere appieno la struttura e il significato dell'opera seria della prima metà del Settecento.

# Lo strano caso del Teatro Sant'Angelo

«**S**orse il teatro di S. Angelo nel 1676 a spese di Francesco Santorini. Passò dopo ad altre famiglie, fra le quali alla Marcello, ed alla Cappello, ma venne disfatto negli ultimi tempi, ed attualmente non ne rimane che il solo cassone destinato a magazzino. [...] Continuò coi drammi musicali fino al 1759, poscia accolse commedianti, e finalmente servì ora a questi, ed ora a quelli. Fra il tempo piuttosto dedicato alle musiche eccettuasi l'anno 1748, nel quale vi si rappresentarono commedie, essendovi passati i comici del teatro di S. Samuele, poco prima rovinato dal fuoco». Questa descrizione, fornitaci da Giuseppe Tassini nelle sue preziose *Curiosità veneziane*, non è del tutto esatta: il fondo dove questa sala teatrale viene costruita nel 1676 – e nella quale nel 1727 debutterà l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi – appartiene infatti già dall'inizio alle nobili famiglie Marcello e Capello, che ne sono (e saranno in seguito) proprietarie. Eppure il più grande compilatore di aneddoti e informazioni sulla storia e sui costumi della Serenissima (la prima edizione delle *Curiosità* è del 1863) coglie in pieno il senso di un'operazione assolutamente inedita per le scene veneziane, realizzata da un personaggio di primo piano come Francesco Santurini (meno spesso citato come Santorini).

A partire dal Seicento, infatti, e per due interi secoli, il sistema teatrale lagunare si contraddistingue per una gestione 'mista' delle sale: da una parte stanno alcune famiglie patrizie cittadine – i Tron, i Vendramin e i potenti Grimani, per citarne solo alcune –, dall'altra la neonata figura dell'impresario, vero e proprio imprenditore *ante litteram*: questo connubio dà luogo, proprio a Venezia, a una nuova concezione della programmazione teatrale che nel nascente melodramma (e

in misura minore nella commedia, almeno prima che si affermi la straordinaria drammaturgia goldoniana) ripone la speranza (spesso vana) di ottenere un ritorno economico, mediante l'introduzione del biglietto d'ingresso (cui fa *pendant*, per le nobili casate, anche un aumento del prestigio). Questo meccanismo, che caratterizzerà da qui in avanti tutto il teatro moderno, è già rodato alla metà del XVII secolo, e proprio in esso si inserisce con molta scaltrezza il Santurini, *homo novus* (e dunque senza sangue blu) che già nel 1674, quando era al San Moisè, aveva rivoluzionato il mercato riducendo il prezzo per accedere alla sala dalle convenzionali quattro lire al mezzo ducato, cioè sostanzialmente dimezzando i costi. Lo stratagemma crea grande scompiglio ma assicura al teatro della famiglia Zane – il San Moisè, appunto – un sicuro e costante afflusso di pubblico. Ma solo due anni dopo i rapporti con Leonardo Zane si deteriorano e Santurini decide di fondare il Sant'Angelo, che è dunque la prima sala veneziana esclusivamente gestita da un impresario, come testimonia il contratto stipulato tra quest'ultimo e le citate famiglie Cappello e Marcello. Una testimonianza d'epoca descrive l'area in cui nel '76, dopo rapidissimi lavori di ricostruzione e adeguamento dell'edificio, iniziano le rappresentazioni come «una proprietà ruinosa per la maggior parte, anzi rovinata con materiali diversi, resa da molto tempo in qua inutile».

L'opera inaugurale, nella stagione di Carnevale del 1677, è *Helena rapita da Paride*, un dramma di Aurelio Aureli messo in musica da Domenico Freschi (entrambi poi collaboreranno costantemente con il Sant'Angelo). Nei primi tempi, complice anche la riduzione del biglietto d'ingresso, che viene mantenuta anche qui, tutto sembra procedere per il meglio: la sala è

più grande di quella del San Moisè, anche se non può competere con quelle ‘maggiori’ come il San Cassiano, il San Luca e soprattutto il San Giovanni Grisostomo, e la produzione, anche a causa delle dimensioni del teatro, si attesta su una zona ‘media’ sia quantitativamente che qualitativamente (alla fine del secolo si contano comunque ben quarantatré allestimenti, una cifra notevole). Ma presto Santurini si trova ad affrontare il problema principale che da sempre affligge i teatri veneziani, vale a dire l’atavica insolvenza dei nobili proprietari di palchi, con i quali, a differenza dei ‘teatranti’ patrizi, non poteva trattare da pari a pari: il risultato è la crisi economica e il conseguente abbandono, dopo nove anni di frenetica attività.

Dal 1685 il Sant’Angelo, attraverso la conduzione di Paolo e Tomaso Bezzi, profondamente legati ai potenti Grimani, passa sotto il controllo indiretto di quella famiglia, continuando però a proporre cartelloni di livello, tra cui si contano alcuni drammi di Apostolo Zenò (*Gli inganni felici*, 1698, *Eumene*, 1697 e *Odoardo*, 1698), il debutto nell’opera di Antonio Lotti con *Il trionfo dell’innocenza* (1692) e i primi importanti lavori di Tomaso Albinoni.

Nel Settecento i proprietari del fondo risultano ancora più numerosi, comprendendo tutti i diversi rami delle famiglie Marcello e Cappello, che comunque continuano a restare fuori dalla gestione del teatro. Il dato più rilevante, in ogni caso, è l’arrivo – in veste di impresario – di un fuoriclasse come Antonio Vivaldi, la cui versatilità e abilità negli affari è a più riprese documentata. Primo caso di musicista-imprenditore delle scene lagunari, il Prete Rosso, dopo il suo insediamento nel 1714, esercita la sua influenza in molteplici direzioni, spesso intervenendo più o meno dichiaratamente anche sulla musica, come nel caso dell’*Orlando furioso* di Grazio Braccioli, andato in scena su musiche di Giovanni Alberto Ristori nel 1713 e rimaneggiato da Vivaldi per le riprese dell’anno successivo. Nel periodo che va dal ’14 al ’39 (con una lunga pausa nei primi anni Venti, quando si allontana da Venezia sulla scia delle polemiche innestate da Benedetto Marcello e dal suo *Teatro alla moda*) sono diciotto le opere da lui composte per il Sant’Angelo, dall’iniziale *Orlando finto pazzo* (1714, ancora su testo di Braccioli), al conclusivo *Feraspe* (1739), passando per lavori importanti come *Ipermestra*, *Farnace* e *Orlando furioso* (1727), *Motezuma* (1733) e *L’Olimpiade* (1734, su libretto del

Metastasio). Nel corso del tempo la qualifica di impresario si trasforma in quella onnicomprensiva di «direttore delle opere in musica», e il suo potere si rafforza. Per le produzioni musicali questo è il periodo d’oro del Sant’Angelo, che attrae a sé molti altri compositori di rilievo, tra i quali il menzionato Albinoni, Hasse, Galuppi, Caldara e Gasparini.

Dai primi anni Quaranta – Vivaldi muore nel ’41 – la produzione melodrammatica subisce un successivo depotenziamento, a tutto favore dell’opera buffa e soprattutto della commedia. Ciò è dovuto in parte alla non più florida salute dello spettacolo musicale, troppo costoso e in una fase di ‘ripensamento’, e dall’altra, naturalmente, all’approdo su quel palcoscenico della massima gloria della drammaturgia veneziana: Goldoni infatti, dopo un periodo di apprendistato al San Samuele, ‘regno’ dei Grimani, dal quale era stato scritturato per volere del lungimirante capocomico Giuseppe Imer, nel 1748 passa alle dipendenze di Girolamo Medebach, anch’egli capocomico nonché illuminato impresario, appena entrato in forze al Sant’Angelo. La situazione del teatro, alla metà del secolo, appare critica: nella stagione ’47-’48 si improvvisano ‘gestori’ Gasparo Gozzi e la moglie Luisa Bergalli, due tra i più vivaci protagonisti del mondo intellettuale lagunare, che – come già era accaduto e ancora accadrà in seguito – affrontano l’impresa con un po’ di faciloneria e senza avere la minima conoscenza delle dinamiche che regolano la ‘protoindustria’ delle scene: nonostante la buona volontà e l’impegno diretto della Bergalli, i risultati sono disastrosi e ha buon gioco Medebach a farsi avanti come salvatore della patria. Dunque per un intero lustro l’Avvocato scriverà quasi ‘in esclusiva’ per questa sala, componendo qui anche le celeberrime «sedici commedie nuove» nell’arco di una sola stagione richiestegli dal suo datore di lavoro.

Lungi dall’essere un mecenate, l’accorto impresario ‘spreme’ letteralmente il suo poeta, accortosi della rapidità con cui riesce a mettere insieme dialoghi e battute. Ma un dato sembra essere indiscusso: proprio in una struttura come il Sant’Angelo, priva dei condizionamenti provenienti da ingombranti ‘padrini’ patrizi e unicamente dedicata all’attività teatrale si consolida e prende forma definitiva la famosa riforma goldoniana: è qui infatti che, abbandonate definitivamente maschere e pratiche all’improvviso, nasce la commedia di carattere, una svolta epocale che influen-

zerà notevolmente la drammaturgia posteriore. Durante questi cinque anni di duro lavoro nascono opere centrali nella produzione goldoniana, tra cui, per indicare solo due, *La vedova scaltra* (1749) e l'immortale *Locandiera* (1753).

Trasferitosi Goldoni nel più redditizio Teatro San Luca, la prosa continua ad animare le stagioni del Sant'Angelo, grazie al principale 'nemico' del commediografo, cioè l'abate Pietro Chiari, che – pur non essendo all'altezza del grande 'riformatore' – gode all'epoca di molto seguito presso l'esigente pubblico lagunare. Archiviato anche il prelado bresciano, è la volta del più temibile avversario Carlo Gozzi, che, dall'alto della sua posizione aristocratica, 'protegge' la compagnia di Antonio Sacchi, forse il più grande Arlecchino di tutti i tempi. Dopo la parentesi al San Samuele (dove nel 1761 va in scena *L'amore delle tre melarance*) è qui che, dal '62 al '70 sono rappresentate le restanti sei *Fiabe* del reazionario conte veneziano.

Il periodo seguente vede il fiorire di un'altra temeraria impresa: Giacomo Casanova, già cinquantacinquenne, nel 1780 scopre in sé la passione impresariale, come pochi anni prima era capitato a Gasparo Gozzi e signora: l'obiettivo è ambizioso (nientemeno che portare a Venezia la «commedia francese») ma l'esito, anche se il grande libertino non risparmia le sue energie, coinvolgendo una importante compagnia d'Oltralpe, è alquanto deludente.

Nel crepuscolo del Settecento, infine, è attivo un altro grande Arlecchino, Giuseppe Pelandi (o Pellandii), che – dopo aver militato nelle compagnie Bazzigotti e Medebach – affronta in prima persona l'incarico di impresario, riportando, per così dire, indietro le lancette dell'orologio ai tempi delle commedie all'improvviso, in cui era insuperabile. Il livello comunque è molto inferiore al passato e il Sant'Angelo, dopo aver progressivamente perduto la produzione melodrammatica (anche se con la caduta della Repubblica la musica ritorna timidamente a esistere, ma limitatamente a drammi giocosi e farse) viene privato anche di una seria e concorrenziale programmazione teatrale. Il Pelandi, comunque, prosegue con le sue stagioni fino al 1800, quando un decreto del governo austriaco istituisce la Cassa dei poveri, da rimpinguare anche grazie a una tassa sul biglietto d'ingresso. È il colpo di grazia: il teatro prosegue ormai agonizzante fino al 1803, quando è rappresentato l'ultimo canovaccio dell'arte,

*Truffaldino mago*. E vale la pena lasciare a un grande storico delle scene veneziane come Nicola Mangini – autore di un libro ancora per certi aspetti insuperato come *I teatri di Venezia* (Mursia, Milano 1974) – la conclusione un po' malinconica di questa breve narrazione: «Scompareva così un teatro singolare nel panorama della scena veneziana; singolare per la sua origine impresariale, per la sua gestione tipicamente commerciale, e diciamo anche per la sua fortuna, non essendo mai stato funestato né da incendi né da altri accidenti di rilievo. Qualche tempo dopo l'edificio [...] fu demolito e quindi utilizzato come magazzino e granaio».

# L'Orlando intonato: appunti sulla fortuna musicale del *Furioso*, dal madrigale a Vivaldi

di Mauro Masiero

**S**in dalla prima (1516) delle tre edizioni a stampa curate personalmente da Ludovico Ariosto, l'*Orlando furioso* conosce una fortuna musicale del tutto inedita per le opere letterarie in volgare toscano coeve e precedenti, paragonabile soltanto al *Canzoniere* petrarchesco. Del resto il *Furioso* vanta numerosi primati: primo grande poema in volgare di un autore non toscano; prima opera letteraria a beneficiare della stampa; primo *epos* moderno capace di assurgere a nuovo canone, copiosa miniera di storie e di immagini degna di essere affiancata a Ovidio e a Petrarca. Sono anche la ricchezza caleidoscopica delle situazioni, il profluvio di personaggi e di storie parallele, la potenza immaginifica dell'inesausta penna di Ariosto a rendere il *Furioso* un vero e proprio campionario di ciò che è poetabile e musicabile, offrendo a poeti e musicisti continua ispirazione e una profusione di spunti nuovi e ghiotti quanti altri mai. Ma il *Furioso* è un testo dotato di caratteristiche intrinsecamente musicali su più livelli: la 'materia' deriva direttamente dalla tradizione della *chanson de geste* carolingia e dei cicli arturiani, epica medievale in lingua d'*oïl* concepita per la recitazione intonata, che ne incrementa l'efficacia narrativa e ne semplifica la memorizzazione. Tale tradizione viene contaminata dal classicismo umanistico: il nome del paladino Roland viene latinizzato e la sua follia viene identificata con quella del senecano *Hercules furens*. Il mondo colto delle corti e delle accademie non è però l'unico in cui circola la materia ariostesca: cantori di strada, giullari e saltimbanchi intonano – novelli trovieri – le stanze del *Furioso* servendosi talora di modelli melodici che possono essere in parte filtrati nella tradizione colta, come probabilmente l'aria di Ruggiero, autentico *topos* musicale, modello di basso armonico

ostinato che dà adito alle più disparate elaborazioni ritmiche e melodiche sino al pieno Settecento.

Le innumerevoli vicende belliche, erotiche e fantastiche si succedono nel *Furioso* con un apparente disordine e all'insegna della divagazione, gestita con mano ferma e regia sapiente dall'autore, il quale compare sovente in prima persona a rassicurare il lettore, a rimproverarsi retoricamente per la prolissità e a riprendere i fili della trama. Anche questa è una risorsa preziosa per musicisti e versificatori, che possono servirsi dell'io lirico e narrante per parlare in prima persona nel genere privato e riservato per eccellenza; la prima edizione del *Furioso*, infatti, esce dalla tipografia ferrarese di Giovanni Mazzocco da Bondeno nell'epoca in cui fiorisce il madrigale polifonico. È in questa libera forma letterario-musicale che si manifestano le prime intonazioni delle ottave ariostesche, prese *verbatim* dal poema o riadattate alla bisogna. L'ottava ariostesca è infatti un altro forte e decisivo elemento di musicalità insita nel *Furioso*. Contrariamente alla sintetica e concentrata terzina dantesca, l'ottava presenta una maggiore dilatazione in cui è possibile esporre un ragionamento, una narrazione o una descrizione con la rilassatezza della prosa nei primi sei versi, giungendo a conclusione nel distico conclusivo a rima baciata per il quale si creano attesa e aspettativa, elementi perfettamente realizzabili anche in musica. La sintesi tra metro e sintassi operata da Ariosto scorre in parallelo con una fusione tra narratività epica e lirico indugiare, che assimila le lezioni di Petrarca e Boccaccio e che si rivela perfetta per il madrigale.

Alfred Einstein, in un articolo del 1951, censisce i madrigali su testi tratti da Ariosto e Tasso; scorrendo il copioso elenco è virtualmente possibile ricostruire la storia del madrigale italiano, dal momento che tutti i più grandi nomi legati a questo genere vi sono annoverati.



Per una forma breve, compatta e sofisticata come il madrigale, l'ottava ariostesca è un invito irresistibile, con i suoi fluidi endecasillabi ricolmi di figure sonore atti a dipingere un cosmo variopinto di personaggi, azioni e affetti. Ma gli elementi sin qui brevemente esplorati, osservati in un contesto narrativo di più ampio respiro, si rivelano altresì perfetti per un genere che nasce, si sviluppa e prolifera a partire dal secolo successivo: il dramma per musica. I primi compositori di melodrammi si appropriano con voracità delle vicende tratte dall'*Orlando furioso*, che conosce una fortuna operistica che giunge intatta sino al secolo XIX.

Nella fase aurorale del teatro in musica, è il librettista l'autore primo dell'opera: sino al 1637 (si farà a breve ritorno e chiarezza su questa data), lo spettacolo che oggi chiamiamo «opera» viene realizzato negli spazi di una corte aristocratica in occasione di un avvenimento notevole: uno sposalizio, una visita illustre, un anniversario; si tratta di uno spettacolo effimero e perlopiù privo di repliche, di cui – generalmente – viene dato alle stampe il solo libretto. La paternità dell'opera è quindi attribuita esclusivamente al poeta, unico proprietario intellettuale e autore riconosciuto del dramma. Il compositore svolge un ruolo del tutto subalterno alla creazione e alla produzione dell'opera (la qual cosa rispecchia il subordine della musica rispetto alla parola nella poetica dell'epoca): del suo nome e delle sue musiche non rimane in molti casi alcuna traccia e la sua prestazione non viene valutata di più – talvolta, anzi: di meno! – di quella di carpentieri, sarti e maestranze di vario genere. Molti spettacoli che oggi identifichiamo con l'etichetta «melodramma» nascono come *intermedii*: vere e proprie brevi azioni drammatiche in musica, spesso allegoriche, eseguite durante gli intervalli tra gli atti di un'opera teatrale, che a questa potevano essere più o meno legate. Il primo adattamento drammatico-musicale di materiale tratto dal *Furioso* di cui ci giunge contezza si rappresenta nel 1609 a Ferrara come prologo e intermedio per una favola pastorale in cinque atti di Sebastiano Martini intitolata *Alcina*. Ma la fascinazione per le vicende tratte dal *Furioso* esplose letteralmente a partire dagli anni Venti: nel 1622 Andrea de' Francesco Salvadori versifica quattro intermedii raggruppati sotto il titolo di *Olimpia abbandonata da Bireno*, il recitativo per musica *Zerbino infante di Scozia* e il *Medoro*, con la musica di Marco da Gagliano e Jacopo Peri.

Quest'ultimo è particolarmente rilevante per la fedeltà al testo ariostesco e per la collaborazione del librettista con due dei pionieri del *recitar cantando* fiorentino. In questo ambiente raffinato – che sul finire del Cinquecento vede nascere l'«opera» – va in scena il più antico melodramma di soggetto ariostesco di cui ci sia giunta la musica: si tratta della *Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Firenze, Villa di Poggio Imperiale, 1625) con versi di Ferdinando Sarcinelli e musica di Francesca Caccini, la figlia di quel Giulio che con le *Nuove Musiche* (1602) sancisce la nascita – anche dal punto di vista teorico – della moderna monodia accompagnata e dell'«aria».

La materia cavalleresca ed eroica dell'*epos* ariostesco fornisce materiale invitante anche per sontuosi tornei all'aperto con danze, fanfare ed esibizioni equestri. È il caso del *Ruggiero liberato* di Bartolomeo Cochi con la musica (perduta) di Girolamo Giacobbi (Bologna, 1620). Tali spettacoli richiedono un notevole dispiegamento di danzatori, figuranti, cantori, musicisti, cavalieri, armigeri e prevedono un poderoso apparato scenico al fine di creare uno spettacolo dinamico e grandioso, che contribuisce ad alimentare il gusto seicentesco per la *meraviglia*. Basterà citare in tal proposito il caso del *Palazzo incantato, ovvero La guerriera amante* di Giulio Rospigliosi e Luigi Rossi inscenato a Roma durante il carnevale del 1642 e replicato più volte, spettacolo che pare non durasse meno di otto ore.

Il 1637 segna la sortita dello spettacolo drammatico-musicale dalle corti nobiliari e il suo ingresso nel teatro pubblico a pagamento con l'apertura a Venezia del teatro di San Cassiano. Ben presto l'opera diviene una frenetica attività proto-industriale, inevitabilmente influenzata dai gusti del pubblico pagante nelle sue ricerche poetiche, drammaturgiche, musicali e sceniche; il paragone di scuola, abusato quanto calzante, è quello con il cinema hollywoodiano: impresa che infaticabilmente sforna prodotti melodrammatici per adempiere a quello che si configura come un autentico rito sociale e come un'attrattiva turistica assai redditizia. Ben presto l'epopea del *Furioso* giunge in laguna grazie ai versi del romano Prospero Bonarelli della Rovere su musica di un compositore ignoto: *La pazzia d'Orlando* (Venezia, 1635). Un elenco – comunque inevitabilmente parziale – dei titoli veneziani su soggetto ariostesco richiederebbe svariate pagine; si citano a titolo di esempio *La Bradamante*, di Pietro Paolo

Bissari con musica di ignoto (o ignoti) per le scene del Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo (1650), *Il Medoro* di Aurelio Aureli con la musica di Francesco Lucio (1658), opera realizzata per il medesimo teatro ma ripresa anche al teatro Rodino di Palermo nel 1667, *Alcina* di Pietro Dolfin e Antonio Sartorio (1674), oggi completamente perduta. La scarsità di nomi illustri rende conto della standardizzazione del melodramma, chiamato a rispondere in fretta e furia a convenzioni consolidate ed esportabili in diversi spettacoli e contesti, nonché a soddisfare un pubblico numeroso, famelico e culturalmente eterogeneo; prestiti, plagii, riutilizzi di materiale poetico e soprattutto musicale – verso altri e, forse più di frequente, verso se stessi – sono all’ordine del giorno e l’originalità segue criteri ben diversi rispetto a come si sono delineati a partire dal secondo Ottocento e danno origine in molti casi a opere epigoniche, convenzionali, espressione di una prassi e di una normalità che non passa alla storia. Si sviluppa un gusto per libretti sempre più intricati e per effetti scenotecnici stupefacenti, gusto che va a braccetto con la farraginosità delle trame e con l’intreccio dei fili narrativi caratteristici del *Furioso*, nonché con l’iridescente varietà di personaggi e azioni; tali elementi trovano una quantità oggi difficilmente immaginabile di realizzazioni melodrammatiche consentite anche dal benessere e dalla notoria libertà garantiti dalla città lagunare. Venezia diviene ben presto una capitale internazionale del teatro, fama che conserva intatta per tutta l’epoca del suo lungo crepuscolo sino alla sua definitiva capitolazione alla fine del secolo XVIII. Parlando di internazionalità, la recezione musicale del *Furioso* valica ben presto le Alpi, dove si individuano – per limitarci ai grandi nomi – *Roland* (1685), *tragédie en musique* con libretto di Philippe Quinault e la musica di Jean-Baptiste Lully e, nel secolo successivo, *Orlando* (1733), *Ariodante* (1734) e *Alcina* (1735) di Händel e *Les Paladins* (1760) di Rameau. Ma l’elenco, ancora una volta, si estenderebbe a dismisura.

Il successo del *Furioso* nel cosmo operistico non si accorge del cambio di secolo. La prima rappresentazione settecentesca di un melodramma con soggetto ariostesco di cui ci sia giunta notizia è *Angelica nel Catai* (Milano, 1702) con libretto di Pietro d’Averara e musica di un compositore anonimo per la visita di Filippo V re di Spagna. Tra i molti esempi possibili, si segnala l’*Orlando, ovvero La gelosa pazzia* con libretto

di Carlo Sigismondo Capece e musica di Domenico Scarlatti, andato in scena a Roma nel 1711.

Nell’ultimo secolo della Serenissima, la materia ariostesca passa per il teatro Sant’Angelo in maniera piuttosto avventurosa e di non facile ricostruzione. Nel 1713 va in scena il dramma per musica in tre atti *Orlando furioso* con versi del giurista Grazio Braccioli e musica di Giovanni Alberto Ristori. Gli impresari di quel teatro sono Giovanni Battista Vivaldi e il figlio Antonio, che pare aver contribuito sostanzialmente alla composizione dell’*Orlando* di Ristori. Sulla scia del grande successo di questo, Vivaldi chiede a Braccioli un nuovo libretto ariostesco per il suo esordio veneziano come operista e da questa collaborazione nasce l’*Orlando finto pazzo* (catalogata solo di recente come rv 819), andato rovinosamente in scena nell’autunno del 1714. L’insuccesso confina immediatamente l’opera all’oblio. Dopo alcuni anni di allontanamento, Vivaldi fa ritorno al Sant’Angelo nel 1726 in qualità di direttore delle opere in musica e, per la stagione autunnale del 1727, riprende il soggetto ariostesco con il suo *Orlando* (rv 728). Per la sua nuova opera Vivaldi torna a servirsi del libretto di Braccioli rivisto e rimaneggiato da altri, nonché di alcune arie scritte per altre opere, tra cui l’*Orlando finto pazzo*. Non possediamo resoconti o testimonianze dirette del successo di questa nuova veste dell’*Orlando* ma è lecito ipotizzarne un certo successo, dato che alcuni brani dell’opera continuano a circolare negli anni seguenti; di certo è inusuale e quantomeno curioso che un compositore sia ritornato così tante volte sul medesimo soggetto.

Ulteriore elemento di musicalità intrinseca nel *Furioso* è riscontrabile nella sua astrazione: Ariosto vi si dedica con abnegazione e serietà totali, perseguendo unicamente un ideale artistico. Tale purezza di ispirazione – scevra di ambizioni morali, religiose o patriottiche – lo avvicina magneticamente alla più astratta delle arti. Non desti meraviglia, dunque, che un compositore privo di rivali nella musica strumentale – a sua volta la più astratta – vi si cimenti con tale insistenza.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

EDWARD MILTON ANDERSON, *Ariosto, Opera and the 17th Century. Evolution in the Poetics of Delight*, Olschki, Firenze 2017

MARIA ANTONELLA BALSANO (a cura di), *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Olschki, Firenze 1981

LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Storia della musica a cura della Società italiana di Musicologia, EDT, Torino 1982

LUIGI BLASUCCI, *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014

FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1958

ALFRED EINSTEIN, *Die Aria di Ruggiero*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XIII, 1911/12, pp. 444-454

ALFRED EINSTEIN, «Orlando Furioso» and «La Gerusalemme Liberata» *as set to music during the 16th and 17th centuries*, «Notes», VIII, 1950/51, pp. 623-630

MARCO PRALORAN, *Tempo e azione nell' Orlando furioso*, Olschki, Firenze 1999

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, EDT, Torino 1978

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Orlando furioso*, «The Musical Times», vol. 119, n. 1625, luglio 1978, p. 596

SERGIO ZATTI, *Leggere l'Orlando furioso*, Il Mulino, Bologna 2016



Pier Leone Ghezzi (1674-1755). Caricatura di Vivaldi. Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. In basso si legge «Il Prete Rosso compositor di musica che fece l'opera al Capranica del 1723». Roma, Biblioteca Vaticana.

# L'archivio musicale di Vivaldi protagonista di un romanzo

L'archivio musicale del Prete Rosso, dalla discesa nell'oblio alla sua travolgente riscoperta, è il protagonista principale del romanzo storico di Federico Maria Sardelli *L'affare Vivaldi*, pubblicato nel 2015 per i tipi di Sellerio. Si tratta di una vera e propria *spy story* a tinte *noir*, che risulterebbe di piacevolissima lettura se non fosse per l'amarezza suscitata da alcuni passaggi che mostrano le tante, troppe disavventure rese necessarie per portare alla luce questo incredibile patrimonio. Sardelli – tra i massimi esperti del compositore veneziano, membro del comitato scientifico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi oltre che responsabile del Catalogo Vivaldiano – ripercorre il destino delle carte musicali seguendo due percorsi: da un lato gli eventi che le seppellirono nel silenzio dal 1741 alla riscoperta; dall'altro la caccia all'indietro che due miti eroi, Luigi Torri e Alberto Gentile, intrapresero per recuperarle. E poi le vicende pazzesche legate al tentativo di renderle aperte alla fruizione pubblica. «La storia della riscoperta dei manoscritti di Vivaldi – spiega l'autore – è davvero andata così. Diversamente dalla frase che i romanzieri pongono di solito alla fine del loro lavoro, io devo invece assicurare che i fatti narrati sono realmente accaduti, e solo in pochi casi ho dovuto inventare. La concatenazione degli eventi, per quanto bizzarra possa sembrare, è dovuta alla storia».

Federico Maria Sardelli

*L'affare Vivaldi*



Sellerio editore Palermo



I L  
T E A T R O  
A L L A M O D A  
O S I A

METODO sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire  
l'OPERE Italiane in Musica all'uso moderno.

*Nel quale*

Si danno Avvertimenti utili, e necessarja Poeti, Compo-  
sitori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso,  
Impressarj, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Sce-  
ne, Parti buffe, Sarti, Paggi, Compare, Suggeri-  
tori, Copisti, Protettori, e Madri di Virtuole, ed  
altre Persone appartenenti al Teatro.

D E D I C A T O  
D A L L' A U T O R E D E L L I B R O  
A L C O M P O S I T O R E D I E S S O.



Stampato ne' BORGHI di BELISANIA per ALDIVI:  
VALIGANTE; all' Insegna dell'Orso in PEATA.  
Si vende nella STRADA del CORALLO alla  
PORTA del Palazzo d' ORLANDO.

E si ristamperà ogn'anno con nuova aggiunta.

Frontespizio del celebre pamphlet *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, Pinelli, Venezia, 1720. Nell'illustrazione, Vivaldi è raffigurato come l'angelo a poppa, col cappello da prete, che suona il violino: l'allusione è al Teatro Sant'Angelo, del quale il compositore fu impresario.

# Biografie

## DIEGO FASOLIS

Riconosciuto nel mondo come uno degli interpreti di riferimento per la musica storicamente informata, unisce rigore stilistico, ispirazione e virtuosismo. Ha studiato a Zurigo, Parigi e Cremona, conseguendo quattro diplomi con distinzione. Ha iniziato la sua carriera come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1993 è stato nominato direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione svizzera con cui ha realizzato una monumentale produzione con duecentocinquanta titoli dal Rinascimento al Novecento. Dal 1998 dirige I Barocchisti, *ensemble* con strumenti storici da lui fondato insieme alla moglie Adriana Brambilla, prematuramente scomparsa, alla quale ha dedicato nel 2013 una Fondazione benefica per il sostegno di giovani musicisti. Ha rapporti di collaborazione come direttore ospite con formazioni di primo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale. In particolare ha collaborato con il mezzosoprano Cecilia Bartoli in progetti di grande portata, registrazioni audio e video e *tournée* concertistiche. Dal 2012 si esibisce regolarmente al Festival di Salisburgo con concerti e opere da Palestrina a Rossini, da Händel a Schubert. Nel 2016 il Teatro alla Scala gli ha affidato la creazione di un'orchestra con strumenti originali, che ha diretto nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e in *Tamerlano* di Händel con Plácido Domingo. Sempre nel 2016 ha raccolto l'eredità di Nikolaus Harnoncourt, eseguendo tre volte la Nona Sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus musicus Wien e l'Arnold Schönberg Chor. Nel 2011 Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione della musica

sacra. Vanta una imponente discografia comprendente più di centoventi titoli con cui ha ottenuto numerosi dischi d'oro, Grand prix du Disque, Echo Klassik e diverse *nominations* ai Grammy Awards.

## FABIO CERESA

Regista. Classe 1981, debutta giovanissimo nella regia. Vincitore dell'International Opera Award come miglior giovane regista, ha collaborato con il Teatro alla Scala di Milano per nove stagioni affiancando alcuni tra i maestri della regia contemporanea. Nel 2018 realizza per l'Opéra de Lausanne una nuova produzione della *Clemenza di Tito* mozartiana. L'anno precedente firma il *Don Giovanni* per il Teatro dell'Opera di Shanghai, *Guillaume Tell* di Rossini per l'Opera di Kiel e *Orlando furioso* a Martina Franca per il Festival della Valle d'Itria. Nel 2016 allestisce *Maria de Rudenz* di Donizetti per il Wexford Festival Opera, *Rigoletto* per l'Opera di Kiel e *Orlando finto pazzo* di Vivaldi per la Korea National Opera di Seoul. Nel 2015 mette in scena *I puritani* di Bellini, coproduzione tra il Maggio Musicale Fiorentino e il Teatro Regio di Torino, *Madama Butterfly* per il Teatro Petruzzelli di Bari e *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni ancora per il Wexford Festival Opera. Nel 2014 firma un'altra *Madama Butterfly* per il Maggio Musicale Fiorentino, mentre nel 2013 realizza la *Giovanna d'Arco* verdiana per il Festival della Valle d'Itria. Svolge parallelamente un'intensa attività di librettista. Per Marco Tutino compone il testo di *Miseria e nobiltà* (Sonzogno), una commissione del Teatro Carlo Felice di Genova rappresentata nel febbraio 2018, e quello della *Ciocciara* (Sonzogno), commissione dell'Opera di San Francisco portata in scena nel giugno 2015 e riallestita due anni dopo al Teatro Lirico di Cagliari.

## MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

## GIUSEPPE PALELLA

Costumista. Completati gli studi artistici con la laurea in scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna e gli studi musicali di canto lirico al Conservatorio Giovan Battista Martini, sempre a Bologna, segue studi di recitazione e musica contemporanea alla Scuola di Musica di Fiesole. La formazione sartoriale e di costume è alimentata nel decennio lavorativo al Teatro dell'Opera di Roma: un lungo periodo dove l'attività di decoratore ai costumi sarà alternata a quella di assistente alle diverse produzioni di opera e balletto e a quella di disegnatore sia per il teatro che per il cinema. Dal 2010 inizia la sua carriera come costumista firmando per l'Opera di Roma il suo primo balletto per il corpo di ballo di Carla Fracci, *Chopin racconta Chopin*. Seguono diverse produzioni liriche in teatri italiani ed europei. Nel 2014 durante una collaborazione come *supervisor* per la Scala, incontra il regista Fabio Ceresa con il quale inizia una stretta collaborazione nella creazione di titoli come *I puritani* di Bellini per il Maggio Musicale Fiorentino e il Regio di Torino e *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni per il festival di Wexford. Nel 2016 realizza come costumista l'opera *Orlando finto pazzo* di Vivaldi per il Korea National Theatre, *Rigoletto* per l'Opera di Kiel, e *Maria di Rudenz* di Donizetti ancora per Wexford. Nel 2017 è costumista per il Festival della Valle d'Itria con *Orlando furioso* di Vivaldi e a Kiel con *Guillaume Tell*.

## SONIA PRINA

Contralto, interprete del ruolo di Orlando. All'età di tredici anni intraprende gli studi musicali al Conservatorio di Milano dove si diploma in tromba e canto. Nel 1996 è ammessa all'Accademia per giovani cantanti lirici del Teatro alla Scala e dal 1997 la sua rara voce di contralto la impone sulle scene internazionali. Riceve il Premio Abbiati nel 2006 e il Tiberini d'Oro nel 2014 come migliore cantante dell'anno. È invitata regolarmente nei più prestigiosi teatri e festival: Scala, Théâtre des Champs-Élysées e Opéra di Parigi, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Barbican di Londra, Lyric Opera di Chicago e Opera di San Francisco,

Staatsoper di Monaco, Festival di Salisburgo, Festival d'Aix-en-Provence, Opera di Zurigo. Collabora con direttori quali Alessandrini, Antonini, Bicket, Biondi, Bolton, Curtis, Christie, Dantone, Fasolis, Haïm, Hogwood, Jacobs, McCreech, Minkowski, Spinosi, Summers e con registi quali Carsen, McVicar, Pizzi, Copley, Alden. Grande specialista händeliana, ha interpretato Giulio Cesare e Orlando a Parigi e a Sydney, Rinaldo a Zurigo, alla Scala e a Glyndebourne, Silla a Roma, Tamerlano a Monaco, Bradamante in *Alcina* a Parigi, Polinesso in *Ariodante* a Barcellona e San Francisco, Bertarido in *Rodelinda* a Londra e Vienna, Goffredo in *Rinaldo* a Chicago, Amastre in *Serse* a San Francisco.

## FRANCESCA ASPROMONTE

Soprano, interprete del ruolo di Angelica. Classe 1991, dopo gli studi di pianoforte e clavicembalo si dedica al canto con Maria Pia Piscitelli e si diploma al Mozarteum di Salisburgo sotto la guida di Boris Baskow. Frequenta poi l'Opera Studio di Renata Scotto all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e approfondisce il repertorio del Sei e Settecento nella xx edizione dell'Académie Baroque Européenne d'Ambronay. Attualmente continua a specializzarsi sotto la guida di Fernando Cordeiro Opa. Si è esibita in importanti teatri e sale da concerto tra cui Carnegie Hall di New York, Opéra Royal de Versailles, Wigmore Hall e Royal Albert Hall, Wiener Konzerthaus e Wiener Musikverein, Parco della Musica di Roma, Opéra de Nancy, Opéra National de Montpellier. Collabora con direttori del calibro di Gardiner, Rousset, Onofri, García Alarcón, Pichon, Antonini, Luks, Montanari, Quarta. Tra gli impegni recenti *Erismena* di Cavalli ad Aix-en-Provence, Zerlina nel *Don Giovanni* a Nancy e in Lussemburgo, l'*Orfeo* di Rossi con l'Ensemble Pygmalion e Raphaël Pichon, *La sete di Christo* di Pasquini all'Argentina di Roma. In Fenice incarna Dafne e Venere nella *Dafne* di Caldara (2015).

## LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Alcina. Vincitrice di prestigiosi concorsi internazionali (As.Li.Co. e Toti Dal Monte), inizia una brillante carriera che la porta nei più importanti teatri italiani ed esteri, quali la Scala, la Fenice, il Massimo di Palermo, il San Carlo di Napoli, l'Opéra di Parigi, il Regio di Torino,

il Real di Madrid, e ai festival internazionali di Glyndebourne, La Coruña, Salisburgo, Festival Chopin di Varsavia. Lavora con direttori quali Biondi, Dantone, Fasolis, Gatti, Jurowski (con molti dei quali collabora regolarmente) e registi del calibro di de Ana, Carlsen, Livermore, Hall, Pizzi. Il suo repertorio spazia dal barocco al belcanto, con particolare attenzione alla musica da camera e al *Lied* tedesco. Tra le ultime interpretazioni, Orfeo in *Orphée et Eurydice* di Gluck (versione di Berlioz) a Palermo, Achille in *Achille in Sciro* di Domenico Sarro a Napoli, Dorabella in *Così fan tutte* a Ravenna e Piacenza, il Piacere nel *Trionfo del tempo e del disinganno* di Händel alla Scala, Alcina nell'*Orlando furioso* a Martina Franca e Donna Elvira a Losanna.

#### LORIANA CASTELLANO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Bradamante. Nata ad Altamura, nel barese, debutta nel 2005 nel *Catone in Utica* di Egidio Romualdo Duni. Si esibisce quindi nei più noti teatri italiani ed europei, esordendo nel 2007 con *Dido and Aeneas* di Purcell; due anni dopo canta nell'*Alcina* di Händel e quindi nella *Juditha triumphans*, nel *Catone in Utica* e nel *Farnace* di Vivaldi, nel *Ser Marcantonio* di Pavesi, nel *Pulcinella* di Stravinskij. Interpreta inoltre *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *La cambiale di matrimonio*, *La betulia liberata*, *Così fan tutte*, *Il matrimonio segreto*, *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, *La traviata*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni* e *L'italiana in Algeri*. Nel 2014 partecipa alla prima mondiale del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli a Nancy (e al nuovo allestimento del medesimo titolo alla Fenice due anni dopo). Tra gli impegni recenti, *Adriana Lecouvreur* a Montecarlo e *La gazza ladra* a Bari. In Fenice partecipa anche all'Omaggio a Sara Mingardo nell'ambito del festival Lo spirito della musica di Venezia.

#### RAFFAELE PE

Controttenore, interprete del ruolo di Medoro. Tra i controttenori italiani più apprezzati, la sua voce abbraccia un repertorio che spazia dal «recitar cantando» all'opera settecentesca fino alla musica contemporanea. Nato a Lodi, inizia gli studi in canto e organo come corista della Cappella musicale del duomo della sua città, e prosegue poi la sua preparazione a Londra e Bologna con Fernando Cordeiro Opa. Collabora con i

maggiori direttori della scena internazionale, quali, tra gli altri, Christie, Savall, McGegan, Dantone, Fasolis, De Marchi, Florio, Spinosi, Luks. Tra gli impegni più recenti, è protagonista dell'*Ipermestra* di Francesco Cavalli al Glyndebourne Opera Festival (regia di Graham Vick) e all'Opera di Firenze e incarna Iarba nella *Dido abbandonata* di Leonardo Vinci. Interpreta inoltre Oberon in *A Midsummer Night's Dream* di Britten a Cremona, Brescia, Pavia e Reggio Emilia. Nel 2015 debutta in America, allo Spoleto Festival USA, nella *Vereconda* di Cavalli, a fianco di Vivica Genaux e con la regia di Stefano Vizioli.

#### CARLO VISTOLI

Controttenore, interprete del ruolo di Ruggiero. Inizia la sua formazione vocale nel 2005 con William Matteuzzi e Sonia Prina, e si diploma al Conservatorio di Ferrara in canto rinascimentale e barocco. Nella stagione 2012-2013 debutta nei ruoli di Sorceress in *Dido and Aeneas* di Purcell e di Licida nell'*Olimpiade* di Mysliveček (Bologna). Diretto da García Alarcón interpreta Piritoo nell'*Elena* di Cavalli (Rennes e Nantes), mentre a Shangai è Tolomeo nel *Giulio Cesare* di Händel. Nel 2015 William Christie lo chiama a far parte dell'ensemble Le Jardin des Voix e partecipa alla prima assoluta dell'*Amore che move il sole* di Adriano Guarnieri a Ravenna e alla *Dafne* di Caldara in Fenice. Nel 2017 intraprende una *tournee* mondiale con The English Baroque Soloists e Sir John Eliot Gardiner per la trilogia di Monteverdi (Aix-en-Provence, Venezia, Londra, Parigi, Edimburgo, Salisburgo, New York, Chicago). Nello stesso anno canta Idraspe nell'*Erismena* di Cavalli a Aix-en-Provence, il *Messiah* di Händel con Christie a Londra e Parigi, *Dido and Aeneas* in *tournee* negli USA.

#### RICCARDO NOVARO

Baritono, interprete del ruolo di Astolfo. Specialista di Mozart e Rossini, si è imposto come Figaro al Théâtre des Champs-Élysées e come conte di Almaviva all'Opéra di Bordeaux, ha interpretato Leporello a Losanna, Papageno a Palermo, Dandini nella *Cenerentola* all'Opéra e alla Bayerische Staatsoper, Rimbaud nel *Comte Ory* al Concertgebouw di Amsterdam. È stato poi Belcore a Tel Aviv e Dulcamara a La Monnaie, Schaunard e Argante al Glyndebourne Opera Festival, Astolfo nell'*Orlando furioso* con Jean-Christophe



Spinosi e Achilla nel *Giulio Cesare* diretto da Ottavio Dantone. Si è esibito nei più prestigiosi teatri internazionali, tra i quali Scala, Lincoln Center di New York, Berlin Staatsoper, Barbican Center di Londra, Opéra-Comique de Paris, Accademia di Santa Cecilia, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Auditorio Nacional de Música di Madrid e Palau de la Música di Valencia. Ha collaborato con direttori come Alessandrini, Gardiner, Jacobs, Jurowski, Haïm e registi quali Carsen, Michielletto, McVicar, Noble, Pizzi, Ronconi, Slater.



L'episodio di Angelica e Medoro. Incisione da un'edizione settecentesca dell'*Orlando furioso*, Venezia, Stefano Orlandini, Fondazione Giorgio Cini (dal programma di sala di *Orlando* di Georg Friedrich Händel, Teatro La Fenice, 1985).



# Fondazione di Venezia e Fenice insieme per i giovani

Con l'accordo siglato il 27 marzo scorso tra la Fondazione Teatro La Fenice e la Fondazione di Venezia si è rinnovata per altri tre anni la collaborazione tra le due istituzioni veneziane. L'intesa si inserisce dunque nel segno della continuità con il passato, ma indica anche una strada inedita nei rapporti tra queste due realtà: è stata infatti individuata una progettualità condivisa che interesserà, tra il 2018 e il 2020, soprattutto le nuove generazioni e avrà un profilo marcatamente formativo, come sottolinea il sovrintendente della Fenice Fortunato Ortombina al momento della firma: «Nel caso della Fondazione di Venezia, che è il nostro principale contributore privato – tanto da essere l'unico a occupare un posto nel nostro Consiglio di indirizzo – è inappropriato parlare semplicemente di sostegno economico. Ciò che ci lega è una vera e propria unità di intenti che si traduce in una *partnership* effettiva. Siamo due soggetti animati da una particolare attenzione per lo sviluppo, e da questa comunanza nascono i progetti immaginati insieme per Venezia e il suo territorio». Sulla stessa linea Giampietro Brunello, presidente della Fondazione di Venezia, che definisce «convinto» l'investimento sul Teatro lagunare, e aggiunge che «l'intervento è finalizzato ad avvicinare i giovani al teatro e al mondo della musica, ma anche a ciò che a questo mondo sta dietro, vale a dire, concretamente, alla costruzione di uno spettacolo e alle molte diverse professionalità coinvolte in questo processo. Sono convinto che cultura significhi anche sviluppo locale, e in quest'ottica considero importante il finanziamento di un'istituzione attiva sul nostro territorio come la Fenice».

Partendo da questi obiettivi strategici, numerose sono le iniziative stabilite congiuntamente che riguardano l'area *Education*, confermando una forte attenzione nei confronti dell'alternanza scuola-lavoro. Gli studenti rap-

presentano i principali destinatari delle iniziative in cantiere, che interessano in particolare la scuola secondaria di primo e secondo grado.

Specificamente alle scuole superiori sono dedicati due progetti. Il primo è il *workshop* «I mestieri dell'opera: Allestire Montare Provare», attraverso il quale i ragazzi possono seguire le prove di montaggio e luci, il lavoro di attrezzatura e di sartoria, la preparazione dei fondali e così via. Anche grazie a incontri con il personale specializzato possono così comprendere la varietà delle competenze necessarie alla realizzazione dei titoli in cartellone, e come esse si compenetrino tra loro in un disegno unitario. L'intento specifico, insomma, consiste nell'approfondire tutti gli aspetti produttivi che sottostanno alla creazione di un'opera lirica, compreso quello legato alla comunicazione e al *marketing*. Agli studenti è richiesto un breve profilo per conoscere meglio le loro attitudini e competenze e indirizzarli verso ciò che possa maggiormente suscitare il loro interesse. Il secondo progetto, «Ascolta! Suono per te», è rivolto invece specificamente ai giovani che frequentano i licei musicali, o che autonomamente si stanno avvicinando a uno strumento o al canto, e consiste in una vera e propria esperienza performativa, inserita nel corso delle lezioni di approfondimento musicologico sulle varie opere in programma. La prima tappa del percorso inizia però già a scuola, coinvolgendo direttamente i singoli insegnanti, e attraverso altre fasi di lavoro si giunge all'esibizione in Teatro, in un dialogo continuo con i relatori.

Anche la propedeutica ha un ruolo di primo piano con due iniziative, «Vado all'opera» e «Musikàmera Giovani». La prima è riservata ai docenti ed è realizzata con il Conservatorio Benedetto Marcello e l'associazione teatrale Pantakin: per ogni titolo della stagione è previsto un incontro formativo tenuto da un esperto alla presenza di *cast* e regista. «Musikàmera Giovani» è invece la rassegna di



Da sinistra, Andrea Erri, Fortunato Ortombina, Giampietro Brunello e Giovanni Dell'Olivo.

musica da camera organizzata insieme all'associazione veneziana Musikàmera e prevede l'esecuzione dei programmi concertistici da parte delle eccellenze dei Conservatori italiani e stranieri e dei *master* delle Accademie musicali italiane ed estere. Ogni appuntamento prevede un'introduzione multimediale tenuta da studiosi e musicologi.

Sempre all'interno della collaborazione tra le due Fondazioni si situa poi il lancio di due concorsi a sfondo creativo: «Ti presento un manifesto», dove i ragazzi dei licei artistici possono candidarsi a ideare lo *slogan* annuale e la locandina pubblicitaria delle attività *Education*, e «Pixel/Trailer», destinata agli istituti che prevedono corsi di fotografia e *videomaker* e la cui posta in palio è la realizzazione del *trailer* di un titolo operistico in cartellone.

Particolare attenzione è poi riservata al mondo dell'alta formazione artistica e musicale: a questo proposito, il primo campo d'azione individuato consiste nell'«Atelier della Fenice al Teatro Malibràn», che si vuole intendere

quale cantiere di future professionalità nell'ambito della scenografia e non solo, e che coinvolgerà, oltre agli iscritti all'Accademia di Belle Arti, anche gli studenti del Conservatorio Benedetto Marcello e dei due Atenei veneziani. Lo scopo è rendere sempre più il Teatro Malibràn un centro di produzione sperimentale, attraverso una programmazione continuativa e articolata, capace di coinvolgere le giovani energie artistiche presenti sul territorio veneziano. Nella stessa direzione si colloca infine l'iniziativa «Operastudio», che coinvolgerà il Conservatorio Benedetto Marcello attraverso la realizzazione di opere da inserirsi nella programmazione ufficiale della Fenice.

In termini generali, l'accordo prevede quindi un nutrito pacchetto di proposte che guardano in primo luogo agli spettatori (ma anche agli artisti e ai musicisti) di domani, senza tralasciare naturalmente altre zone d'intervento comune che da sempre caratterizzano la collaborazione tra le due Fondazioni.



*Anonimo, Ritratto di Vivaldi (?). Bologna, Civico Museo bibliografico musicale. Circa l'identificazione cfr. Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, Firenze, Olschki, 1991, pp. 169-171.*



*L'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice diretti da Myung-Whun Chung nel Concerto di Capodanno 2018. Foto © Michele Crosera.*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

*Violini primi* Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

*Violini secondi* Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano

*Viola* Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

*Violoncelli* Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Enrico Ferri ♦

*Contrabbassi* Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisso •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

*Ottavino* Franco Massaglia

*Flauti* Andrea Romani •, Stefano Bet •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

*Oboi* Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

*Clarinetti* Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

*Fagotti* Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •

*Corni* Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

*Trombe* Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

*Tromboni* Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

*Tromboni bassi* Athos Castellan, Claudio Magnanini

*Basso tuba* Alberto Azzolini

*Timpani* Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

*Percussioni* Claudio Cavallini

*Arciliuto* Gianluca Geremia ♦

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

**Claudio Marino Moretti** *maestro del Coro*, **Ulisse Trabacchin** *altro maestro del Coro*

*Soprani* Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

*Alti* Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Eleonora Ardigò ♦, Maria Teresa Bonera ♦, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

*Tenori* Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

*Bassi* Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

- ♦ primo violino di spalla
- prime parti
- ♦ a termine



## SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

**Fortunato Ortombina** *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin, Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliccioli ◊, Andrea Pitteri ◊,

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP, nnp\**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro,

Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

## DIREZIONE GENERALE

**Andrea Erri** *direttore generale*

**DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO**

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Traubio, Nicolò De Fanti ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

**DIREZIONE MARKETING**

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

## DIREZIONE DEL PERSONALE

**DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO**

**Giorgio Amata** *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

## DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

**Bepi Morassi** *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

## AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp\**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Franco Contini ◊, Marco Rosada ◊, Cristiano Gasparini ◊, Riccardo Talamo ◊

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretтин *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp\**, Alberto Petrovich, *nnp\**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊, Lazzaro Alessio ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera ◊, Paola Masè ◊, Stefania Mercanzin, Francesca Semenzato ◊,

Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

**Teatro La Fenice**

24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

*opera inaugurale*

**Un ballo in maschera**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Myung-Whun Chung  
*regia* Gianmaria Aliverta  
*scene* Massimo Checchetto  
*costumi* Carlos Tieppo

*personaggi e interpreti principali*

*Riccardo* Francesco Meli  
*Amelia* Kristin Lewis  
*Renato* Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017  
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Enrico Calesso/Marco Paladin  
(9, 10/1)  
*regia* Robert Carsen  
*scene e costumi* Patrick Kinmonth

*personaggi e interpreti principali*

*Violetta* Claudia Pavone/Mihaela Marcu  
*Alfredo* Ivan Ayon Rivas/Leonardo Cortellazzi  
*Germont* Giuseppe Altomare/Armando Gabba

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

**Reale Balletto  
delle Fiandre**

*coreografe di* Sidi Larbi Cherkaoui  
e Jeroen Verbruggen

*musiche di* Modest Musorgskij,  
Maurice Ravel e Claude Debussy

**Teatro Malibrán**

19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

**Le metamorfosi  
di Pasquale**

o sia Tutto è illusione nel mondo  
*musica di* Gaspare Spontini

*direttore* Gianluca Capuano  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Accademia di Belle Arti  
di Venezia

*personaggi e interpreti principali*

*Costanza* Irina Dubrovskaya  
*Il marchese* Giorgio Misseri

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice,  
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini  
di Jesi  
prima esecuzione in tempi moderni

**Teatro La Fenice**

2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

**Die lustige Witwe**

La vedova allegra  
*musica di* Franz Lehár

*direttore* Stefano Montanari  
*regia* Damiano Michieletto  
*scene* Paolo Fantin  
*costumi* Carla Teti

*personaggi e interpreti principali*

*Hanna Glawari* Nadja Mchantaf  
*Danilo Danilowitsch* Christoph Pohl

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

**Teatro La Fenice**

3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018  
Progetto Rossini nel centocinquantésimo  
anniversario della morte

**Il barbiere di Siviglia**

*musica di* Gioachino Rossini

*direttore* Stefano Montanari  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Lauro Crisman

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte d'Almaviva* Giorgio Misseri/  
Francisco Brito  
*Bartolo* Omar Montanari  
*Rosina* Laura Verrecchia/Chiara Amarù  
*Figaro* Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo  
2018

**La bohème**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Myung-Whun Chung  
*regia* Francesco Micheli  
*scene* Edoardo Sanchi  
*costumi* Silvia Aymonino

*personaggi e interpreti principali*  
*Rodolfo* Ivan Ayon Rivas/Azer Zada  
*Mimi* Selene Zanetti/Vittoria Yeo  
*Marcello* Julian Kim  
*Musetta* Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

**Madama Butterfly**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Manlio Benzi  
*regia* Alex Rigola  
*scene e costumi* Mariko Mori

*personaggi e interpreti principali*  
*Cio-Cio-San* Vittoria Yeo  
*F.B. Pinkerton* Azer Zada  
*Suzuki* Manuela Custer

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro Malibran**

13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

**Orlando furioso**

*musica di Antonio Vivaldi*

*direttore* Diego Fasolis  
*regia* Fabio Ceresa  
*scene* Massimo Checchetto  
*costumi* Giuseppe Palella

*personaggi e interpreti principali*  
*Orlando* Sonia Prina  
*Angelica* Francesca Aspromonte  
*Alcina* Lucia Cirillo  
*Ruggiero* Carlo Vistoli  
*Astolfo* Riccardo Novaro

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria di  
Martina Franca

**Teatro La Fenice**

20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 29,  
31 maggio, 3, 5 giugno 2018

**L'elisir d'amore**

*musica di Gaetano Donizetti*

*direttore* Riccardo Frizza  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Gianmaurizio Fercioni

*personaggi e interpreti principali*  
*Adina* Irina Dubrovskaya  
*Dulcamara* Carlo Lepore  
*Belcore* Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

27, 29 aprile, 4 maggio 2018

**Progetto Rossini nel centocinquantenario  
anniversario della morte**

**Il signor Bruschino**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Alvis Casellati  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Accademia di Belle Arti  
di Venezia

*personaggi e interpreti principali*  
*Sofia* Giulia Bolcato  
*Florville* Francisco Brito  
*Gaudenzio* Omar Montanari

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio,  
1 giugno 2018

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Francesco Ivan Ciampa/Marco  
Paladin (22, 24, 26/5)  
*regia* Robert Carsen  
*scene e costumi* Patrick Kinmonth

*personaggi e interpreti principali*  
*Violetta* Francesca Dotto  
*Alfredo* Matteo Lippi  
*Germont* Julian Kim

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**  
13, 16, 19 maggio 2018

## **Norma**

*musica di* Vincenzo Bellini

*direttore* Riccardo Frizza  
*regia, scene e costumi* Kara Walker

*personaggi e interpreti principali*

*Norma* Mariella Devia  
*Adalgisa* Carmela Remigio  
*Pollione* Stefan Pop  
*Oroveso* Luca Tittoto

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

## **Richard III**

*musica di* Giorgio Battistelli

*direttore* Tito Ceccherini  
*regia* Robert Carsen  
*scene e costumi* Radu Boruzescu

*personaggi e interpreti principali*

*Richard III* Gidon Saks  
*Duchess of York* Sara Fulgoni  
*Clarence e Tyrrel* Christopher Lemmings

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa  
prima rappresentazione italiana

**Teatro La Fenice**  
13, 14, 15 luglio 2018

## **Brodsky/Baryshnikov**

con Mikhail Baryshnikov

**Teatro La Fenice**  
21, 22 luglio 2018

## **Les Étoiles**

Gala internazionale di danza

**Teatro La Fenice**  
19, 24, 26, 29 agosto, 7, 19, 23, 27  
settembre, 4, 6, 20, 24, 26, 28, 30  
ottobre 2018

**Progetto Rossini nel centocinquantesimo  
anniversario della morte**

## **Il barbiere di Siviglia**

*musica di* Gioachino Rossini

*direttore* Gregory Kunde  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Lauro Crisman

*personaggi e interpreti principali*

*Rosina* Chiara Amaru  
*Il conte di Almaviva* Francisco Brito  
*Figaro* Julian Kim  
*Bartolo* Omar Montanari

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
25, 28 agosto, 5, 8, 13, 16, 18, 21, 28,  
30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

## **La traviata**

*musica di* Giuseppe Verdi

*direttore* Giacomo Sagripanti  
*regia* Robert Carsen  
*scene e costumi* Patrick Kinmonth

*personaggi e interpreti principali*

*Alfredo* Stefan Pop  
*Germont* Markus Werba

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
6, 9, 11, 20, 22, 29 settembre 2018

## **Madama Butterfly**

*musica di* Giacomo Puccini

*direttore* Renato Balsadonna  
*regia* Alex Rigola  
*scene e costumi* Mariko Mori

*personaggi e interpreti principali*  
*F.B. Pinkerton* Vincenzo Costanzo  
*Suzuki* Manuela Custer

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro La Fenice**  
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018  
**Progetto Rossini nel centocinquantesimo  
anniversario della morte**

## **Semiramide**

*musica di* Gioachino Rossini

*direttore* Riccardo Frizza  
*regia* Cecilia Ligorio

*personaggi e interpreti principali*

*Semiramide* Jessica Pratt  
*Arsace* Teresa Iervolino  
*Assur* Alex Esposito  
*Idreno* Edgardo Rocha

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione  
4 novembre 2017 ore 20.00 turno S  
5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Donato Renzetti**

**Fabio Vacchi**

*Canti di fabbrica* per voce e orchestra  
su testi dei 'poeti di fabbrica'  
Attilio Zanichelli, Fabio Franzin  
e Ferruccio Brugnaro

commissione Fondazione Teatro La Fenice

*tenore Paolo Antognetti*

**Pino Donaggio**

*Io che non vivo* per coro e orchestra

**Giuseppe Verdi**

*Attila*: «Qual notte!... Ella in poter del  
barbaro»

*tenore Stefan Pop*

**Antonín Dvořák**

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95

*Dal nuovo mondo*

**Teatro La Fenice**

10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Gustav Mahler**

Sinfonia n. 5

*cornò obbligato* Konstantin Becker

**Basilica di San Marco**

18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito  
19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Marco Gemmani**

musiche di Claudio Monteverdi

Solisti della Cappella Marciana

per il 450° anniversario della nascita  
del suo maestro Claudio Monteverdi

**Teatro La Fenice**

13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S

14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Daniele Rustioni**

**Ermanno Wolf-Ferrari**

Concerto in re maggiore per violino  
e orchestra op. 26

*violino* Francesca Dego

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

*La grande*

**Teatro La Fenice**

17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Claudio Marino Moretti**

**Gabriele Cosmi**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

**Benjamin Britten**

*Rejoice in the Lamb* op. 30

cantata per 4 solisti, coro e organo

**Maurice Duruflé**

*Requiem* op. 9

versione per soli, organo e coro

*organo* Ulisse Trabacchin

**Teatro La Fenice**

23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S  
25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Elio Boncompagni**

**Franz Schubert**

*Die Zauberharfe* D 644: Overture

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

**Ottorino Respighi**

*Impressioni brasiliane* P. 153

**Nino Rota**

Suite dal balletto *Le Molière imaginaire*

**Teatro La Fenice**

2 marzo 2018 ore 20.00 turno S

4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Yuri Temirkanov**

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

**Sergej Prokof'ev**

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

**Teatro La Fenice**

30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Andrea Marcon**

**Domenico Turi**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

**Giovanni Battista Pergolesi**

*Stabat Mater* per soprano, contralto  
e orchestra P. 77



**Teatro La Fenice**

16 aprile 2018 ore 20.00 turno S

Programma da definire

**Teatro La Fenice**

9 giugno 2018 ore 20.00 turno S

10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Antonello Manacorda**

**Richard Wagner**

*Siegfried-Idyll* WWV 103 per piccola orchestra

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

**Edward Elgar**

*Enigma Variations* op. 36

**Teatro Malibran**

16 giugno 2018 ore 20.00 turno S

17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Francesco Lanzillotta**

**Daniele Ghisi**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Concerto n. 6 in si bemolle maggiore per  
pianoforte e orchestra KV 238

pianoforte **Elena Nefedova**

**Giovanni Salviucci**

*Introduzione* per orchestra

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

**Teatro La Fenice**

6 luglio 2018 ore 20.00 turno S

7 luglio 2018 ore 20.00 turno U

*direttore*

**Henrik Nánási**

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

**Béla Bartók**

Concerto n. 1 per violino e orchestra SZ 36  
violino **Giovanni Andrea Zanon**

Concerto per orchestra SZ 116

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice





## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito			€ 1.000

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406  
Intesa Sanpaolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice  
Campo San Fantin 1897, San Marco  
30124 Venezia  
Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani,  
Alessandra Toffanin

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

---



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



**pierre cardin**



**TIFFANY & CO.**

**superjet**  
INTERNATIONAL



Fondazione Amici della Fenice



HAUSBRANDT



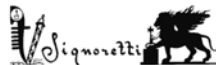
Marsilio



STUDIO DE POLI  
VENEZIA



*Allegrini*



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

*consiglieri*

*sovrintendente e direttore artistico*

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Amministratore Unico*

Giorgio Amata

*Collegio Sindacale*

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andretta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

*Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali*

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**

**VeneziaMusica e dintorni**  
fondata da Luciano Pasotto nel 2004  
n. 75 - aprile 2018

**Orlando furioso**

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero  
Martina Buran, Hélène Carquain, Tina Cawthra, Marina Dorigo,  
Mauro Masiero, Raffaele Mellace, Franco Rossi, Petra Schaefer

**grafica e impaginazione**

Dali Studio S.r.l.

Le foto di scena pubblicate sono tratte dal catalogo di sala del 43° Festival della Valle d'Itria, per gentile concessione della Fondazione Paolo Grassi / Festival della Valle d'Itria [direzione editoriale: Marilena Lafornera].

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
dir. resp. Barbara Montagner  
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di aprile 2018  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972