



**THE LEADING ROLE
TAKES THE STAGE.**

Enjoy a perfect night with a delicious cup of coffee.

www.hausbrandt.it



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892



Maria Callas
MARIA CALLAS
... *al* ...
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.veneziamusic.it
call center Hellomagnum: 39 051 2324

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



Anonimo, Ritratto di Antonio Vivaldi (?). (Bologna, Civico Museo bibliografico Musicale). Cfr. Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, Firenze, Olschki, 1991, pp. 169-171.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2019-2020

OTTONE IN VILLA

Teatro La Fenice

venerdì 10 luglio 2020 ore 19.00

domenica 12 luglio 2020 ore 19.00

martedì 14 luglio 2020 ore 19.00

mercoledì 15 luglio 2020 ore 19.00



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Nicolò Sebastiano Biancardi noto come Domenico Lalli (1679-1741), librettista di Ottone in villa.

La locandina	9
Un vascello in costruzione per navigare verso un mondo nuovo <i>di Fortunato Ortombina</i>	11
Argomento	15
Synopsis	18
Il libretto	21
Antonio Vivaldi: <i>Ottone in villa</i> , RV 729 <i>di Eric Cross</i>	43
Antonio Vivaldi: <i>Ottone in villa</i> , RV 729 <i>by Eric Cross</i>	49
Guida all'ascolto <i>di Ivano Bettin</i>	54
Giovanni Di Cicco: «Una celebrazione della musica e del teatro» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	56
Giovanni Di Cicco: "A celebration of music and theatre"	59
Diego Fasolis: «Un'opera intima e commovente»	62
Diego Fasolis: "An intimate, moving opera"	65
Antonio Vivaldi a Venezia in epoca contemporanea <i>a cura di Franco Rossi</i>	69
MATERIALI	
L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e le edizioni critiche del Prete rosso	74
CURIOSITÀ	
Marco Salvio Otone, amante dell'amore ma anche del potere	77
Biografie	78
DINTORNI	
Spettacolo e peste a Venezia <i>di Hannah Marcus</i>	82
Performance and Plague in Venice <i>by Hannah Marcus</i>	84

OTTONE IN VILLA

Drama per Musica

Da recitarsi nel Teatro di Vicenza nel
Meſe di Maggio del 1713.

DI DOMENICO LALLI

Dedicato a Sua Eccellenza

ENRICO

LORD HERBERT

Primogenito di Sua Eccellenza il Conte
di Pembroke & Montgomery Ca-
valiere dell' Ordine della
Jarettiére.



IN VENEZIA, MDCCXIII.

Appreſſo Antonio Bortoli.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

OTTONE IN VILLA

dramma per musica in tre atti RV 729

libretto di **Domenico Lalli**

basato sul libretto Messalina *di* Francesco Maria Piccioli

musica di **Antonio Vivaldi**

edizione a cura di Eric Cross; editore proprietario Eric Cross

prima rappresentazione assoluta: Vicenza, Teatro delle Grazie, 17 maggio 1713

personaggi e interpreti

<i>Cleonilla, amata da Ottone imperadore</i>	Giulia Semenzato
<i>Ottone, imperador di Roma</i>	Sonia Prina
<i>Caio Silio, giovane bellissimo amato da Cleonilla</i>	Lucia Cirillo
<i>Decio, confidente di Ottone</i>	Valentino Buzza
<i>Tullia, dama forestiera amante di Caio</i>	Michela Antenucci

maestro concertatore e direttore

Diego Fasolis

regia

Giovanni Di Cicco

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

Diego Fasolis, Andrea Marchiol *clavicembali*

Alessandro Zanardi *violoncello*

Francesco Tomasi *tiorba*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Andrea Marchiol; altro maestro di sala Roberta Ferrari; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; capo elettricista Fabio Baretin; 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, costumi, attrezzeria, calzature Fondazione Teatro La Fenice; trucco, parrucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Un vascello in costruzione per navigare verso un mondo nuovo

di Fortunato Ortombina

Dopo quattro mesi di totale silenzio, nei quali tutti i lavoratori della Fenice – dai professori d’orchestra agli artisti del coro, dai tecnici agli amministrativi – sono stati costretti a casa in cassa integrazione dalla pandemia, ci è stata data l’opportunità di riaprire a partire dalla metà di giugno, pur con delle notevoli limitazioni: accogliere duecento spettatori a recita, per un’istituzione come la nostra, avrebbe anche potuto indurci a rimanere chiusi, in attesa di tempi migliori. Nonostante questi problemi oggettivi, ci siamo ingegnati per cogliere l’opportunità che ci veniva data e riprendere a ‘fare teatro’, nella consapevolezza che una Fondazione come la Fenice offre un servizio pubblico agli spettatori e ai cittadini. Dunque le limitazioni necessarie a garantire la sicurezza dei nostri ospiti le abbiamo considerate non un limite ma un invito a tornare a svolgere la nostra naturale funzione e vocazione. Anche perché in una fase così cruciale e complessa della storia del Paese la cultura e l’arte non possono restare assenti o silenziose. Queste considerazioni ci hanno indotti ad affrontare la realtà con uno sguardo diverso, che ci permettesse di intendere le regole vigenti non come mere preclusioni ma al contrario come risorse per un approccio inedito all’arte dal vivo. Da qui è conseguito uno sforzo di riorganizzazione del lavoro, per poter tornare a proporre spettacoli in un luogo che prima di tutto ci consentisse di rispettare le regole. Ne è derivato anche un altro importante messaggio rivolto a tutto il nostro pubblico, che deve sapere che la Fenice, in questi lunghi mesi, si è adoperata per permettere il suo ritorno in sala in totale sicurezza. Per rendere questo possibile abbiamo ideato un nuovo spazio, di più ampio respiro rispetto a quello tradizionale, eliminando i canonici tre settori in cui normalmente si suddivide un teatro d’opera, vale a dire platea, fossa d’orchestra e palcoscenico. Fino a oggi questi tre elementi fondanti della sala teatrale erano rigorosamente separati, la platea dalla fossa d’orchestra tramite una balaustra, la fossa dal palcoscenico grazie al sipario, che serve a nascondere e poi a rivelare progressivamente l’azione scenica. Con l’ideazione di un’installazione permanente ci siamo dati l’obiettivo di creare un unico grande spazio, senza più barriere ma caratterizzato da un’assoluta continuità, determinata proprio da questa nuova struttura, che rappresenta l’ossatura della prua di un vascello o di un’arca. Non simboleggia il relitto recuperato dopo un naufragio, ma al contrario una nave, ancora in costruzione, per prendere il mare e andare lontano, verso un mondo nuovo, perché comunque, a prescindere da come andranno le cose in futuro, nulla sarà più uguale a prima. L’idea di modificare l’assetto del teatro, togliendo tutte le poltro-

ne della platea, ci permette, seguendo alla lettera le ordinanze regionali e le prescrizioni del Governo nazionale, di favorire l'accesso a un numero di spettatori piuttosto elevato. Nell'operazione che abbiamo immaginato per la ripartenza ci soccorre il modo in cui la Fenice venne pensata sin dalla sua fondazione: i suoi palchi isolano automaticamente, in senso orizzontale, i singoli spettatori o i piccoli gruppi che accoglieremo nel caso si tratti di nuclei familiari. E il distanziamento è ovviamente garantito in senso verticale, poiché tra un piano e l'altro c'è una vera e propria separazione. Si potrebbe dire che la conformazione originaria e storica del teatro fosse già 'anti Covid', con sorprendente e ammirevole lungimiranza. La prua di questo vascello in costruzione, che renderà visibili le 'ordinate' della barca, cioè le sue 'costole', o meglio ancora la sua spina dorsale, parte dalla fine della platea e poi, appoggiandosi sul bordo del palcoscenico continua a proiettarsi in avanti fino a un metro dal muro di fondo. È una struttura di ventisei metri di lunghezza, dove andremo a posizionare una cinquantina di spettatori, che si aggiungono a quelli che prendono posto in tutti gli ordini di palchi. L'effetto è una sorta di teatro circolare, molto più ampio rispetto alla visione tradizionale, nella quale la separazione tra chi agisce e chi guarda è assoluta. Lo spettacolo invece ora viene realizzato nella zona centrale, vale a dire la platea, dove si collocano i musicisti e i cantanti, mentre il pubblico si distribuisce tutto attorno.



La Sala grande del Teatro La Fenice durante le prime prove di Ottone in villa di Antonio Vivaldi. (Foto di Michele Crosera).

Voglio aggiungere che la riapertura del teatro è stata graduale, con un'intera settimana di attività a porte chiuse in cui sono stati eseguiti numerosi concerti in modalità *streaming*. Questo ci ha fatto scoprire che proprio la platea è la zona dove l'acustica acquista una forza prodigiosa. Se ci si pensa bene, è anche naturale che sia così, rispetto alla fossa d'orchestra, pesantemente caratterizzata dalla meccanica che necessariamente la supporta. Per non parlare del palcoscenico, con l'enorme struttura meccanica e metallica della macchina scenica, in parte anche di cemento armato, e le sue migliaia e migliaia di metri di cavi elettrici. Tutti materiali molto poco 'fonoestituenti'. Scoprire le straordinarie potenzialità della platea è stato un ulteriore passo in avanti rispetto al progetto con il quale abbiamo voluto ripartire. Senza contare, in aggiunta, il fatto che gli spettatori che guardano lo spettacolo dalla nuova installazione possono godersi anche la magia della sala della Fenice, che fino ad adesso era appannaggio esclusivo degli artisti.

Queste valutazioni tecnico-spaziali, sempre determinate dalla massima osservanza del protocollo sanitario, hanno trovato infine un altro elemento di forza nella realtà in cui la Fenice è inserita, cioè Venezia come patria della musica sin dal Rinascimento, con Andrea e Giovanni Gabrieli. Questo ci consente di attingere a un vasto repertorio, che va appunto dalla musica rinascimentale a quella barocca, nel quale coinvolgere gruppi di musicisti. In questo momento sarebbe molto complicato, per fare solo due esempi, immaginare l'esecuzione della Seconda Sinfonia di Mahler o del *Requiem* di Verdi, perché dovremmo mantenere gli strumentisti troppo lontani l'uno dall'altro. Mentre con la musica antica, a cominciare proprio da *Ottone in villa*, abbiamo la possibilità di praticare il distanziamento sociale fra i musicisti facendo in modo, anche in questo caso, che non appaia come una limitazione o un impedimento all'intimità del suono ma anzi risulti una risorsa e una nuova energia per 'fare spettacolo'. Come se ciascun musicista, costretto a una maggiore distanza, cercasse maggiormente gli altri, con lo sguardo e con l'orecchio...



Rendering della Sala grande del Teatro La Fenice con l'installazione permanente del 'vascello' in costruzione.

Argomento

di Eric Cross

ATTO PRIMO

L'opera si svolge nella villa di campagna dell'imperatore romano Ottone, con i suoi ameni giardini cinti di viali alberati, stagni e fontane. Ottone è follemente innamorato della bella Cleonilla che, all'inizio dell'opera, si rivela intenta «a cogliere fiori per adornarsi il seno». Essa confessa che sebbene amata dall'imperatore trova impossibile resistere al fascino di qualsiasi attraente giovanotto. Uno dei suoi vecchi amori era Caio Silio, ma egli è stato recentemente rimpiazzato nei suoi favori dal suo nuovo paggio, Ostilio. Cleonilla proclama a Caio di amarlo ancora, anche se a parte rivela che adesso trova Ostilio ancora più avvenente! Ottone arriva, anticipando il piacere di dimenticare onerosi affari di Stato in questo leggiadro ambiente, ma Cleonilla lo provoca affermando che egli non può amarla veramente poiché passa così poco tempo con lei. Ottone chiede a Caio di aiutarlo a curarla della sua gelosia, mentre Caio si stupisce della credulità dell'imperatore. A questo punto entra Tullia. Un tempo fidanzata a Caio lo ha seguito in spoglie maschili e altro non è che Ostilio. 'Ostilio' chiede a Caio se ricorda ancora di aver tradito la sfortunata Tullia. Caio, pur notando che il paggio somiglia straordinariamente a Tullia, non indovina la verità; egli dichiara che il suo nuovo amore per Cleonilla ha scacciato Tullia dai suoi pensieri, mettendo in dubbio nell'aria che segue i meriti della costanza, giacché l'amore diviene un peso senza varietà. 'Ostilio' medita di vendicarsi.

La scena si sposta alle terme dove Cleonilla è appena emersa dal bagno. Sta ancora stuzzicando Ottone ma vengono interrotti da Decio, fedele consigliere di Ottone, il quale dice all'imperatore che Roma lamenta la sua assenza. Ottone non se ne cura ma dopo che egli è uscito Cleonilla interroga Decio per sapere cosa si dice di lei a Roma. Decio non vede di buon occhio la sua impudicizia, e la sua aria, il cui testo sostituisce quello trovato nel libretto a stampa del 1713, le dice che essa si illude se crede che l'amore di un re possa supplire alla mancanza dell'onore vero. Partito Decio, 'Ostilio' arriva e immediatamente Cleonilla dichiara il suo amore per lui. 'Ostilio' s'impadronisce di questa dichiarazione per vendicarsi di Caio, incoraggiando Cleonilla a giurare la sua fedeltà amorosa a lui e la sua avversione per Caio. Quest'ultimo, che ha ascoltato di nascosto, è inorridito e risolve di rivelare all'imperatore la slealtà di 'Ostilio', terminando l'atto con un'aria focosa che descrive la sua gelosia e il suo amaro cordoglio.

ATTO SECONDO

In un ridente giardinetto infossato, Decio avverte Ottone che Cleonilla sarà la sua rovina giacché Roma disapprova i suoi numerosi e ben noti amori. Ottone cade dalle nuvole e in una tipica aria settecentesca a programma paragona il suo turbolento stato d'animo alle onde violente di un mare in tempesta. Decio rivela che si è deliberatamente trattenuto dal dire all'imperatore che Caio è il suo rivale ma non vuole spiegare a Caio cos'è che ha tanto sconvolto Ottone. Caio, apparentemente lasciato solo, riflette sulla sua infelicità ma viene ascoltato di nascosto da Tullia che gli risponde a guisa d'eco. Leco, affermando di essere la voce di uno spirito infelice, tormenta Caio i cui dolenti sentimenti sono ritratti in un breve brano di recitativo accompagnato e dall'aria in eco che segue. A questo punto 'Ostilio' si scopre e canta del conflitto nel suo cuore fra i «due tiranni», indignazione e amore.

La scena si sposta in un padiglione rustico dove Cleonilla si sta ammirando allo specchio. Entra Caio, ma le sue dichiarazioni d'amore vengono respinte con noncuranza. Caio le dà una lettera che proclama i suoi sentimenti, ma mentre Cleonilla sta per leggerla arriva Ottone e gliela strappa di mano. Ottone legge che Caio è suo rivale, ma Cleonilla gli dice che

Caio le ha semplicemente consegnato la lettera da passare alla persona a cui è effettivamente indirizzata, Tullia, che lo ha tradito. Il credulo Ottone le presta fede ed ella rinforza l'inganno scrivendo una seconda lettera – il suo personale appello a Tullia – che chiede a Ottone di consegnare. Giunge Decio con ulteriori notizie di congiure a Roma, ma Ottone tuttora si rifiuta di ascoltare una parola contro Cleonilla e fa chiamare Caio. Rimprovera il fedifrago Caio che dapprima crede di essere stato scoperto, ma poi si accorge, con suo grande sollievo, che Ottone è in collera non perché ha scovato la sua relazione con Cleonilla ma semplicemente per-



Moneta con il ritratto di Ottone (32-69 d. C.). Alleato di Galba nella sollevazione antineroniana, fu proclamato imperatore agli inizi del 69. Sconfitto da Vitellio a Bedriaco nell'aprile dello stesso anno, si uccise. Fu il secondo marito di Poppea Sabina. Da Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, v, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1963, p. 806.

ché Caio ha sollecitato l'aiuto di Cleonilla invece di rivolgersi direttamente al suo imperatore. Rimasto solo Caio è colpito dalla furbizia di Cleonilla, mentre nella scena finale dell'atto il desolato 'Ostilio' chiede ad Amore di porgerle aiuto.

ATTO TERZO

Su un sentiero ombroso e appartato Decio nuovamente cerca di persuadere Ottone del pericolo che lo aspetta a Roma, ma l'imperatore nella sua aria dichiara che nulla gli importa del trono o dell'impero pur di trovare felicità nell'amore. Decio profetizza l'imminente caduta di Ottone giacché l'amore in un regnante è segno di debolezza, ma viene interrotto dall'arrivo di Cleonilla e Caio. Ella continua a ignorare gli approcci di quest'ultimo, e quando appare 'Ostilio' indirizza alternativamente parole d'amore a lui e di ripulsa a Caio. Caio pretende di seguire il suo consiglio e di allontanarsi, ma in realtà si cela. Cleonilla continua a dichiarare il suo amore per 'Ostilio' che l'incoraggia nella sua aria, allo stesso tempo rivelando a parte che Cleonilla sta facendo uno sbaglio. La vista dei due che si abbracciano manda in furia Caio che si precipita su 'Ostilio' con un pugnale. Le grida di Cleonilla richiamano Ottone e Decio che al loro arrivo esigono da Caio una spiegazione. Egli descrive la scena cui ha appena assistito – Cleonilla e 'Ostilio' che si baciano e abbracciano – e lo scandalizzato imperatore gli ordina di portare l'azione a compimento e di uccidere il traditore. 'Ostilio', però offre di giustificarsi e togliendosi il travestimento si rivela come la tradita Tullia. Nella sua vera veste Tullia adesso protesta l'innocenza di Cleonilla e accusa Caio di essere il vero traditore. Tutti restano meravigliati anche se Ottone si ricompone con straordinaria rapidità, esprimendo il suo desiderio di vedere Caio e Tullia sposi e chiedendo perdono a Cleonilla. L'opera termina con un concertato di giubilo generale.

Synopsis

by *Eric Cross*

ACT ONE

The opera is set in the country villa of the Roman Emperor Ottone, with its delightful gardens containing avenues of cedars, ponds and fountains. Ottone is besotted with the beautiful Cleonilla, who is revealed as the opera opens ‘gathering flowers to adorn her bosom’. She reveals that, despite being loved by the Emperor, she finds it impossible to resist the attractions of any handsome young man. One such old flame was Caio Silio, but he has recently been replaced in her affections by her new page, Ostilio. Cleonilla protests to Caio that she still loves him, although an aside reveals that she now finds Ostilio even more attractive! Ottone arrives, looking forward to forgetting weighty affairs of state in his beautiful surroundings, but Cleonilla teases him, claiming that he cannot truly love her as he spends so little time with her. Ottone asks Caio to help him cure her jealousy, while Caio marvels at the Emperor’s credulity. Tullia now enters. Formerly betrothed to Caio, she has followed him disguised as a man and is, in fact, none other than Ostilio. ‘Ostilio’ asks Caio if he still remembers his betrayal of the unfortunate Tullia. Caio, while noting the striking resemblance of the page to Tullia, does not guess the truth; he declares that his new love for Cleonilla has driven Tullia from his mind, questioning in his ensuing aria the merits of constancy, since ‘love becomes a burden without variety’. ‘Ostilio’s’ thoughts turn to revenge.

The scene changes to a bathing-pavilion, where Cleonilla is emerging from her bath. She is still teasing Ottone, but they are interrupted by Decio, Ottone’s faithful advisor, who tells the Emperor that Rome is unhappy at his absence. Ottone is unconcerned, but, when he has left, Cleonilla quizzes Decio on what they are saying about her in Rome. Decio has no time for her lasciviousness, and his aria, whose text replaces that found in the printed libretto, tells her that she is deceiving herself if she believes that the love of a king can make up for the lack of true honour. As Decio departs, ‘Ostilio’ arrives, and Cleonilla immediately declares her love for him. He seizes on this as a means for revenge against Caio and encourages Cleonilla to swear an oath of love for him and abhorrence of Caio. Caio, who has overheard all this, is horrified, and he resolves to reveal her treachery to the Emperor, ending the act with a fiery aria describing his jealousy and bitter grief.

ACT TWO

In a delightful sunken garden, Decio warns Ottone that Cleonilla will be his downfall, for Rome disapproves of her numerous well-known affairs. Ottone is astounded, and, in a typical 18th-century simile aria, likens his turbulent feelings to being tossed about on a stormy sea. Decio reveals that he deliberately refrained from telling the Emperor that Caio is his rival, but he will not explain to Caio what has upset Ottone so much. Caio, apparently left alone, muses on his misery, but he is overheard by the hidden Tullia who responds to him

in the manner of an echo. The echo, claiming to be the voice of an unhappy spirit, torments Caio, whose distraught feelings are portrayed in a short section of accompanied recitative and the ensuing echo aria. 'Ostilio' now reveals himself and sings of the conflict in his heart between the 'two tyrants', indignation and love.

The scene changes to a rustic lodge, where Cleonilla is admiring herself in a mirror. Caio enters, but his protestations of love are casually dismissed. He gives her a letter declaring his feelings, but, as she is about to read it, Ottone arrives and snatches it from her. He reads that Caio is his rival, but Cleonilla tells him that Caio has simply given her the letter to pass on to its true addressee, Tullia, who has been unfaithful to him. The gullible Ottone believes her, and she adds to her deception by writing a second letter – her own appeal to Tullia – which she asks Ottone to deliver. Decio arrives with further news of plotting in Rome, but Ottone still will not hear a word against Cleonilla, and he sends for Caio. He chides the guilty Caio, who initially believes that the game is up but then realises, to his great relief, that Ottone is annoyed not because he has discovered the affair with Cleonilla but simply because Caio



Busto marmoreo dell'imperatore romano Ottone (Firenze, Palazzo Medici Riccardi).

sought Cleonilla's help instead of turning to his Emperor. Left alone, Caio is impressed by Cleonilla's cunning, while in the act's final scene the distraught 'Ostilio' begs Love to come to his aid.

ACT THREE

On a secluded, leafy path, Decio once again tries to persuade Ottone of the danger he faces from Rome, but the Emperor declares in his aria that he cares nothing for throne or empire, so long as he has happiness in love. Decio prophesies the Ottone's imminent downfall, for love in a ruler is a sign of weakness, but he is interrupted by the arrival of Cleonilla and Caio. She is still ignoring the latter's advances, and when 'Ostilio' appears she addresses alternate words of love to him and rejection to Caio. Caio pretends to take her advice and leave, but in fact he conceals himself. Cleonilla continues to protest her love for 'Ostilio', who encourages her in his aria while revealing in an aside that she is making a mistake. The sight of the pair embracing is too much for Caio, and he rushes at 'Ostilio' with a dagger. Cleonilla's cries alert Ottone and Decio, whose entry provokes an explanation from Caio. He describes the scene that he has just witnessed – Cleonilla and 'Ostilio' kissing and embracing – and the shocked Emperor commands him to complete his task and kill the traitor. 'Ostilio' offers to explain, however, and, removing his disguise, reveals himself as the wronged Tullia. Now in her true guise, she professes Cleonilla's innocence and accuses Caio of being the real traitor. All are astonished, although Ottone regains his composure with remarkable rapidity, expressing his desire to see Caio and Tullia married and asking Cleonilla for forgiveness. The opera ends with an ensemble of general rejoicing.

Ottone in villa

dramma per musica in tre atti RV 729

libretto di Domenico Lalli
musica di Antonio Vivaldi

Personaggi

Cleonilla, amata da Ottone imperadore soprano

Ottone, imperador di Roma contralto

Caio Silio, giovane bellissimo amato da Cleonilla soprano

Decio, confidente di Ottone tenore

Tullia, dama forestiera amante di Caio soprano

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Loco delizioso della Villa imperiale con ritiri di verdure e viali di cedro, con peschiere e fontane, adorne di vasi di fiori. Cleonilla sola che va cogliendo fiori per adornarsene il seno.

CLEONILLA

Nacqui a gran sorte, oh cieli, e nacqui, è vero, per aver sul mio crin d'augusti allori, qual di Cesare amante, il fregio illustre: ma ciò che mai giovò! se ho un'alma, un core che libertà nel suo voler sol brama. Gemme ed oro io non vò purché, disciolta seguire io possa Amor che da tiranno fatto ha in me la sua sede, e ognor mi sforza d'ogni vago garzon rendermi serva: così spesso men vò di foco in foco, sempre vaga d'aver novelli amanti. Amai di Caio il volto, e ancora io l'amo; ma appena io vidi, oh dio, del mio Ostilio gentil le bianche guance, l'occhio, il ciglio, il bel labbro, che in nuovo ardor già mi distruggo e avvampo, né trovo incontro a lui riparo o scampo.

Quanto m'alletta
la fresca erbetta,
quanto a me piace
quel vago fior.
L'un con l'odore
m'inspira amore,
l'altra col verde
empie di speme
l'amante cor.

SCENA SECONDA

Cleonilla e Caio.

CLEONILLA

Caio...

CAIO

Cleonilla, qui sola?

CLEONILLA

Oh, qual diletto
prova l'alma in raccor questi bei fiori,
per renderne al mio petto
vezzosetto monil di grati odori.

CAIO

Ah, che t'inganni; questi
ponno il vanto spiegar solo fra l'erbe,
ma nel tuo bianco seno
perdono il pregio lor, né quei più sono.

CLEONILLA

Solite tue lusinghe
che adulano il mio amor.
Io t'amo, e basti
che il cor sempre di te sarà sol pago
(ah, che Ostilio di te troppo è più vago).

Sole degli occhi miei,
l'idolo mio tu sei,
e il tuo bel volto amabile
tutt'è scolpito in me.
Quel fulgido splendore,
che in sen m'accende il core,
è tanto sì adorabile
ch'io vivo sol per te.

CAIO

Ma Cesare qui vien!

CLEONILLA

Con l'arti usate
fingasi sol ver lui geloso amore.
(Su, le lusinghe tue, risveglia oh core!).

SCENA TERZA

Ottone e suddetti.

OTTONE

Cleonilla a te ne vengo, acciò fra questi solitari ritiri,
de l'impero obliando il grave incarco,
più del tuo ben me goda.

CLEONILLA

Cesare, a che mentir? Forse non veggo
qual cieco oblio ricopra
di quel primo amor tuo la cara imago!

OTTONE

Quai doglianze importune e qual'io sento
frenetico parlar sul tuo bel labbro!

CLEONILLA

Forse non miri, oh dio,
quanto brevi son l'ore
che concedi al mio cor di vagheggiarti!
Quando allor che m'amavi,
ogni cura obliando, i giorni interi meco ne stavi
a raddolcir le pene del tuo tenero amor.

OTTONE

Deh, cessa ormai,
con rimproveri ingiusti,
di rinfacciarmi quel ch'io mai non feci:
ma se pur tralasciai per qualch'istante
di seguirti, adorarti;
bella, perdon ti chieggo,
e del grave mio error già son pentito.

CAIO

(Oh, scaltra donna, oh, imperator tradito!)

CLEONILLA

Quei vezzi e quei sorrisi,
quegli ardenti sospiri e quelle care
parolette amorose,
che meco usavi ognor, dove, dispersi
ne gir per l'aria, in compagnia de' venti?

OTTONE

Deh, perché mi tormenti?
Caio, parla per me; vinta tu rendi
d'una mente gelosa il falso errore.

CAIO

Signor, segni pur questi
son di verace amore, che sempre ha seco,
per compagno fedel, solo il timore.

OTTONE

Caro mio ben gradito,
credi pur ch'il mio cuore
sempre più arde a' tuoi begli occhi inante.

CLEONILLA

Ah, Cesare, m'inganni,
né verso me più sei quel fido amante.

Caro bene,
se vuoi togliermi di pene,
mostra almen più amore in te.
Sai che l'alma
sol trovar può la sua calma
nel candor de la tua fé.

(Parte)

SCENA QUARTA

Ottone e Caio.

OTTONE

Più fida amante, e chi mirò giammai?
 Ogni picciol momento
 che al suo fianco io non son, s'adombra, e
 crede
 che d'amarla già lasci.

CAIO

Tanto fa chi ben ama.

OTTONE

Anch'io l'adoro,
 e pur di lei più che sicuro io vivo:
 ma tu che spesso, oh Caio,
 hai di servirla il sì distinto onore,
 togli dal suo bel core
 quel sì freddo timor di gelosia:

CAIO

L'onor de' cenni tuoi
 adempiti saran da la mia fede.
 (Quanto Cesare è sciocco e tutto crede!)

OTTONE

Par tormento ed è piacer
 il veder l'amato oggetto
 nel sospetto e nel timor.
 È piacer perché si vede quanto
 amante è in lei la fede,
 quanto fido è in lei l'amor.

SCENA QUINTA

Caio e poi Tullia creduta Ostilio.

CAIO

Quanto di donna amante

sagace è il cor per ingannare altrui;
 oggi solo in Cleonilla ogn'un l'apprenda.

TULLIA/OSTILIO

Caio, fra queste erbette
 forse vai rimembrando
 di Tullia sventurata
 l'amor tradito e la giurata fede!

CAIO

Allor che le tue voci, Ostilio, ascolto,
 e il tuo volto rimiro, e gl'atti e i moti,
 così di Tullia io le fattezze ammiro,
 che se uomo non fossi,
 Tullia ti crederei; perciò m'è forza,
 sempre che teco io parlo,
 sentir del primo amor sovente il tarlo.

TULLIA/OSTILIO

Ma se questo ti punge, or dimmi, oh dio,
 perché fido non torni a consolarla?

CAIO

Forza di nuovo foco il primo estinse:
 ma a che tanto di quella
 sempre sul labbro tuo
 deggio sentir qual difensore il nome!

TULLIA/OSTILIO

Sol perché la conobbi, e seco spesso
 favellando di te piansi al suo pianto;
 ed ora in rammentar le sue querele,
 un pietoso pensier mi punge il seno.
 (Ahi, che già mi discuopro, o vengo meno!)

CAIO

Che posso io far, se più di lei non curo:
 forse in questo momento,
 guarita del suo duol, lieta consola
 il passato martir con altro amante.

TULLIA/OSTILIO

Questo giammai non fia che ognor costante
più che tradita ell'è, ti serba amore.
(Ah, crudo, ingrato amante, ah, traditore!)

CAIO

La ragion qual ne sia dir non poss'io!
(Ahi, che sol Cleonilla è l'idol mio!)

Chi seguir vuol la costanza,
o non cerca il suo contento
o tradisce il suo piacer.
Non è fé, ma sciocca usanza,
l'adorar solo un oggetto,
perché amar si fa tormento
se non varia il suo moder.

SCENA SESTA

Tullia/Ostilio sola.

TULLIA/OSTILIO

Ah, traditor t'intendo:
siegui pure l'amore
d'una perversa donna,
ch'io ben la mia vendetta or ti preparo:
questa già voti appende
al volto mio, benché da te negletto,
e qual giovin garzon solo me siegue:
io per darti un tormento in parte eguale
al mio dolor, la sieguirò fedele,
perché teco qual era ella non sia:
e poi mori, crudel, di gelosia.

Con l'amor di donna amante
il mio core e l'anima mia
arti e vezzi usar saprà.
E nel sen de l'incostante,
col martir di gelosia,
punirò l'infedeltà.

SCENA SETTIMA

Rotonda di bagni con letto di campagna, in mezzo a vago boschetto di mirti, con veduta d'acque che cascano.

Cleonilla uscita dal bagno ed Ottone che la tiene per mano, e poi Decio.

OTTONE

Quanto m'alletti, oh cara,
in veder sì scomposti
su le bianche tue membra
errar gli usati freggi incollati e sparsi:
onde ridir non so se per celarle,
o per farne delizia a gli occhi miei,
toccan le tue bellezze.

CLEONILLA

Se queste a te gradite
son pur qual mostri, or dimmi,
perché più tu non l'ami?

(Decio entra)

DECIO

Cleonilla inchino e'l grande Ottone adoro.

OTTONE

Decio che porti?

DECIO

Roma, signor, non è contenta
di vedersi lontan dagli occhi tuoi.

OTTONE

Dunque m'invidia Roma,
che per brevi momenti
in questo loco un bel riposo io goda?

CLEONILLA

(a Decio)

Forse ciò fa per secondar tue voglie.

OTTONE

Frema pur Roma, io l'idol mio sol sieguo:
resta qui, Decio, intanto,
mentr'io scrivo al senato.

DECIO

Il tuo cenno ubbidisco.
(Quanto da l'amor suo resta ingannato!)

OTTONE

Frema pur, si lagni Roma
se non vede il suo regnante,
che il mio ben seguir sol vò.
Di quei rai l'augusta chioma
fregia sol Cesare amante,
né giammai d'altro curò.

(Parte)

SCENA OTTAVA

Cleonilla, Decio, e poi Tullia/Ostilio.

CLEONILLA

Grande ho, Decio, il desio, saper quai cose
Roma di me favella, e se contenta
è dell'amor ch'al mio regnante io porto.

DECIO

Il dir forse che Roma
tesse lodi al tuo nome arte saria
d'adulator, non di vassal fedele.

CLEONILLA

Qual'opre io fo, che di biasmar son degne?

DECIO

(Son le lascivie tue pur troppo indegne).

TULLIA/OSTILIO

Qui per ornarti il fianco
l'usato fregio io serbo!

CLEONILLA

(a Tullia/Ostilio)

A tempo or giungi.

(A Decio)

A miglior loco, oh fido,
serbiam nostri discorsi.

DECIO

Al tuo gran cenno
lungi porto il mio piè.

CLEONILLA

Basti per ora
ridire a chi vil macchia
cerca imporre al mio nome,
che se ben non ancora ho il piè sul trono,
dal regnante di Roma amata io sono.

DECIO

Il tuo pensiero è lusinghiero
se ti fa credere quel che non è.
L'alto splendore del puro onore
non si riacquista se t'ama un re.

(Parte)

SCENA NONA

Cleonilla e Tullia/Ostilio, Caio da parte.

CLEONILLA

Porgimi il manto, oh caro,
ch'hai nel tuo volto Amore.

(Qui Tullia/Ostilio mette il manto a Cleonilla)

TULLIA/OSTILIO

Scherza, che pur lo puoi.

CLEONILLA

Ahi, che scherzi non sono,
ridir di tue bellezze il pregio altero.

TULLIA/OSTILIO

Deh, non farmi arrossir.

CLEONILLA

Pur troppo astretta
io sono a un tal rossor. Ma dimmi, oh fido,
poss'io teco svelare un mio pensiero?

TULLIA/OSTILIO

Basta dirmi ch'io taccia, e il tuo comando
adempito sarà.

CLEONILLA

Ma ben rifletti
ch'il tradirmi sarà la morte tua.

TULLIA/OSTILIO

Più non recarmi offesa,
che a la legge d'onor so quant'io deggio.

CLEONILLA

Sappi dunque, ch'io t'amo; e fin d'allora
che gl'occhi tuoi mirai,
per te senza riparo arsi e penai.

TULLIA/OSTILIO*

Cieli, qual'alto don per me serbate?
Creder poss'io tal cosa?

CLEONILLA

Ah, vezzoso mio ben, dell'alma mia
a te solo il trionfo oggi s'aspetta.

TULLIA/OSTILIO

(Questo sarà pur ben la mia vendetta).

CLEONILLA

No, non restar sospeso, e non sorprenda
l'eccelso onor le tue bellezze altere.

TULLIA/OSTILIO

Il dubbio che in me sento nasce...

CLEONILLA

Da che? Favella...

TULLIA/OSTILIO

Caio...

CLEONILLA

Siegui.

TULLIA/OSTILIO

T'adora,
e del caro tuo amor vive geloso.

CLEONILLA

Eh, che sciocco tu sei; che se ben quello
discaro a me non fu, mai poté tanto
di scorgere nel mio cor sì fiero ardore.

TULLIA/OSTILIO

Ma pur...

CLEONILLA

Taci non più; ch'io ti do fede
che Caio sprezzere; quella che t'ama
tanto eseguir ti dice.

TULLIA/OSTILIO

Oh, soave promessa! oh me felice!

CLEONILLA

Ma perché del mio amor vivi sicuro
fedel quanto ti dissi, ecco ti giuro:
«Amor, con la sua man fedele ei scriva
la gran promessa, il giuramento mio;
solo Ostilio adorar, seguir vogl'io,
e Caio aborrirò per fin ch'io viva».

Che fé,
 che amor
 per te nel cor,
 sempre costante
 amante,
 riserberò.
 Non dubitar
 che amar
 sempre ti voglio sì,
 e se mi ferì
 quel vivo cinabro
 del tuo labbro
 ancor l'adorerò.

SCENA DECIMA

Caio che da parte ha inteso il giuramento e Tullia/Ostilio.

CAIO
 (E Caio aborrirò per fin ch'io viva?)
 Ahi, che mai gli fec'io?

TULLIA/OSTILIO
 (Già Caio intese,
 strappati pur quel cor, se quel m'offese).

CAIO
 Ostilio, ferma il piè!

TULLIA/OSTILIO
 Non posso.

CAIO
 Un solo momento almen...

TULLIA/OSTILIO
 Seguir sol vò chi deggio.

CAIO
 Ah, che t'intendo, oh dio!

TULLIA/OSTILIO
 (Il tuo grande dolor compensi il mio.)

Sì, sì, degg'io partir,
 no, non ti posso dir,
 né ti vò dir perché.
 Allor t'ascolterò
 quando veder potrò
 quel ch'or non veggo in te.

SCENA UNDICESIMA

Caio solo.

CAIO
 (E Caio aborrirò per fin ch'io viva?)
 Ostilio mio rivale? Ostilio or dunque
 deve del mio dolore spiegar l'insegna.
 Ah, pria ch'io mora almeno,
 a Cesare, a l'inferno, al mondo, ai cieli
 un sì gran tradimento oggi si sveli.

Gelosia
 tu già rendi l'alma mia
 dell'inferno assai peggior.
 Ma se pria
 la vendetta io non farò,
 non m'uccidere, no, no,
 mio crudele aspro dolor.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Delizioso recinto di verdi piante sotto vaga collina con speco erboso, e con laghetto in mezzo per diporto imperiale, con varie sedili d'erbe d'intorno.

Decio ed Ottone.

DECIO

Spinto, signor, son'io
dal zelo del tuo onor, da la mia fede,
a dirti quel, che di ridir pavento.

OTTONE

Favella pur, qual tema
può raffrenarti il labbro?

DECIO

Il dirti cose,
ch'esser ponno cagion del tuo dolore.

OTTONE

Quest'io non curo allora,
che al carattere eccelso,
che splende in me, onta può darsi e scorno.

DECIO

Già che tu me'l comandi,
Cesare, io ti disvelo,
che colei che tant'ami
fabbra sarà del precipizio tuo.

OTTONE

Per qual ragion?

DECIO

Son giunte,
scusa, signor, son giunte al colmo
le lascive sue forme agli occhi altrui:
Roma ne parla; e tutti

dicon: «Cesare è cieco,
che siegue una vil donna, un empio mostro».

OTTONE

Che ascolto! E che tu parli?
Empia è forse colei, perché tropp'ama
chi deve amar?

DECIO

Anzi, perché dimostra
tropp'amar chi non deve.

OTTONE

E chi fia questi?

DECIO

Chi? Ridir non saprei; che folto è pure
quello stuol d'amatori, a cui ben spesso
vezzi, sguardi, e parole,
non dovute al suo onor, comparte e dona.

OTTONE

Dunque che far degg'io perché rimanga
del torto mio, dell'error suo ben chiaro?

DECIO

Dà cauto invigilar su l'opre sue.

OTTONE

Decio, tu mi confondi, e il mio riposo
sento in me già turbato,
più che l'onda di mar per vento irato.

Come l'onda,
con voragine orrenda e profonda,
agitata da venti e procelle,
fremendo,
stridendo,
là nel seno del mare sen va.
Così il core
assalito da fiero timore,
turbato,

agitato,
sospira,
s'aggira,
e geloso,
ritrovar più riposo non sa.

SCENA SECONDA

Decio, e poi Caio.

DECIO

A Cesare tradito io dir non vollen
che Caio è il suo rivale;
bastino i miei ricordi acciò più cauto
i mancamenti ei veda,
che tant'è 'l mio dover.
Caio qui giunge.

CAIO

Decio, qual duol funesto
del nostr'imperator contrista il volto?

DECIO

Perché tanto mi chiedi!

CAIO

In questo istante
molto turbato il vidi; e tu, che sei
al suo fianco ad ognor, l'alta cagione
ben ridir mi potrai.

DECIO

Il tuo desio
pago render non posso.

CAIO

E perché mai?

DECIO

Perché la fé, l'onor tanto richiede.

CAIO

Anch'io servo fedel di Ottone sono.

DECIO

Caio, troppo ti vanti;
quel che sol posso dirti,
né di renderlo chiaro io son pentito...

CAIO

E che dirai d'Ottone?

DECIO

Egl'è tradito.

Che giova il trono al re
se poi non trova fé
ne' suoi vassalli?
Ch' un trionfante allor
perde il suo gran splendor
per l'altrui falli.

SCENA TERZA

Caio penseroso s'assiede sopra un poggio, e Tullia creduta Ostilio che giunge per ascoltar cosa dice, nascondendosi dietro lo speco, rispondendogli come fosse un'eco, senza ch'egli se n'accorga.
Caio, Tullia/Ostilio.

CAIO

Parli Decio che vuol, ch'a me non cale
udir ciò ch'ei favella: io qui m'assido
non per cercar riposo,
ma sol per favellar col mio dolore.

TULLIA/OSTILIO

(Pena, smania, t'adira, oh traditore!)

CAIO

Qual dal colle vicin voce rimbomba,
e traditor mi chiama?

TULLIA/OSTILIO
(Quella che abbandonata anche pur t'ama.)

CAIO
Chi m'ama, or dunque, un traditor m'appella?

TULLIA/OSTILIO
(Chi tu ingrato tradisti or ti favella.)

CAIO
Or ti favella? E chi? Se a Tullia solo fui mancator di fede?

TULLIA/OSTILIO
(Quella de' torti suoi ragion ti chiede.)

CAIO
Qual fantasma, qual'ombra chiede ragion del tradimento mio?

TULLIA/OSTILIO
(Uno spirito infelice, e quel son'io.)

CAIO
E quel son'io? Chi sei? Deh ti disvela a un'alma fida, a un infelice amante.

TULLIA/OSTILIO
(Di pur d'un empio cor, d'un incostante.)

CAIO
Incostante è colei che ad altri dona quel che a me già donò!
Ma d'onde, oh dio, esce sì mesto suon?

TULLIA/OSTILIO
(Dal dolor mio.)

CAIO
Ah, che dal dolor mio nascon le voci,

perciò parmi sentir ciò che non sento:
la crudel gelosia
già di sensi mi priva:
sogno, vaneggio, e quale orror m'ingombra?
Io disperar mi sento.

TULLIA/OSTILIO
(Faccia la mia vendetta il tuo tormento.)

CAIO
L'ombre, l'aure, e ancora il rio
eco fanno al dolor mio;
se questi solo, oh dio, qui son presenti.

TULLIA/OSTILIO
(*in eco*)
(Senti, senti...)

CAIO
Senti, senti! Ahi quale orror,
quale affanno, qual timor
sento in me!
Povera la mia fè
non merta per merce tanti tormenti!

TULLIA/OSTILIO
(*in eco*)
(Menti, menti...)

SCENA QUARTA

Caio e poi Tullia / Ostilio che finge di giungervi a caso in quel luogo.

TULLIA/OSTILIO
Qual duolo, oh Caio,
frenetico ti rende!

CAIO
Ah, rival scellerato, io ben conosco
dagli atti tuoi, qual gran piacer ti reca,

unire a la tua gioia il mio tormento;
 ma non viver sì lieto, ancor t'aspetta
 di veder sul tuo capo
 in breve, fulminar la mia vendetta.

Su gli occhi del tuo ben
 ti svellerò dal sen
 l'alma infedele.
 Sarà del mio rigor
 effetto de l'amor
 l'esser crudele.

SCENA QUINTA

Tullia/Ostilio sola.

TULLIA/OSTILIO
 Disperato è l'infido e invano io cerco
 di renderlo pentito
 del tradimento suo; ma già che nulla
 di conforto m'avanza,
 resti nel suo dolor la mia speranza.

Due tiranni ho nel mio cor,
 l'uno è sdegno e l'altro è amor.
 L'un m'invita alla vendetta,
 l'altro poi mi dice aspetta,
 che pentito del suo errore
 mirerai quel traditore.

SCENA SESTA

Gabinetto boschereccio con tavolino per accomodarsi la testa.

Cleonilla a sedere guardandosi in specchi e Caio che giunge.

CLEONILLA
 Felice è il volto mio, non perché fregia
 di vaga gemma e fiori il fronte altero,

ma perché sol de' cori
 de' sventurati amanti orna il suo crine.

CAIO
 Infida, or già che sola io qui ti veggo,
 dimmi qual fallo io feci,
 che del disprezzo tuo degno mi rendi?
 Forse in me più non vedi...

CLEONILLA
 Troppo ardito favelli e troppo chiedi.

CAIO
 Dunque in oblio ponesti...

CLEONILLA
 Ancor non odi,
 che ascoltarti non voglio?

CAIO
 E quell'amore
 che un tempo a me portasti...

CLEONILLA
 Taci e parti, ti dico, e tanto basti.

CAIO
 Tanto m'imponi, oh dio!

CLEONILLA
 Tanto comando!

CAIO
 Ma già che ubbidienza io sol ti deggio
 le mie giuste querele
 in questo foglio almen leggi, oh crudele.

(Le dà in mano il foglio e parte con l'aria.)

Leggi almeno, tiranna infedele,
 in un foglio rigato col pianto
 la mia fede e la tua crudeltà.

E se ancor mi sarai pur crudele,
di costanza in me resti il gran vanto,
e lo scorno in te sol d'empietà.

SCENA SETTIMA

Cleonilla che legge, ed Ottone sopraggiunge togliendole il foglio.

CLEONILLA
Che mai scrisse qui Caio? Il suo cordoglio
nulla pietà mi reca; io leggo il foglio.

OTTONE
(togliendole la lettera)
Qual foglio è questo?

CLEONILLA
E tanto
con un atto sì vil Cesare ardisce?
(Perduta è l'anima mia se s'avvilisce!)

OTTONE
Molto il ciglio conturbi e imbianchi il volto!
Ah, tradimento è questo.

CLEONILLA
Il mio rossore
nasce sol da lo sdegno. *(Ardire, oh core!)*

OTTONE
Leggasi il foglio.

CLEONILLA
Leggi,
e poi non l'error mio, ma il tuo correggi.

OTTONE
(legge)
«Caio infelice a l'idol suo, salute».
Caio di te l'amante?

CLEONILLA
Compisci il tutto, e poi risposta avrai.
(Franco svegliati, oh cor, quanto più sai!)

OTTONE
(siegue)
«Già che campo non ho del tuo disprezzo
chiederti la cagione, almen ti parli
questo foglio per me: dimmi che feci,
che abbandoni il mio amor per altro amante?
Ma se pure il mio duol non può cangiarti,
per non farmi sentir sì rio tormento,
svenami almeno il core, e son contento».
Dunque infedel tu sei e Caio è il rivale?
Io son tradito? Ah, che non erra Roma,
se te lasciva e me sol cieco appella.

CLEONILLA
Troppo indegno è il tuo labbro
se incontro a l'amor mio così favella.

OTTONE
Qual difesa puoi far? Parla, ch'io faccio.

CLEONILLA
(All'inganno, mio cor). Tiranno, ascolta:
tu sai le promesse
che Tullia un giorno diede
d'esser consorte a Caio.

OTTONE
Io stesso intesi
da sua bocca il racconto.

CLEONILLA
Or sappi ancora
ch'egli, sapendo al fin, che ad altro amante
ella ha donato il core, in questo foglio
seco si lagna, ed in mia man lo diede,
perché li scriva anch'io: acciò vedendo
l'infida donna sua
d'una tua favorita il gran comando,

pentita del suo errore,
per ubbidirmi torni al primo amore.

OTTONE

Se tanto è ver, mio bene,
perdon ti chieggo.

CLEONILLA

Ah, che no'l merti, ingrato.
(Già nel teso mio laccio egli è inciampato!).

OTTONE

La gelosia...

CLEONILLA

Che gelosia? Ma ferma:
per farti più palese il tuo gran fallo,
ecco, il foglio già scrivo, io te'l consegno:
e di renderlo a lui fia tuo l'impegno.

(Cleonilla canta l'aria, interrompendosi per scrivere)

Tu vedrai s'io ti mancai,
s'io per te son infedel.
E dirai con tuo rossore
che sei tu l'ingannatore
io l'amante, io la fedel.

SCENA OTTAVA

Decio che sopraggiunge mentre Cleonilla scrive, ed Ottone sta sospeso.

DECIO

Cesare, io già prevedo
di Roma infida un tradimento occulto,
se pronto al soglio tuo non fermi il piede.

OTTONE

Deh, non aggiunger pena, a chi nel core
solo di gelosia sente il dolore.

DECIO

Ma, Signor, non vorrei...

(Cleonilla finisce di scrivere, e dà il foglio ad Ottone.)

CLEONILLA

Eccoli il foglio, e mira
se fida o disleal, crudo, son'io.
(Scaltro trionfi pur l'inganno mio!)

Povera fedeltà,
che giova al tuo candor,
se un fiero traditor
più non ti crede?
Vanne piangendo, va',
e chi saper vorrà
qual premio a te si dà,
digli che pianto e scorno
è tua mercede.

SCENA NONA

Ottone e Decio.

OTTONE

Ah, Decio, i tuoi ricordi
troppo mi fer geloso.

DECIO

Ciò che mal può recarti?

OTTONE

Il creder cose
che a me dan scorno, ed a Cleonilla offesa.

DECIO

Eh, Signor...

OTTONE

Mio fedele,
pria che d'altro mi parli, a me ne venga
tosto qui Caio.

DECIO

Il tuo gran cenno adempio.
(Ottone per troppo amor reso è già scem-
pio).

Ben talor favella il cielo
con il cor d'un buon vassallo,
a favor d'un alto re.
Ma, per opra de l'inferno
spesso frode appare il zelo,
e si sprezza una gran fé.

SCENA DECIMA

*Ottone con le due lettere in mano leggendo
quella di Cleonilla, e poi Caio.*

OTTONE

Oh! Qual error fec'io,
la mia bella fedel credere infida!
Leggasi ciò che scrive:
(*Ottone legge la finta lettera di Cleonilla a
Tullia/Ostilio.*)
«Di Cesare l'amata a Tullia scrive.
Caio di te si lagna; e un mio comando
vuol che a suo pro qual nostro servo adopri,
perché l'antico amor tu non offendi:
pensa che tu morrai se non m'intendi».

CAIO

Cesare al tuo comando ecco qui sono.

OTTONE

Molto lagnar di te mi deggio, oh Caio!

CAIO

Signor, che mai ti feci?

OTTONE

Ciò che tu non dovevi.

CAIO

Io mi confondo.
(Se scoperto è il mio amor, dove m'ascon-
do?)

OTTONE

Sai che Cesare sono, benché tu poco
stimmi il mio gran poter.

CAIO

Favella, oh sire.
(Il rimorso crudel mi fa morire.)

OTTONE

Leggi; questo è tuo foglio?

CAIO

(Cieli, dei, son perduto!)

OTTONE

Il tuo rossore
già convinto ti rende.

CAIO

(Oh che dolore!)

OTTONE

Parla! Tu non rispondi?

CAIO

(Ah, mio destino!
A perdere il respiro io son vicino!)

OTTONE

Non è fuor di ragione il tuo spavento,
mentre a Cleonilla chiedi

quell'aita al tuo amor, che al tuo regnante
chieder solo dovresti!
Ma il perdon pur vò darti: eccoti il foglio
ch'ella per compiacerti a Tullia scrive;
contento sei?

CAIO

Signor, pur troppo!

OTTONE

Sol però ti ricorda
che Cesare qui regna, e allor che d'uopo
hai di real favor, me sol richiedi,
già che dell'amor mio le prove or vedi.

Compatisco il tuo fiero tormento
e ne sento dolore e pietà.
Il mio core che sa che sia amore
sempre teco clemenza userà.

SCENA UNDICESIMA

Caio, e poi Tullia/Ostilio.

CAIO

Quanto Cleonilla è scaltra! Ella fu colta
forse in leggendo il foglio mio, nel punto
ch'ella al certo pentita
era del mio dolor. Ma pure al fine
al rimedio pensò: con trama industrie
in messaggier mi fé l'istesso Augusto
del suo pronto pensiero: io, che l'intesi
scosso dal grave affanno,
campai dal rischio; oh, fortunato inganno!

Io sembro appunto
quell' augelletto
che al fin scampò
da quella rete
che ritrovò
nascosa tra le fronde.

Che se ben sciolto
solo soletto
volando va;
pur timido non sa
dove rivolga il piè,
se del passato rischio
ei si confonde.

SCENA DODICESIMA

Tullia/Ostilio sola.

TULLIA/OSTILIO

Ah, che non vuol sentirmi il traditore.
Perfidissime stelle,
quando del mio dolor sazie sarete?
Ancor voi contendete
un picciol sfogo alle sventure mie?
Che far degg'io, che mi consigli Amore?
Deh, per pietà de l'aspra mia ferita,
o sanami la piaga, o dammi aita.

Misero spirto mio
spirami sol vendetta,
più non parlar d'amor, no!
Ma come posso, oh dio,
spuntar la mia saetta,
s'adoro il traditor.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Solitario passeggio con lochi nascosti di frondosi ritiri. Decio e Ottone.

DECIO
Signor...

OTTONE
Lasciami in pace;
e se parlar mi vuoi,
del caro ben sol parla.

DECIO
Almen rifletti
a tua salvezza, ed al periglio tuo:
Roma...

OTTONE
Roma, che può?

DECIO
Con sue congiure
toglierti vita, e impero.

OTTONE
Vil pur sarei, se un tal timor provassi.

DECIO
Ah, che viltà non è, rimedio imporre
al precipizio tuo: nel labbro mio
l'alta fé parla sol d'un buon vassallo.

OTTONE
Decio, se vuoi piacermi
lasciami in pace; io parto
per vedere il mio bene...

DECIO
Ah, che fabbro tu sei delle tue pene.

OTTONE
Tutto sprezzo, e trono e impero,
pur ch'io provi il bel contento
di goder sol del mio ben.
Tu, che intendi il mio pensiero,
non cercar, con vil tormento,
di turbare il mio seren.

SCENA SECONDA

Decio solo.

DECIO
Già di Ottone preveggo
l'imminente caduta:
ei più non ode, o vede,
i fidi avvisi miei, né il gran periglio:
un'infida sua donna
stolido e cieco il rende: ah, se potessi
fargli chiaro vedere il suo gran scorno,
forse in se stesso un dì faria ritorno:
ma, in questo ascoso loco,
Caio con l'infedele il piè rivolge:
Cesare io vò avisar, che forse io spero,
far che de l'onta sua pur vegga il vero.

L'esser amante
colpa non è,
ma in un regnante
si fa difetto,
si fa viltà.

Che un regio core
tal più non è,
se d'empio Amore
servo si fa.

SCENA TERZA

Cleonilla e Caio.

CLEONILLA

Cerchi invan ch'io t'ascolti.

CAIO

Dimmi almen la cagion del tuo rigore?

CLEONILLA

Il passato periglio
forse non bene ancora
saldò la tua ferita?

CAIO

Anzi l'accrebbe
più assai, col fiero stral di gelosia.

CLEONILLA

Se la tua non guarì, saldò la mia.

No, per te non ho più amor,
ti basti sol così.

Piangi nel tuo dolor,
che la pietà dal cor
per te spari.

SCENA QUARTA

Tullia/Ostilio, Cleonilla e Caio.

TULLIA/OSTILIO

Cleonilla!

CAIO

(Oh, che dolore!)

CLEONILLA

Ostilio, appunto
desiava il mio cor di rivederti.

TULLIA/OSTILIO

Al tuo cenno qui sono.

CAIO

(Io già son morto!)

TULLIA/OSTILIO

(in segreto, a Cleonilla)
(Non mancar mi di fé!)

CAIO

(accostandosi a Cleonilla)
(Vorrei parlarti!)

CLEONILLA

(a parte, a Tullia/Ostilio)
(Non dubitar mio ben.)
(a Caio)

Tu taci, e parti.

CAIO

Pria ch'ubbidisca, ascolta...

TULLIA/OSTILIO

(a parte, a Cleonilla)
(Non l'ascoltar se m'ami!)

CAIO

(a Cleonilla che non vuol sentirlo)
Io vò pur dirti...

CLEONILLA

(a parte, a Tullia/Ostilio)
(Fida sarò per te!)

(a Caio)

Non posso udirti.

TULLIA/OSTILIO

(a Cleonilla)

Se parlar mi dovevi, io qui t'attendo.

CAIO

(a parte, a Cleonilla)

(Donami pria ch'io parta un picciol sfogo).

CLEONILLA

(a Caio)

Ubbidienza io voglio...

(A parte, a Tullia/Ostilio)

(Aspetta un poco.)

TULLIA/OSTILIO

(a parte, a Cleonilla)

(Quanto cara mi sei!)

CAIO

(a parte, a Cleonilla)

(Quanto spietato hai il cor!)

CLEONILLA

(a Caio)

Parti, non più.

(A parte, a Tullia/Ostilio)

(Labbro adorato).

CAIO

Parto, già che lo vuoi! (Ma qui m'ascondo:
tanto mi detta in sen la gelosia
per più chiara veder la morte mia).*(Va per nascondersi cantando)*

Guardami in questi occhi e senti
ciò che ti dice il labbro,
ciò che ti parla amor.
Sol guarda i miei tormenti,
e poi, con un sospir,
consola il mio dolor.

SCENA QUINTA

Cleonilla, e Tullia/Ostilio.

CLEONILLA

Quant'ha di vago Amor nel suo gran regno,
tutto negli occhi tuoi scolpito io veggo.

ULLIA/OSTILIO

Ah, mia diletta, Amore

se nel mio volto e sul mio ciglio il miri,
il perché tu non sai?

CLEONILLA

Dimmelo, oh caro.

Siedi qui meco alquanto.

TULLIA/OSTILIO

Ah! Che se mai

in atto tal veduto io fossi.

CLEONILLA

Eh, taci!

(Astringerdola a seder seco)

TULLIA/OSTILIO

Il negar d'ubbidirti

temerario saria; ecco m'assido.

CLEONILLA

Oh, qual gioia a te presso io sento in seno.

TULLIA/OSTILIO

Da sì eccelso favor resto confusa;

(quanto nel suo pensier resta delusa).

Che bel contento io sento
or che il tuo braccio,
con dolce laccio,
mi stringe al seno,
mio dolce amore.
(Tu prendi errore).

Non così lieta,
 la navicella,
 da ria procella,
 scampando al fine,
 per suo conforto,
 giunge nel porto
 senza timor.
 Come il mio cor,
 nel tuo bel petto
 or ch'è ristretto,
 gioisce e brilla,
 d'amor sfavilla,
 né prova affanni.
 (Quanto t'inganni).

SCENA SESTA

Caio nascosto, non potendo soffrire la fortuna del suo rivale, esce con stilo alla mano per ammazzar Tullia/Ostilio.

CAIO
 (Più soffrir non poss'io: in questo punto vendichi un gran furore,
 Ottone insieme e il mio tradito amore!)
 Mori, spergiuro indegno!

(Correndo con stilo a la mano per ammazzare Tullia/Ostilio)

CLEONILLA
(difendendolo)
 Ah, scellerato!
 Tanto cieco t'avanzi,
 ove miri il mio volto?

CAIO
 Di Cesare schernito,
 vendicar ben degg'io l'offeso amore.

TULLIA/OSTILIO
 Svenami non te'l vieto, ingannatore.

CAIO
 Contento io ti farò.

CLEONILLA
 Guardie, soccorso!
 Uccidete un sleal che tanto ardisce.

TULLIA/OSTILIO
 Ingrato! Il ferro tuo non m'avvilisce.

SCENA SETTIMA

Ottone e Decio, sopraggiungono al rumore.

OTTONE
 Caio inferito; e che mai tenta, oh dei?

DECIO
 Così offeso, signor, dunque tu sei!

CLEONILLA
 Cesare, io vò vendetta:
 tentò l'indegno...

CAIO
 Ah, Cesare, me prima ascolta:
 io qui ne venni
 chiamato sol dalla mia fé, che volle
 vendicare il tuo affronto.

CLEONILLA
 Io saprò dirti
 l'infamie del suo cor.

CAIO
 Signor ten priego
 prima sentir da me l'ingiurie tue.

OTTONE

Parla: che sarà mai?

CAIO

Cleonilla l'infedele in questo istante
amoreggiar l'indegno Ostilio io vidi.
Quante carezze, e quante...
Ah, che infida ell'è pur; perciò tentai,
per tuo onor, per mia gloria,
svenargli al piè davante
il suo vago garzone.

OTTONE

Immobil sono!

DECIO

(Oh, quanto vil di Roma è fatto il trono.)

CLEONILLA

(All'arti, all'ire, al pianto.)
(*piangendo*)
Ah, mio diletto...

OTTONE

Taci, crudel, t'ascondi: e adempi, oh Caio,
la tua grand'opra, e l'infedel qui svena.

CAIO

D'ubbidienza è l'alma alfin ripiena.

(*Va per svenarlo*)

TULLIA/OSTILIO

Prima, Augusto, m'ascolti,
e poi contento io morirò.

OTTONE

(*a Caio*)

Ti ferma!
Sentir vò sue discolpe, e poi che mora.

CLEONILLA

(Di scusar l'error mio pur spero ancora!)

TULLIA/OSTILIO

(*s'inginocchia avanti Ottone discoprendosi*)

Oh, di Roma, oh del mondo
invitto duce e regnator sovrano:
non è colpa in Cleonilla: io nel mio seno
serbo di fede sol l'alto splendore:
e Caio è sol l'infido, il traditore.

Ah, Cesare, qui vedi
qual uomo accarezzò l'amante tua:
io sono un'infelice,
che un traditor crudele
sieguo, che mi lasciò: da te pretendo
che vendicato il torto mio pur sia:
vedi se sol pietà merto, e perdono;
(*Si svela del camuffamento.*)
giacché Ostilio non più, ma Tullia io sono!

OTTONE

Qual stravaganza è questa?

CAIO

Oh, ciel, che veggo!

OTTONE

Oh, quanto
impensato è il destin.

CLEONILLA

(Propizia sorte,
al mio scampo, fedel m'apre le porte!)

OTTONE

Dunque, se Tullia sei, t'alza; e di Caio
consorte io vò che sii,
e se pria ti stimò forse infedele,
or conosca il suo error.
(*A Cleonilla*)
Ma come, oh donna
nulla ridir, che in viril manto ascosa
Tullia si stava?

CLEONILLA

Intanto

l'accarezzai, la strinsi,
sol perché donna ell'era (a miglior vita
già l'error mio mi fa tornar pentita).

OTTONE

Dunque perdona, oh cara,
al doppio error con cui t'offesi, e cerco
perdon di quanto oprai.

CLEONILLA

Ah, se cangio pensier tu ben vedrai.

DECIO

Oh, strano evento, oh, inopinato giorno!

CAIO

(a Tullia)

Cara, t'abbraccio, ed in oblio riponi
de le mancanze mie l'aspra memoria.

TULLIA

Basti sol che di fé abbia la gloria.

CORO, CAIO E TUTTI

Grande è il contento
che prova un core,
se dal tormento
nasce il piacer.
Dopo il furore
di ria procella
sembra più bella
la calma al nocchier.

** Le battute indicate in grigio corrispondono ai tagli effettuati nell'attuale allestimento.*

Il presente libretto di Ottone in villa fa riferimento all'edizione curata da Eric Cross, nella quale è stata mantenuta la versione andata in scena a Vicenza nel 1713, seppure adottando alcuni tagli ai recitativi che hanno caratterizzato quella di Treviso nel 1729.

Antonio Vivaldi: *Ottone in villa* RV 729

di Eric Cross

Il 1713 fu un anno importante per Vivaldi. Due anni prima aveva affermato il suo diritto a essere ritenuto uno dei principali compositori strumentali d'Europa con la pubblicazione del suo primo volume di Concerti, *L'estro armonico* op. 3; ma fu nel 1713 che l'ago della bilancia della sua carriera si spostò verso la musica vocale. Si trattò, in un certo senso, di un caso largamente fortuito giacché nell'aprile di quell'anno gli amministratori dell'Ospedale della Pietà (l'istituto di beneficenza veneziano che dieci anni prima aveva nominato Vivaldi maestro di violino) concessero al loro maestro di coro, Francesco Gasparini, sei mesi di congedo per malattia. Gasparini, comunque, non tornò più e così Vivaldi occupò il posto vacante componendo per i due anni successivi musiche per le Messe e i Vespri, un oratorio e numerosi mottetti. Nello stesso anno Vivaldi debuttò anche come operista, non nella natale Venezia ma nel centro provinciale di Vicenza.

Il primo teatro lirico pubblico di Vicenza era stato aperto nel 1656, ma venne distrutto da un incendio nel dicembre 1683. Ricostruito nel 1688 e riaperto l'anno dopo il nuovo Teatro di Piazza, noto anche come Teatro delle Garzerie, era molto piccolo. Il palcoscenico probabilmente misurava meno di dieci metri di profondità e l'auditorio meno del doppio di quella lunghezza, con ottantotto palchi disposti su quattro ordini che contenevano quattro posti ciascuno. Gran parte del repertorio operistico a Vicenza era importato di seconda mano dalla vicina Venezia, ma pare che nel 1713 sia stato introdotto un sistema diverso. Era stato aperto un nuovo teatro, più grande, il Teatro delle Grazie, e la decisione di presentare in prima esecuzione il 17 maggio l'*Ottone in villa* di Vivaldi, opera del tutto nuova, può essere stata il risultato di una rivalità commerciale fra i due teatri.

Oltre agli archivi della Pierà che contengono un verbale del 30 aprile 1713 nel quale gli amministratori concedono a Vivaldi un mese di congedo, abbiamo anche altre informazioni sulla sua attività in questo periodo. Una quietanza, recentemente scoperta, di pugno vivaldiano, datata 27 giugno, accusa ricevuta del pagamento di 310 lire a lui stesso, a suo padre e ad altri due violinisti per aver suonato in due Messe, due Vespri solenni, mottetti, un oratorio e un *Te Deum*, e di un ulteriore pagamento di 186 lire per la composizione e copia del suo oratorio. Questo oratorio era *La vittoria navale* di Vivaldi, eseguito il 23 giugno nella chiesa della Santa Corona a celebrazione della vittoria navale dei cristiani sui turchi a Lepanto nel 1571. Purtroppo di questo pezzo solo il libretto è

sopravvissuto, ma presumibilmente l'oratorio usava molti degli stessi cantanti e strumentisti di *Ottone in villa*.

Le cronache riferiscono che Vivaldi

con il suo miracoloso violino fe' un intermedio di cornemuse e poi un ecco aplaudito in eccesso fra l'organo nostro grande e il suo violino con una fuga tutti gli stromenti che raportò il Viva di tutti.



Frontespizio del libretto della *Messalina* di Francesco Maria Piccioli, fonte di *Ottone in villa* di Domenico Lalli musicato da Antonio Vivaldi.

Come si può immaginare, date le circostanze della sua prima rappresentazione, l'*Ottone in villa* è opera di piccole proporzioni. Richiede solo cinque cantanti, non ha coro (il che è tipico della maggior parte delle opere italiane di quel tempo), non ha effetti scenici elaborati ed esige solo una piccola orchestra. Il libretto è del napoletano Domenico Lalli, con cui Vivaldi ebbe relazioni per varie imprese operistiche nel corso della sua carriera. Il libretto di Lalli per *Ottone* non è proprio originale: è basato su *Messalina* di Francesco Maria Piccioli, messo in musica da Carlo Pallavicino per Venezia nel 1680. Il gusto operistico negli anni successivi a questa data aveva subito varie vicende, e i cambiamenti di Lalli largamente riflettono recenti riforme del libretto: la trama è molto semplificata, il numero dei personaggi essendo ridotto da otto a cinque e il numero delle arie da sessantacinque a ventotto. Ne risulta uno spettacolo leggero e amorale, nel quale la civettuola Cleonilla ha sempre il sopravvento e il credulo imperatore Ottone (una

figura tutt'altro che eroica!) non scopre mai la verità del modo in cui stato ingannato.

Il libretto a stampa del 1713 porta una dedica firmata da Lalli a Henry Lord Herbert, figlio maggiore del conte di Pembroke e Montgomery, che – come molti dei suoi contemporanei – stava facendo il *grand tour*. La lista dei personaggi originale era la seguente:

Cleonilla Maria Giusti («La Romanina»)

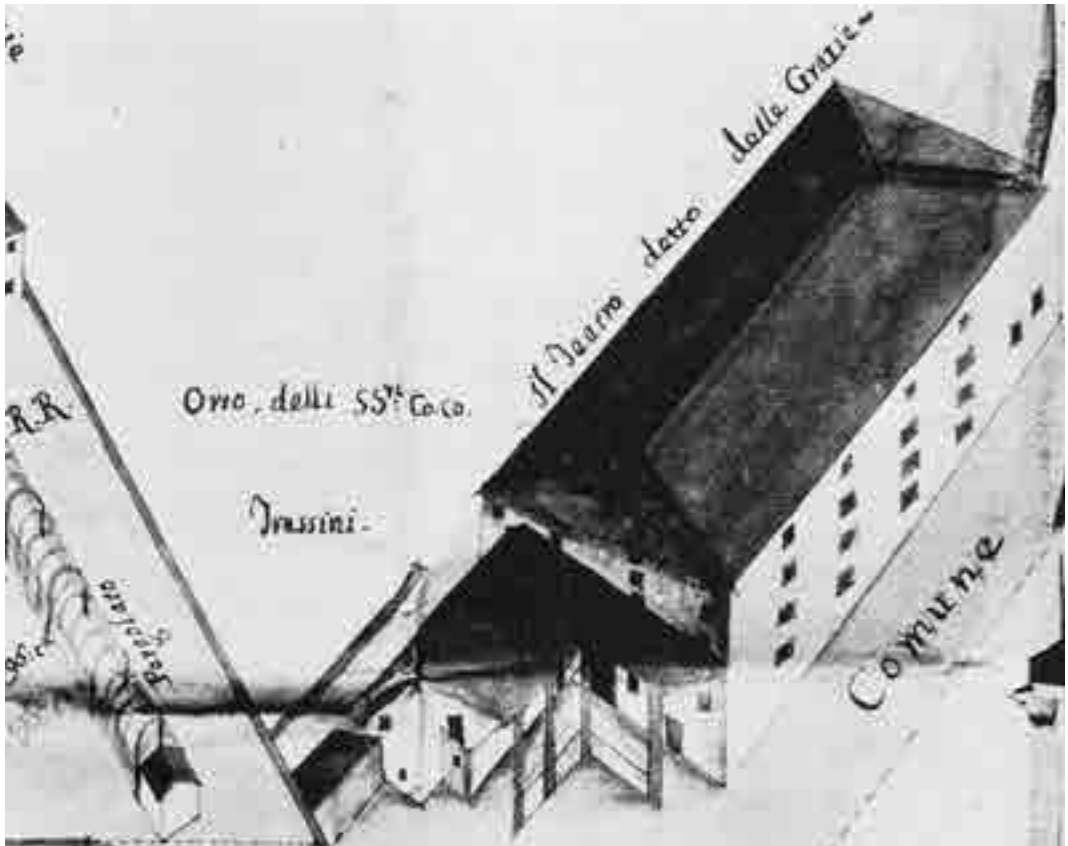
Ottone Diana Vico

Caio Silio Bartolomeo Bartoli

Decio Gaetano Mozi

Tullia Margherita Faccioli (Vicentina)

Il fatto che la parte di Ottone sia stata cantata da una donna e quella di Caio dal soprano castrato Bartolomeo Bartoli avrà reso l'ambiguità sessuale del ruolo di Tullia/



Il Teatro delle Grazie di Vicenza, dove debuttò in prima rappresentazione assoluta, il 17 maggio 1713, Ottone in villa di Antonio Vivaldi (Immagine dell'Archivio di Stato).

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI A BECCO SOPRANO

2 OBOI

2 CEMBALI

Tiorba/ARCILIUOTO

ARCHI

Ostilio perfettamente credibile a un pubblico contemporaneo. Nessuno dei cantanti era di primo piano e soltanto Mozi canterà di nuovo in un'opera vivaldiana, sebbene Giusti e Faccioli abbiano cantato al Teatro Sant'Angelo a Venezia dove Vivaldi era impegnato come compositore e come impresario. Il contralto veneziano Diana Vico sembra essersi chiaramente specializzata in ruoli maschili e in questa veste entrò a far parte della compagnia di Händel al King's Theatre di Londra nel 1714. Com'è costume dell'opera italiana del primo Settecento la musica di *Ottone in villa* comprende un alternarsi di recitativi e arie 'a solo', quest'ultime offrendo

a turno ai personaggi la possibilità di riflettere sull'azione che si è svolta nel precedente recitativo. Molti aspetti della prima maniera operistica di Vivaldi sono visibili nelle arie: interesse contrappuntistico nelle parti strumentali; leggere strutture di accompagnamento che spesso appaiono solo in due o tre parti; frequente omissione del basso durante i brani vocali; inusitati intervalli melodici quali terze diminuite e seconde aumentate; e subitanei cambiamenti di tempo.

L'opera si apre con una Sinfonia in tre movimenti. Il primo e più esteso deve al Concerto grosso le contrastanti sezioni di piena orchestra con passaggi per un paio di oboi in terze e ulteriori sfoggi di virtuosismo per i due violini solisti. Il secondo movimento è in forma binaria, ogni metà essendo prima suonata dagli oboi accompagnati dai violini e poi da tutti gli archi con raddoppio degli oboi. La stessa prima sezione di otto battute è poi trasportata dal do minore al do maggiore per l'*Allegro* conclusivo (pure in forma binaria); queste battute, in effetti, ricordano un passaggio dell'oboe nel primo movimento, con ciò producendo un'inconsueta congiunzione tematica fra tutti e tre i movimenti.

L'aria di Gaio nell'atto primo, scena quinta, «Chi seguir vuol la costanza», sembra sia stata fra le preferite da Vivaldi. Inizia con un canone fra violini e basso, in ovvio motteggio al testo nel suo significato letterale, che deve essere piaciuto al compositore che riadopera la musica in molte altre opere, fra le quali la versione 1714 dell'*Orlando furioso* per Venezia, l'opera *Tito Manlio* per Mantova, svariate versioni del *Laudate pueri Dominum*, RV 602/602a/603, e il Concerto per violino RV 268. L'aria di Ottone nell'atto primo, scena settima, «Frema pur, si lagni Roma» contiene molta scrittura in unisono per voce e archi, con note fortemente ripetute, figurazioni balzanti e fioriture di biscrome che descrivono la determinazione dell'imperatore. Poi questa scrittura è in contrasto con diversi brani di teneri *Adagi* in cui il suo pensiero si volge all'adorata Cleonilla. L'aria di Ottone, «Come l'onda», all'inizio dell'atto secondo, presenta un tipico quadro musicale vivaldiano di tempesta di mare, mentre l'aria di Caio, «Gelosia tu già rendi l'anima

mia», descrive la violenza della sua gelosia in un pezzo di brillante virtuosismo con il quale termina il primo atto. Anche qui c'è una sezione più lenta, questa volta al centro dell'aria tripartita da capo, in cui impreviste armonie cromatiche ritraggono il dolore del suo amore respinto. Quest'idea di tempi contrastanti per conflitti emotivi è portata al suo estremo nell'aria di Tullia nell'atto secondo, «Due tiranni ho nel mio cor», nella quale i «due tiranni» nel suo core, indignazione e amore, sono rispettivamente espressi da una musica vivace per tutti gli archi e gli oboi, e da passaggi più lenti e sospiranti per i soli archi superiori. Sebbene molte delle arie siano strumentate per i soli archi, l'atto secondo, scena terza contiene una tradizionale aria in eco, in cui Tullia, dal suo nascondiglio, ripete in eco le parole di Caio, le sue ripetizioni delle sillabe finali giocando con l'italiano per alterare il significato del testo, il tutto accompagnato da coppie trillanti di violini e flauti dolci in scena. L'atto terzo è inusitatamente breve, in quanto contiene solo cinque arie e un breve coro conclusivo per tutti i solisti. L'aria di Decio, «L'esser amante», mostra l'influenza francese e con i suoi croccanti ritmi puntati anticipa svariate arie composte da Vivaldi in stile francese durante i primi anni della sua carriera d'operista. L'aria finale di Caio comprende un assolo di violino che raddoppia la linea vocale all'ottava superiore. Nel ritornello finale dell'aria l'orchestra ha l'ordine di fare una pausa, per permettere al violino solista (che a Vicenza fu probabilmente lo stesso Vivaldi) d'improvvisare una cadenza. Questa sarà stata certamente un pezzo elaborato, giacché abbiamo la descrizione di un tedesco che assistette all'opera veneziana nel 1715, il quale dichiarò di essere stato strabiliato alla vista di Vivaldi che eseguiva una «fantasia» posando le dita

ad un capello dal ponticello cosicché c'era appena spazio per l'arco, suonando su tutt'e quattro le corde con fugati a rapidità incredibile.

Sebbene non sia provato che *Ottone* sia mai stato eseguito a Venezia, alcune singole arie vennero riusate in opere successive, e l'intera opera fu ripresa al Teatro Dolfín di Treviso nell'ottobre del 1729. Nove arie e buona parte del recitativo vennero tagliate

LE VOCI

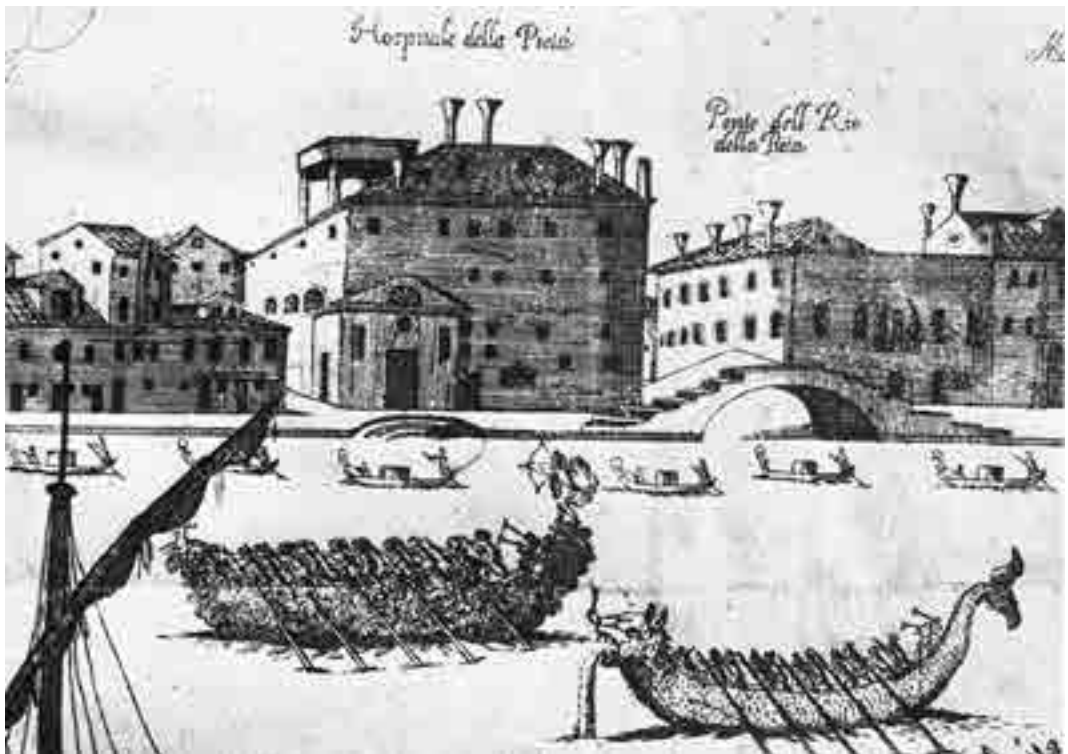
CLEONILLA,
AMATA DA OTTONE IMPERATORE
SOPRANO

OTTONE, *IMPERADOR DI ROMA*
CONTRALTO

CAIO SILIO,
GIOVANE BELLISSIMO AMATO DA CLEONILLA
SOPRANO

DECIO, *CONFIDENTE DI OTTONE*
TENORE

TULLIA,
DAMA FORESTIERA AMANTE DI CAIO
SOPRANO



L'Ospedale della Pietà, visto da Riva degli Schiavoni, in una stampa del diciottesimo secolo. Nel 1713, anno del debutto operistico di Antonio Vivaldi con Ottone in Villa, il Prete rosso viene nominato maestro del coro dell'istituzione di beneficenza veneziana, per il quale era già da dieci anni impegnato come maestro di violino.

per questa rappresentazione per la quale vennero scritti nuovi testi per le arie. La partitura autografa di Vivaldi, unica fonte superstite per la musica, fu chiaramente scritta per la rappresentazione originale del 1713 e poi riveduta per l'esecuzione successiva: sezioni del recitativo sono state stralciate o rievocate in tonalità diversa, e molte arie sotto marcate «aria in bianco», pur mancando i testi delle nuove arie. L'edizione da me curata generalmente segue la versione 1713, sebbene siano stati adottati molti dei tagli nel recitativo che appaiono nel libretto successivo. Anche se neppure i più ardenti ammiratori dell'opera del Settecento potranno affermare che il testo del Lalli è un capolavoro drammatico, le orecchiabili melodie e la comunicativa energia della musica di Vivaldi offrono ampia prova che *Ottone* meriti qualcosa di più dell'occasionale ripresa moderna che le è stata finora accordata.

Antonio Vivaldi: *Ottone in villa*, RV 729

by Eric Cross

1713 was an important year for Vivaldi. Two years earlier he had established his credentials as one of Europe's foremost instrumental composers with the publication of his first set of concertos, *L'estro armonico*, Op. 3, but it was in 1713 that the balance of his career shifted towards vocal music. In some ways this was largely fortuitous, for in April of that year the governors of the Ospedale della Pietà (the charitable institution in Venice to which Vivaldi had been appointed violin teacher ten years earlier) granted their *maestro di coro*, Francesco Gasparini, six months' sick leave. Gasparini, however, never returned, and so Vivaldi stepped into the breach, providing over the next couple of years music for the Mass and for Vespers, an oratorio, and numerous motets. In the same year Vivaldi also made his debut as an operatic composer, not in his native Venice but in the provincial centre of Vicenza.

The first public opera house in Vicenza had opened in 1656 but was burnt down in December 1683. Rebuilt in 1688 and reopened the following year, the new Teatro di Piazza, also known as the Teatro delle Garzerie, was very small. The stage was probably under 10 metres deep and the auditorium less than double that length, while the 88 boxes, arranged in four tiers, each held four people. Much of the operatic repertory at Vicenza was imported second-hand from nearby Venice, but it seems that in 1713 the pattern changed. A new and larger theatre, the Teatro delle Grazie, had just opened, and the decision to premiere a brand new work on 17 May, Vivaldi's *Ottone in villa*, may have been the result of commercial rivalry between the two stages.

In addition to the records of the Pietà, which contain a minute from the governors of 30 April 1713 granting Vivaldi a month's leave, we have other information about his activities at this time. A recently discovered receipt in Vivaldi's hand dated 27 June acknowledges payment of 310 lire to himself, his father and two other violinists for playing in two Masses, two Solemn Vespers, motets, an oratorio and a Te Deum, and a further payment of 186 lire for the composition and copying of his oratorio. The oratorio was Vivaldi's *La vittoria navale*, performed on 23 June at the church of Santa Corona and celebrating the naval victory of the Christians over the Turks at Lepanto in 1571. Unfortunately only the work's libretto has survived, but the oratorio presumably used many of the same singers and players as *Ottone in villa*, and reports tell of Vivaldi

producing on his miraculous violin an interlude in the manner of bagpipes... and then an echo, which received a great deal of applause, between our great organ and his violin, with a fugue afterwards for all the instruments that drew a cry of "Viva" from everyone.

As one might imagine, given the circumstances of its first performance, *Ottone in villa* is a small-scale work. It requires only five singers, no chorus (something typical of most Italian operas at this time), no elaborate scenic effects, and only a small orchestra. The libretto is by the Neapolitan Domenico Lalli, with whom Vivaldi liaised over several operatic enterprises in the course of his career. Lalli's libretto for *Ottone* is not in fact original; it is based on Francesco Maria Piccioli's *Messalina*, set to music by Carlo Pallavicino for Venice in 1680. Much had happened to operatic taste in the ensuing years, and Lalli's alterations largely reflect recent reforms to the libretto: the plot is greatly simplified, the number of characters being reduced from eight to five and the number of arias from 65 to 28. The



Bernardo Salomoni, dettaglio della pianta di Treviso con il Teatro Dolfino, dove *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi fu ripreso nell'ottobre del 1729.

result is a lightweight, amoral entertainment in which the flirtatious Cleonilla consistently has the upper hand and the gullible Emperor Ottone (a far from heroic figure!) never discovers the truth about the way he has been deceived.

The printed libretto of 1713 carries a dedication signed by Lalli to Lord Henry Herbert, the eldest son of the Count of Pembroke and Montgomery who, like so many of his contemporaries, was on the Grand Tour. The original cast was:

Cleonilla Anna Maria Giusti («La Romanina»)

Ottone Diana Vico

Caio Silio Bartolomeo Bartoli

Decio Gaetano Mozi

Tullia Margherita Faccioli, Vicentina

The fact that Ottone was sung by a woman and Caio by the soprano castrato Bartolomeo Bartoli would have made the sexual ambiguity of the role of Tullia/Ostilio perfectly credible to a contemporary audience. None of the singers was from the first rank, and only Mozi was to sing again in a Vivaldi opera, although both Giusti and Faccioli sang at the Teatro Sant'Angelo in Venice, where Vivaldi was closely involved as both composer and impresario. The Venetian contralto Diana Vico clearly made a speciality of male roles, and it was in this capacity that she joined Handel's company at the King's Theatre, London in 1714.

As is the custom in early 18th-century Italian opera, the music for *Ottone in villa* involves a series of alternating recitatives and solo arias, the latter offering the characters in turn an opportunity to reflect on the action that has taken place in the preceding recitative. Many features of Vivaldi's early operatic style can be seen in the arias: contrapuntal interest in the instrumental parts; light accompanimental textures often in just two or three parts; the frequent omission of the bass during vocal sections; unpredictable melodic intervals such as diminished thirds and augmented seconds; and sudden changes of tempo.

The opera opens with an overture in three movements. The first and longest movement owes a debt to the *concerto grosso*, contrasting sections for full orchestra with passages for a pair of oboes in thirds and more virtuoso writing for two solo violins. The second movement is in binary form, each half being played first by the oboes accompanied by violins and then by the full strings with doubling oboes. The same eight-bar first section is then transposed from C minor to C major for the closing *Allegro* (also in binary form); these bars are in fact reminiscent of an oboe passage from the first movement, thus producing an unusual thematic link between all three movements.

Caio's aria in Act I Scene 5, "Chi seguir vuol la costanza", seems to have been a favourite of Vivaldi's. It opens with a canon between the violins and bass, an obvious pun on the text "He who wants to follow constancy", and this must have appealed to the composer, for he reuses the music in several other works, including the 1714 version of *Orlando furioso* for Venice, the Mantuan opera *Tito Manlio*, several versions of the *Laudate pueri Dominum*, RV 602/602a/603, and the violin Concerto RV 268. Ottone's aria in Act I Scene 7, "Frema pur, si lagni Roma", contains much unison writing for the voice and strings with strong repeated

notes, leaping figures and semiquaver runs to convey the Emperor's determination. This writing is then contrasted with several gentle *Adagio* passages as his thoughts turn to his beloved Cleonilla. Ottone's "Come l'onda" at the opening of Act II presents a typically Vivaldian tone-picture of a storm at sea, while Caio's "Gelosia, tu già rendi l'alma mia" depicts the violence of his jealousy in a virtuoso showpiece to end the first act. Here again there is a slower section, this time in the middle of the tripartite *da capo* aria, as unpredictable chromatic harmonies depict the pain of his unrequited love. This idea of contrasting tempos for conflicting emotions is taken to its extreme in Tullia's Act II aria "Due tiranni ho nel mio core", in which the «two tyrants in her heart», indignation and love, are given respectively spirited music for

full strings and oboes and slower sighing passages for upper strings alone. Although many of the arias are scored for the strings alone, Act II Scene 3 contains a traditional echo aria in which Caio's words are echoed by the hidden Tullia, her repetitions of his final syllables playing with the Italian to alter the meaning of the text, all to the accompaniment of trilling pairs of on-stage violins and recorders.

Act III is unusually short, containing only five arias and a brief concluding *coro* for all the soloists. Decio's "L'esser amante" displays French influence with its crisp dotted rhythms, anticipating a number of other arias written by Vivaldi in the French style during the first years of his operatic career. Caio's final aria involves a solo violin part which doubles the vocal line an octave above. In the aria's final *ritornello* the orchestra is instructed to pause, allowing the solo violin, presumably played at Vicenza by Vivaldi himself, to improvise a cadenza. This would no doubt have been an elaborate affair,



Dopo il successo registrato da Ottone in villa a Vicenza, i domenicani di Santa Corona chiesero ad Antonio Vivaldi di comporre un oratorio per i festeggiamenti di Papa Ghislieri. Nacque così La vittoria navale, che debuttò il 23 giugno 1713, poco più di un mese dopo l'Ottone.

for we have the description of a German visitor to the Venetian opera in 1715, who was amazed to see Vivaldi performing a ‘fantasy’, placing his fingers

a hair’s breadth from the bridge, so that there was hardly room for the bow, playing on all four strings with imitations at incredible speed.

Although there is no evidence that *Ottone* was ever performed in Venice, a number of individual arias were reused in later operas, and the whole work was revived at the Teatro Dolfín, Treviso, in October 1729. Nine arias and much recitative were cut for this performance, for which there were 15 new arias texts. Vivaldi’s autograph score, the only surviving source for the music, was clearly written for the original 1713 production and then revised for the later performance: sections of recitative have been crossed out or shadowed at a different pitch, and many arias are marked “aria in bianco”, although new aria settings are missing. The edition for the present production generally follows the 1713 version, although many of the cuts in recitative from the later libretto have been adopted. While even the most ardent admirer of 18th-century opera could not claim Lalli’s text to be a dramatic masterpiece, the catchy melodies and infectious energy of Vivaldi’s music provide ample evidence that *Ottone* deserves more than the occasional modern revival that it has so far received.

Guida all'ascolto

di Ivano Bettin

La scena si apre nell'amenissimo giardino della villa romana dell'imperatore Ottone, dove Cleonilla, sua amata, passeggia cogliendo fiori. Incostante e volatile per natura, seppur infatuata di Caio Silio, «il più bel giovane che avesse Roma» con il quale ha una relazione segreta, la fanciulla è invaghita di Ostilio, suo paggio. Sopraggiunge Caio che le confida di essere turbato poiché sente affievoliti i sentimenti della donna nei suoi confronti. A mo' di scusa e rassicurazione Cleonilla intona l'aria «Sole degli occhi miei», una vera e propria 'canzone d'amore': gli occhi sono rivolti a Caio, ma il cuore a Ostilio.

In realtà il paggio altri non è che Tullia, donna forestiera innamorata di Caio e da lui abbandonata nonostante una promessa di matrimonio, in abiti virili.

Un trasporto sincero, profondo, ma davvero troppo ingenuo caratterizza Ottone che al suo affacciarsi in scena subisce l'aspro rimprovero di Cleonilla; la quale, dopo averlo accusato di relegarla in secondo piano rispetto ai suoi impegni di governo, mette addirittura in dubbio la sua fedeltà («Caro bene»). Una manifestazione di passione e gelosia tanto intensa da risultare lusinghiera («Par tormento ed è piacer»).

Nonostante le vibranti parole di Ostilio che lo accusa di aver gettato Tullia nello sconforto, Caio rimane fermo nei suoi sentimenti per Cleonilla: l'epilogo dell'accorato dialogo è affidato all'aria «Chi seguir vuol la costanza» caratterizzata da una melodia limpida e graziosa e da ritmi incisivi.

Rimasta sola, Tullia pianifica la propria vendetta: farà ingelosire Caio incoraggiando l'infatuazione di Cleonilla per Ostilio («Con l'amor di donna amante»).

Mentre Ottone ammira la bellezza di Cleonilla appena uscita dalla piscina li raggiunge il suo consigliere Decio, inviato dal senato romano a richiamare l'imperatore ai suoi doveri. Accecato dall'amore, Ottone esprime la propria irritazione nell'energica aria di bravura «Frema pur, si lagni Roma». Cleonilla interroga il messaggero circa la propria fama presso il popolo romano: la sincera risposta dell'uomo non le è gradita. Rimasta sola con Ostilio, gli confessa i propri sentimenti e giura di lasciare Caio («Che fé, che amor per te»).

«E Caio aborrirò per fin ch'io viva?» sono le tremende parole del giuramento udite di sfuggita che risuonano nella mente dallo sfortunato amante. Ostilio, prontamente affrontato, fugge sulle note di «Sì, sì, degg'io partir», una sorta di minuetto in si bemolle maggiore, e un proposito di vendetta si fa largo nel cuore di Caio: rivelare a Ottone l'amore di Cleonilla per il paggio.

Anche il secondo atto si apre su un rigoglioso giardino, questa volta ai piedi di una collina, con un laghetto e dei sedili d'erba. Decio rivela a Ottone che Roma non approva la sua relazione con Cleonilla, «vil donna, un empio mostro», per la sua condotta immorale.

Mirabile il duetto 'con eco' di Caio e Tullia «Lombre, l'aure» con due violini e due flauti nascosti «in scena» a evocare rispettivamente le brezze e il ruscello.

Il conflitto emotivo provato da Tullia nel procurare tormenti al suo amato Caio è efficacemente reso nell'aria «Due tiranni ho nel mio cor» grazie all'alternarsi di frasi in tempo lento e frasi con andamento 'spiritoso' a esemplificare la battaglia tra sdegno e amore.

Caio giunge nella piccola e rustica stanza dove Cleonilla si sta rimirando allo specchio e torna a lamentarsi del repentino cambio di atteggiamento della fanciulla, ma lei lo caccia. Prima di allontanarsi, cantando «Leggi almeno, tiranna infedele», aria in tempo e stile di sarabanda, il giovane le dà una lettera. Mentre la donna legge la missiva irrompe Ottone che gliela toglie di mano. Nonostante lo scritto sembri incolparla, Cleonilla respinge prontamente le accuse dell'irato imperatore adducendo il fatto che il destinatario della lettera è Tullia, promessa sposa di Caio, e che quest'ultimo – pentito – le ha chiesto di fare da intermediario tra loro e di scrivere a sua volta una lettera per convincere la fanciulla del suo ravvedimento («Tu vedrai s'io ti mancai»).

Alla vista delle due lettere che Ottone gli porge Caio teme che la tresca tra lui e Cleonilla sia stata scoperta; l'imperatore, invece, lo rimprovera per non aver chiesto aiuto direttamente a lui («Compatisco il tuo fiero tormento»).

Completamente assorto nei suoi pensieri, Caio resta indifferente a Ostilio, giunto con un messaggio di Tullia. Nell'aria «Misero spirito mio» che chiude il secondo atto Vivaldi sfrutta ancora una volta l'alternanza *Presto/Largo* per descrivere il conflitto tra il desiderio di vendetta e la penosa adorazione dell'amato che abita l'animo di Tullia.

Il terzo atto ha inizio con Decio che, ancora una volta, tenta – invano – di persuadere Ottone del tradimento e di una possibile rivolta di Roma («Tutto sprezzo»). Essere innamorato non è un peccato, ma è un grave difetto per un governante se l'amore rende il suo cuore servile: a questa conclusione giunge Decio nell'aria «L'essere amante», un minuetto il cui ostinato ritmo puntato conferisce un tono regale alle sagge parole del consigliere.

Nella breve ma animata aria «Per te non ho più amor» Cleonilla ribadisce che il suo cuore non nutre più alcun sentimento per Caio: privo di introduzione orchestrale, il brano testimonia la sicurezza del personaggio, arroccato sulla sua irremovibile posizione, e le parole «Piangi nel tuo dolor» risuonano più come una minaccia che come un doloroso lamento.

Nascosto in una nicchia Caio ascolta l'amorosa conversazione tra Cleonilla e Ostilio («Che bel contento io sento»), irato esce dal suo nascondiglio brandendo un pugnale e si getta sul rivale per ucciderlo. Sopraggiungono l'imperatore e Decio: agli occhi di Ottone appare chiara l'infedeltà della sua amata e ordina a Caio di uccidere Ostilio, ma il paggio svela la propria identità, salvando l'onore di Cleonilla. L'imperatore chiede perdono all'amata per aver dubitato di lei e ordina a Caio di unirsi in matrimonio con Tullia la cui costanza è finalmente premiata («Grande è il contento»).

Giovanni Di Cicco: «Una celebrazione della musica e del teatro»

a cura di Leonardo Mello

A Giovanni Di Cicco è stato richiesto di curare la regia di Ottone in villa, il primo spettacolo allestito dalla Fenice dopo il periodo di chiusura dei teatri causa Covid 19. In queste righe, raccolte nella fase di studio che precede il lavoro concreto con gli interpreti, racconta come ha pensato di affrontare questa sfida.

Dobbiamo partire dal fatto che la distanza cui siamo necessariamente obbligati allontana ciascuno dalla relazione con il resto del mondo. Questo mi sembra qualcosa di poco ‘umano’, che rende la storia raccontata da *Ottone in villa* una sorta di cinguettio, o per meglio dire una richiesta d’ascolto. Non tanto per la vicenda in sé, perché a ben guardare il suo *plot* narra quello che tutti vorremmo per noi stessi, cioè, in poche parole, essere amati e ascoltati. La trama di quest’opera non è tra le più avvincenti, ma quello che invece assume un’importanza fondamentale è la necessità di celebrare la musica in uno spazio che per forza di cose fuoriesce dalla tradizione teatrale. La non-relazione è uno dei riferimenti sui quali ora come ora bisogna lavorare, attraverso la regia, gli interpreti, i musicisti. Questo spazio ‘anomalo’ crea delle solitudini, e a ben guardare c’è un nesso con l’opera di Vivaldi e Lalli, perché anche al suo interno sono descritte delle solitudini. Il compito che ci è richiesto è partire dalla situazione in cui ci troviamo per risvegliare quel racconto, dando spazio alla musica.

Che tipo di approccio ha pensato per la nuova organizzazione dello spazio scenico?

Fortunatamente non abbiamo una scenografia ideata *ad hoc*, ma al contrario una sorta d’installazione, che è lo scheletro di una nave in costruzione. Dietro a questa idea c’è il senso di un viaggio possibile, che deve ancora partire ed essere costruito. Questa è la proposta che più mi stimola: un viaggio, una stagione possibile nelle condizioni imprevedute in cui ci siamo venuti a trovare. L’installazione stessa diventa il progetto di questa possibilità di tornare a viaggiare. Naturalmente sto pensando prima di tutto agli spettatori che saranno disposti nei palchi, e dunque avranno una visione dall’alto, quasi ‘da Arena’, mentre la platea, da posto destinato al pubblico si trasforma in luogo deputato all’azione. Quello che è fondamentale capire è come far viaggiare le voci in uno spazio del genere, che viene osservato in maniera differente dal consueto. In tutto questo ci soccorre la consapevolezza

di dover rispettare le distanze: il dover stare lontani nella mia mente diviene la tessitura, la ragnatela 'coreografica', anche se per *Ottone in villa* non voglio parlare di coreografia. Tutto questo deve essere pensato e realizzato con molta attenzione. Non possiamo permetterci di far vagare nello spazio queste figure, e per questo mi piacerebbe fare in modo che quando uno degli interpreti canta la sua aria gli altri contemporaneamente agiscano, creando un intreccio continuo. La metafora dell'intreccio mi sembra determinante: i personaggi cantando affermano il loro punto di vista, ma sono profondamente intrecciati l'uno all'altro. E insistendo su questa parola in termini appunto metaforici, l'intreccio, il nodo, la corda sono elementi essenziali in una nave, e i teatri in fondo, già anticamente, sono nati con delle strutture simili a quelle delle imbarcazioni...

Che tipo di ambientazione le sembra più adeguata a questo nuovo impianto del teatro?

Sicuramente non ci sarà nulla di legato o riferibile alla tradizione. Si tratta di un non-luogo e anche di un non-tempo. Perciò ritengo sia giusto portarlo il più possibile vicino a noi, in ogni aspetto, anche per quanto riguarda i costumi. Non mi viene naturale pensare che qualcuno indossi un'armatura romana, per capirci. Intendo l'intera operazione



Giovanni Di Cicco.

come una celebrazione di qualcosa che stiamo provando a ricostruire e mi sforzo di trovare una modalità con cui la musica possa manifestarsi oggi. È questo e solo questo ciò che mi interessa e mi appassiona di questo lavoro.

Lei, tra le tante cose, è un coreografo di fama, e ha affrontato numerose opere liriche da quel punto di vista. Ha già immaginato quali potrebbero essere i movimenti degli interpreti?

Il nuovo impianto scenico prevede una certa pendenza, e questo naturalmente crea qualche difficoltà. Di solito in casi del genere, per risolvere i problemi, si procede per sottrazione. Ma paradossalmente quando si toglie c'è bisogno di più tempo per preparare lo spettacolo, perché è necessario giustificare allo spettatore queste sottrazioni. In questo caso il tempo di ideazione e realizzazione è molto limitato, ma non lo dico per lamentarmi, anzi. Questa è la realtà in cui siamo immersi e in cui bisogna provare a costruire qualcosa. Comunque, non fa parte del mio modo di lavorare, nemmeno con i danzatori, immaginare a priori i movimenti. So però che dobbiamo procedere verso l'astrazione, partendo dal fatto che i corpi hanno una mobilità molto limitata. Non possiamo pensare a una concezione dello spettacolo normale, sarebbe un errore. Secondo me è nei vuoti che occorre lavorare tanto: le zone vuote sono necessarie per creare la tessitura di tensioni che dipendono molto dal particolare tipo di spazio in cui si svolgerà l'azione.

Come viene descritto, a suo parere, il potere, all'interno dell'opera? E quali sono le principali relazioni fra i vari personaggi?

Il potere è potere quando non ha bisogno di dire o chiedere nulla. Ottone in questo senso non lo incarna, ma non per ciò è da sbeffeggiare. Rappresenta un potere non aggressivo. Un personaggio che mi piace tantissimo è Caio, per le note che Vivaldi ha scritto per lui. Più in generale, credo che la cosa fondamentale sia non banalizzare i personaggi, che nel loro agire rappresentano diversi aspetti e differenti sfaccettature della sfera dell'umano. Da danzatore contemporaneo io non credo *tout court* alla supremazia della musica, non ho questo tipo di retaggio legato al balletto, per cui senza musica la danza non esiste. Però in questo caso è proprio la musica l'elemento prioritario e imprescindibile.

Giovanni Di Cicco: “A celebration of music and theatre”

Giovanni Di Cicco was asked to direct Ottone in villa, the first work to be staged at La Fenice after the months-long closure owing to Covid 19. Here during the study period that precedes any concrete work with the interpreters, he describes how he decided to go about the challenge.

We have to start with the fact that the distance that we have been forced to respect detaches us all from a relationship with the rest of the world. I think there is something ‘inhumane’ about this, and it makes the story that is told in *Ottone in villa* a sort of chatter, or rather a request to be heard, as it were. This is not so much because of the tale in itself, because if one looks at the plot more closely it is about something we all want for ourselves: to be loved and listened to. The plot of this opera is not one of the most fascinating but what is of fundamental importance here is the need to celebrate the music in a space that of necessity differs from tradition. This lack of relationship is one of the references that has to be developed, not only as regards the direction, but also the singers and musicians. Such an ‘anomalous’ space creates a sense of solitude and if one looks more closely there is a connection with Vivaldi’s and Lalli’s works because they also describe solitude. What we are being asked to do is take the situation we find ourselves in as the starting point to reawaken the tale, making room for the music.

What kind of approach have you thought of for the new organisation of the stage area?

Luckily, we don’t have an *ad hoc* stage design; on the contrary, what we do have is a sort of installation, which is the skeleton of a ship under construction. Behind this idea is the meaning of a possible journey, but one that has not yet started and has still to be planned. This is what stimulates me: a journey, a season that is possible in the unexpected circumstances we found ourselves in. The installation itself becomes the project of the possibility of being able to travel once again. Naturally, first and foremost I’m thinking of the audience in the boxes and they’ll have a vision from above, almost like in an arena, while the stalls area will be transformed from a seating area for the audience into a place of action. What is crucial here is understanding how the voices can travel in such a space since the audience is watching from a different perspective. And during all of this is also the awareness of having to respect the distance: in my mind having to stay at a distance becomes the

fabric, the 'choreographic' web, although when talking about *Ottone in villa* I don't want to speak of choreography. All of this has to be thought through and carried out with great attention. We can't afford to have the characters wandering around and this is why I would like to arrange it in such a way that when one of the singers is singing their aria, the others act at the same time, creating a continuous interweaving. I think the metaphor of interweaving is decisive: the characters are singing and stating their point of view whilst being closely intertwined with each other. And if we continue with this word in metaphorical terms, intertwining, a knot and rope are essential elements in a ship, and already in ancient times theatres were basically designed with a structure that was similar to vessels...

What kind of setting do you think is the most suitable for this new theatre layout?

For sure, nothing that is connected or that refers to tradition. It is not only an indefinite place, but also an indefinite time. So I think it is only right that it is as close to us as possible, in every aspect, even the costumes. In other words, I can't imagine someone wearing the armour of a Roman soldier, for example. I see the entire operation as a celebration of something we are trying to reconstruct and I am doing my best to find a way in which the music can display itself today. And this and this alone is what I'm interested in and love about this work.

Amongst many other things, you are also a renowned choreographer and have also worked with many operas from this perspective. Have you imagined what the interpreters' movements might be like?



Sesterzium con il ritratto di Otone. Incisione da J. Vaillant, Numismata Imperatorum Romanorum Praestantiora, Roma, Bernabò e Lazzarini, 1743.

The new stage layout foresees a slight incline, and this obviously creates a few difficulties. Usually in cases like this you go by subtraction to solve the problems. But paradoxically, the more you subtract, the more time it takes to prepare the performance because you have to justify what you've removed to the audience. In this case the design and creation time is extremely limited, but I'm not saying it as a complaint; on the contrary. This is the situation we are in, and we have to try and make the most out of it. However, imagining movements in advance is not part of my work, not even with dancers. What I do know is that we have to work towards the abstract, starting with the fact that the mobility of the bodies is extremely limited. It would be a mistake to think of a conception of a normal performance. I think we have to work a lot in the empty spaces: the empty areas are necessary in order to create the web of tension that depends greatly on the particular kind of space the action will take place in.

In your opinion how is power described in this opera? And what are the main relationships between the different characters?

Power is power when there is no need to say or ask anything. In this sense, Ottone is not its embodiment but that is not why he is taunted. He represents an unaggressive power. One of the characters I really love is Caio because of the notes Vivaldi wrote for him. More generally speaking, I think that what is fundamental is that the characters are not trivialised, since their actions represent the different aspects and diverse facets of the human sphere. As a contemporary dancer I don't believe *tout court* in the supremacy of music; I don't have this kind of heritage linked to ballet, in which dancing without music does not exist. However, in this case it is precisely the music that is the primary and essential element.

Diego Fasolis: «Un'opera intima e commovente»

Maestro Fasolis, Ottone in villa è la prima opera di Vivaldi. Quali sono i tratti salienti che si ritrovano in nuce dell'enorme produzione teatrale del Prete rosso? Ci sono dei leitmotiv che riconosce anche in lavori più maturi? La grande esperienza in campo orchestrale e la copiosa produzione di componimenti sacri influenza anche l'approccio al teatro musicale?

Nel 2020 alla Fenice-Malibran dovevamo presentare l'opera 'feticcio' di Vivaldi *Farnace*, in una ipotetica versione veneziana. Un grandissimo lavoro preparatorio che potremo vedere e sentire nel 2021. Il coraggio della Fenice di riaprire appena possibile con un'opera in scena e farlo con Vivaldi mi riempie di gioia e orgoglio. Non si potrà stare tre ore in teatro e non ci potranno essere le pause al bar. La Fortuna ci assiste e la prima opera scritta da Vivaldi dura poco più di due ore. Eccoci quindi a poter offrire non un'opera mutilata ma una versione integrale di un capolavoro che sgorga direttamente dai successi strumentali del Prete rosso. Alcune arie saranno riprese in altre opere e alcuni noti brani strumentali sono affidati alle voci. Affronto per la prima volta questo titolo e sono entusiasta di trovare tanta sapienza e freschezza.

La storia, cioè il libretto, è tipicamente settecentesca. Ottone rappresenta il potere, ma non lo incarna davvero. Come sono dipinti i personaggi dal punto di vista musicale? Che tipo di 'aura' contraddistingue le arie?

Si tratta di un'opera 'seria' che ha molto di buffo. Ottone è ingenuo, Cleonilla lo tradisce abbondantemente e in maniera insidiosa, il suo primo amante Caio Silio si strugge, Tullia si trasforma in Ostilio per perorare la propria causa amorosa presso Caio e non riuscendoci sollecita Cleonilla che cede, Decio osserva e protegge Ottone in una successione di equivoci consentiti dal fatto che gli altri ruoli maschili o femminili sono affidati a voci acute di donne e di un castrato. Ogni personaggio ha più arie di carattere diverso in cui esprimersi. Non dobbiamo mai pensare a temi conduttori o identificazioni musicali unitarie per i personaggi dell'opera barocca. La varietà e la ricchezza di affetti viene distribuita fra tutti.

Il castrato Bartolomeo Bartoli (pensate un po'!) nel ruolo di Caio Silio era certamente la *star* dell'opera con ben otto arie, seguono Cleonilla (Maria Giusti detta la Romanina), Ottone (Diana Vico) Tullia-Ostilio (Margarita Faccioli, Vicentina) e Decio il tenore (Gaetano Mozi).

Quale tipo di operazione filologica intende compiere per presentare Ottone in villa agli spettatori della Fenice?

Una decisione presa in emergenza ci costringe a fare un passo indietro rispetto al complesso barocco con strumenti storici. Dunque eseguiremo l'opera con strumenti moderni ma certamente forti delle esperienze precedenti sul fronte dell'articolazione, dei colpi d'arco, dell'uso del vibrato e sui raddoppi di fiati ai violini. Due clavicembali, una tiorba e il magnifico primo violoncello (ormai convertito e spesso ospite dei Barocchisti) saranno il tramite verso un cast di espertissimi cantanti barocchi.

Con l'opera vivaldiana riapre la Fenice, dopo un periodo di inatteso e cruciale silenzio. Qual è secondo lei il punto focale per una ripartenza dello spettacolo dal vivo? Il teatro vive e ha ragione di essere soltanto se qualcuno vi assiste. Quali sono secondo lei le implicazioni più forti del tornare a sentire, ascoltare e vedere la musica?



Diego Fasolis.

I musicisti da secoli stanno a servizio e, pur forieri di meraviglie artistiche e culturali imperiture, vengono spesso umiliati. Mai come in questi mesi in Italia. Per questo dobbiamo dare un segno forte di coraggio e dignità nella consapevolezza che senza musica non c'è vita. Il pubblico è parte essenziale dello spettacolo. L'artista si accende per chi lo ascolta, pochi o tanti che siano, e lo fa massimamente quando il pubblico lo capisce o con la competenza o con il cuore. Io mi sono offerto di esibirmi gratuitamente nella consapevolezza che tutti gli aspetti finanziari sono e saranno ancor più difficili che in passato. Con me tutti i cantanti, pur fermi a senza entrate da mesi, hanno accettato *cachet* ridotti o copertura delle spese per poter riaprire un grande teatro simbolo dell'opera nel mondo.

Vivaldi è un assoluto genio settecentesco, e il Teatro La Fenice sta facendo molto per restituirlo al pubblico contemporaneo, anche grazie a chiavi di lettura registiche che ne privilegiano il senso universale. In che modo, a suo parere, l'opera barocca, o forse meglio ancora 'antica', parla alle persone di oggi?

Vorrei tanto dirigere Verdi e Puccini che sono nel mio DNA familiare ma mi sono fatto una piccola fama come direttore musicale del repertorio barocco e del primo classicismo e ne derivano dei doveri. Il barocco è l'epoca d'oro della musica legata al testo. Grandi madrigalisti hanno preparato il terreno per raccontare storie al pubblico e farlo poi con il recitar-cantando. Anche gli strumenti parlano pieni di consonanti. Per questo l'opera barocca piace, è virtuosa, è intima, è ritmica, è commovente, è divertente e molto varia. Poche urla, poca massa sonora e tanta raffinatezza.

Lei è un artista che spazia in moltissimi ambiti, però il suo affetto nei confronti della musica antica è indiscutibile. Qual è la motivazione che la porta a scoprire tesori dimenticati per lunga parte del Novecento?

Tutto il lavoro di rispetto per le fonti e comprensione delle intenzioni dell'autore può e deve essere applicato a ogni epoca musicale. Quando si parla di 'tradizione' si parla spesso di 'tradimento'. Un buon allievo deve capire e seguire devotamente il maestro fino a superarlo. Nuovi orizzonti fanno evolvere l'umanità. Stiamo vivendo periodi di involuzione inseguendo successi 'sicuri' quanto effimeri anche nel repertorio. La Fenice ha la fortuna di aver avuto *La traviata* di Verdi in casa e in archivio. Successo sicuro! Ma ci sono migliaia di partiture stupefacenti da portare e riportare nei teatri nella speranza di rinnovare il pubblico in età e consapevolezza. Con il coraggio e la fantasia che sono propri della Fenice! (l.m.)

Diego Fasolis: “An intimate, moving opera”

Maestro Fasolis, Ottone in villa is Vivaldi's first opera. In essence, what are the main characteristics in the Red Priest's vast opera production? Are there any leitmotifs that can be recognised in his later works as well? Does his extensive experience with orchestra and his prolific production of religious works also influence his approach to opera?

In 2020 we were meant to have produced the opera *Farnace* which Vivaldi was ‘obsessed’ with at the Fenice-Malibran in a hypothetical Venetian version. This is a great preparatory undertaking that we will be able to see and listen to in 2021. The courage La Fenice has shown to reopen as soon as possible with an opera, and one by Vivaldi fills me with both joy and pride. It’s impossible to stay in the opera house for three hours and intervals at the bar aren’t allowed. Luck is on our side, and the very first opera Vivaldi composed lasts just over two hours. So what we are able to offer is therefore not a mutilated opera but an integral version of a masterpiece that came straight after the Red Priest’s instrumental successes. Some of the arias are revived in other operas and several famous instrumental passages are sung. I am conducting this title for the first time and I am amazed to discover such skill and candour.

The story, in other words, the libretto, is typical of the eighteenth century. Ottone represents power, but he does not really embody it. Musically speaking, how are the characters described? What kind of ‘aura’ distinguishes the arias?

This is an ‘opera seria’ that is actually very funny. Ottone is naïve; Cleonilla is betraying him frequently and insidiously; his first lover Caio Silvio is pining away; Tullia is transformed into Ostilio to help her further her love for Caio, and when she is unsuccessful, she turns to Cleonilla who gives in; Decio observes and protects Ottone in a series of misunderstandings arising from the fact that the other male and female voices are sung by the higher voices of women and a castrato. Each character has different kinds of aria to express themselves. We must never expect common themes or homogeneous musical identification for the characters in a baroque opera. The variety and abundance of feelings is distributed amongst them all. The castrato Bartolomeo Bartoli (just imagine!) in the role of Caio Silvio is undoubtedly the star of the opera with no less than eight arias, followed by Cleonilla

(Maria Giusti called Romanina), Ottone (Diana Vico) Tullia-Ostilio (Margarita Faccioli, Vicentina) and Decio the tenor (Gaetano Mozi).

What kind of philological approach have you decided on for the presentation of Ottone in villa at La Fenice?

In the light of the current emergency we had no choice but to take a step back as regards the baroque arrangement with historical instruments. We will therefore be using modern instruments in the opera but drawing on our earlier experience as regards structure, plucked strings, the use of the vibrato and the doubling of the wind instruments with violins. Two harpsichords, a theorbo and the magnificent first cello (now converted and a frequent guest of baroque players) will be the intermediaries of a cast of highly experienced baroque singers.



Anton Maria Zanetti (1680–1767), caricatura di Bartolomeo Bartoli, primo interprete di Caio Silio.

After a period of unexpected and crucial silence, La Fenice is reopening with one of Vivaldi's operas. What do you consider the crucial point for the reopening of live performances? Theatre is alive and it only makes sense if someone is present. What do you regard as the strongest implications for this return of listening to and seeing music?

For centuries musicians have been at our service, and although they are the heralds of artistic marvels and everlasting cultural sensations, all too often they are humiliated, but never before as they have been in the past months in Italy. This is why we have

to give a strong sign of courage and dignity, in the awareness that without music there is no life. The audience is an essential part of a performance. The artist rouses him or herself for those who are listening, whether they are few or many, and even more so when the audience understands them, either with their head, or their heart. I offered to perform for free, well aware that all the financial aspects are and will be more difficult than they were. And all the singers, although they haven't received a penny for months, accepted a reduced fee or having their expenses covered in order to be able to reopen a great opera house that has become a symbol of opera worldwide.

Vivaldi is an absolute eighteenth-century genius and Teatro La Fenice is doing all it can to revive him to the contemporary public, also thanks to directional interpretations that favour a more universal meaning. In your opinion, in what way does baroque, or rather 'ancient' opera dialogue with people today?

I would love to conduct Verdi and Puccini who are part of my family DNA, but I have made my name as a conductor of the baroque repertory and early classicism, and as a result I have certain duties. The baroque is the golden age of music that is linked to a text. Great madrigalists laid the groundwork for story-telling to an audience, and went on to do so with recitative-song. The instruments are also full of consonants. That is why baroque opera is popular: it is virtuous, intimate, rhythmic, moving, amusing and extremely varied. There are few screams, little sound mass and a great deal of elegance.

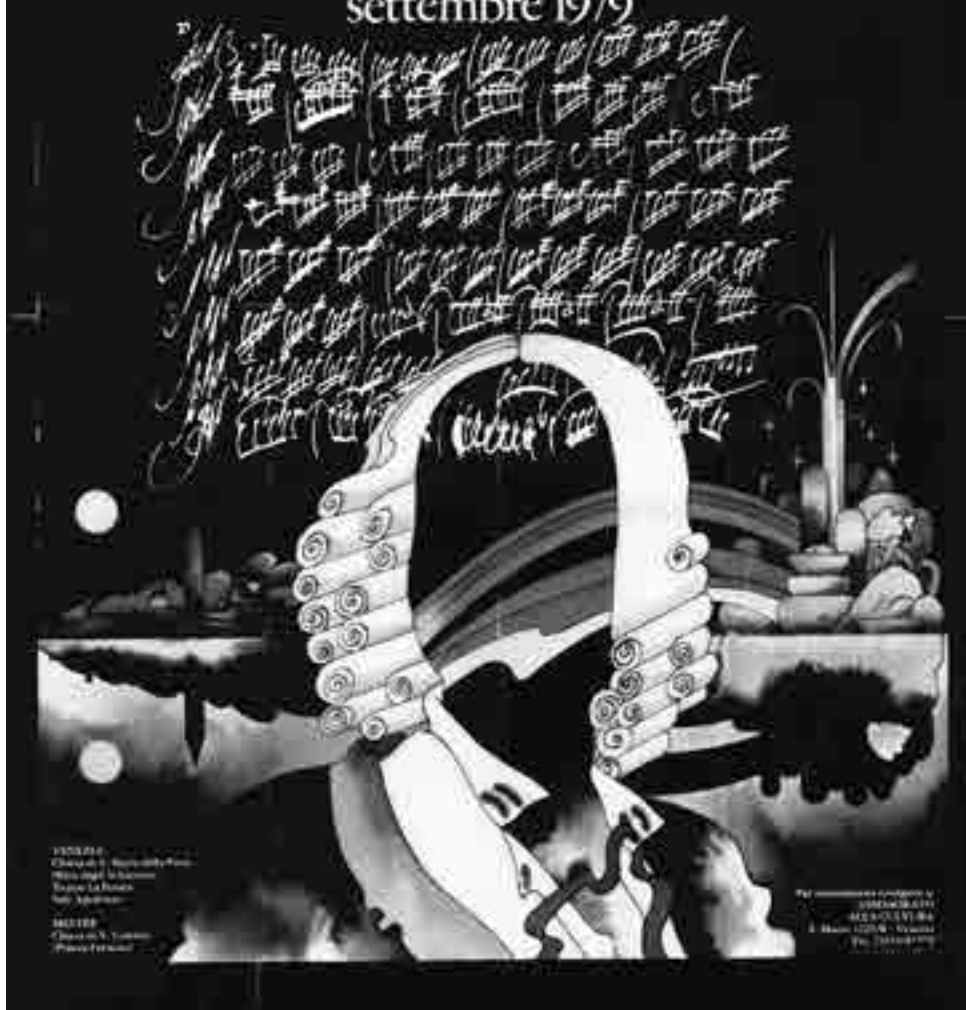
You are an artist who has worked in a great many fields, but your love for ancient music is indisputable. What drives you to discover treasures that have been neglected for most of the twentieth century?

All the work regarding respect for the sources and an understanding of the composer's intentions can and has to be applied to every musical age. When talking of 'tradition', very often we are talking of 'betrayal'. A good pupil has to understand their teacher and follow them devotedly until they surpass them. It is new horizons that make humankind evolve. Also in the repertory we are experiencing periods of regression following successes that are as 'sure' as they are fleeting. La Fenice has had the good fortune to have had Verdi's *La traviata* in the opera house and in the archives. It is a guaranteed success! But there are thousands of other amazing scores that can be introduced and revived in the opera houses in the hope of modernising the public as regards both age and awareness. And La Fenice has this courage and imagination!

Comitato di Venezia
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Rendiconto Economico City
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

I. festival
VIVALDI
e
VENEZIA
settembre 1979



TEATRO
Chiesa di S. Maria della Salute
Teatro La Fenice
Sala
SALUTE
Chiesa di S. Tomaso
Prima Fenice

Per informazioni e programmi
ALCANTARA
S. Marco 1579 - Venezia
Tel. 041/241111

Locandina della prima edizione del Festival Vivaldi a Venezia, Teatro La Fenice, 22 settembre 1979. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Antonio Vivaldi a Venezia in epoca contemporanea

a cura di Franco Rossi

Per una saggia decisione della Comunità Europea, il 1985 venne dichiarato ‘anno della musica’: alle due tradizionali ricorrenze dei ‘gemelli’ Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel (del 31 marzo il primo, del 23 febbraio il secondo) viene aggiunta quella ‘italiana’ di Domenico Scarlatti (26 ottobre) e, a Venezia, quella di Baldassare Galuppi, nel secondo centenario della morte, avvenuta il 3 gennaio, sempre del fatidico ‘85.¹ Inutile dire come tante ricorrenze, e così importanti, abbiano sollecitato una viva attenzione da parte di tutti nei confronti della musica, segnatamente di quella definita pur con qualche imprecisione ‘barocca’, sia per quanto riguarda le attività e le realtà teatrali e concertistiche che i relativi finanziamenti da parte di enti nazionali e sovranazionali: siamo nel pieno degli anni Ottanta, mancano ancora sei anni alla caduta del muro di Berlino e le attività economiche sembrano promettere sviluppi positivi, anche se in realtà gran parte delle spese andranno, nel nostro Paese, ad accrescere pericolosamente il debito pubblico e verranno poi faticosamente pagate a partire dagli anni Novanta e ininterrottamente sino a oggi.

Tradizionalmente l’allestimento di un’opera barocca, che per gli organici esibiti può sembrare economicamente meno costoso, viene considerato dagli amministratori teatrali una spesa assai rischiosa: già negli anni Ottanta l’attenzione alle tecniche di ricerca filologiche avevano portato alla conclusione che ben difficilmente si poteva allestire uno spettacolo rispettoso delle caratteristiche ‘antiche’ senza ricorrere a una orchestra composta da specialisti di queste musiche, mettendo un teatro lirico nelle condizioni di dover rinunciare al contributo della propria orchestra per ricorrere integralmente a gruppi ed *ensemble* specifici. E d’altra parte il fasto con il quale i lavori barocchi venivano gestiti già nel Settecento rendeva ancor più costosa la realizzazione di scene, costumi e macchine teatrali, quasi a voler giustificare con il ricorso a spese straordinarie il timore che la bellezza e il fascino di titoli barocchi potessero in qualche modo deludere il pubblico sotto il profilo musicale e contenutistico. Teniamo conto che la prima opera teatrale di Händel a essere rappresentata in Fenice fu l’*Alcina*, apparsa solo nel 1960, alla quale fece seguito *Theodora* quattro anni più tardi e il *Giulio Cesare* nel 1966, seguite da *Aci e Galatea* nel 1981, da *Agrippina* (che pure era nata proprio a Venezia sulle scene del Teatro Malibran, allora ancora San Giovanni Grisostomo) nel 1983, da *Orlando* nel 1985. E – tralasciando la tradizione bachiana, assente come ben sappiamo nelle produzioni teatrali ma che pure produsse alla Fenice una sontuosa versione scenica della *Johannes Passion* diretta da Alan Hacker con regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi – l’altro grande operista della scena

veneziana, Francesco Cavalli, veniva celebrato nel 1961 con *L'Ercole amante*, quindici anni dopo con *l'Ormindo* e nel 1982 con *l'Egisto*.

Il caso di Vivaldi risulta quindi ancor più significativo: dopo la rappresentazione a San Giorgio in isola della *Juditha triumphans*, dovremo attendere proprio il 1985 perché *Il Giustino* approdi sulle scene della Fenice. Lo spettacolo era nato da una idea di Italo Gomez, allora direttore artistico del teatro ma anche del festival dedicato a Mozart dalla città di Vicenza. Nel maggio del 1985, sulle scene del Teatro Olimpico l'opera debuttava per la prima volta in tempi moderni con una compagnia di interpreti sia vocali sia strumentali formata da giovani del Veneto, tratti prevalentemente dai Conservatori di musica (e in parte sostituiti nelle recite veneziane), sotto la guida di un autentico specialista del genere come Alan Curtis:



Foto di scena del *Giustino* di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice di Venezia, 1985 (VII Festival Vivaldi). Direttore Alan Curtis, regia di Marise Flach, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ni del Veneto, tratti prevalentemente dai Conservatori di musica (e in parte sostituiti nelle recite veneziane), sotto la guida di un autentico specialista del genere come Alan Curtis:

Funzionante sulla carta, questa partitura ricostruita da Reinhard Strohm, sembra abbia funzionato un po' meno sul palcoscenico. A prescindere dalla concezione stessa del teatro barocco, che stenta a collimare con il gusto così diverso del pubblico odierno, due sono le ragioni di questa distorsione, che la scenografia naturale del glorioso Teatro Olimpico non ha valso a compensare. Innanzitutto è venuto a mancare il cosiddetto «trionfo della macchina», che caratterizza in modo così peculiare il teatro barocco, stravolgendone il significato con un'esecuzione di tipo quasi concertistico. In secondo luogo, con una decisione quanto meno curiosa, che ribaltava le scelte romane, tutte le parti maschili erano state affidate a donne *en travesti*: «per rispettare» si è detto, «l'omogeneità della timbrica», in realtà con l'inevitabile risultato di provocare quella monotonia espressiva che io avevo già sperimentato ascoltando il *Farnace* dello stesso Vivaldi.²

La ripresa veneziana aveva puntato le proprie carte sulla riproduzione della scena del Teatro Olimpico, cercando di suggerire al pubblico della Fenice quella classicità che aveva così ben figurato sulle scene vicen-

tine. Le reazioni della critica sono sostanzialmente positive, con alcune osservazioni che lette all'interno di un periodo in rapida evoluzione nel suo interesse per il barocco mostrano un sincero compiacimento:

Non vi era in scena nemmeno un cantante maschio, dato che si è preferito usare anche per i ruoli maschili voci femminili invece di ricorrere a controtenori o a soprannisti il cui più lieve peso vocale avrebbe danneggiato l'equilibrio complessivo. Belle voci, dicevo [...]. *Giustino* contiene molte, moltissime pagine belle, con quella tipica orchestrazione vivaldiana che fa perno sui sugli archi, ma che molto concede anche a strumenti a fiato come i corni (anche se principalmente per i pezzi 'caratteristici' di trionfo e celebrazione). In particolare v'erano in scena ben due liuti tiorbati e un liuto rinascimentale ad otto cori, ma una parte di rilievo, in una lunga e bellissima aria, è stata sostenuta dall'*hackbrett*, una specie di salterio dalle corde percosse che crea quell'effetto caratteristico assai più dolce del clavicembalo. L'orchestra era buona, un piccolo complesso ben diretto da Alan Curtis e che, benché si chiami Orchestra Giovani del Veneto, ha dimostrato notevole maturità nell'affrontare Vivaldi.³

È evidente che tra le numerose recensioni positive e talvolta anche lusinghiere affiorano anche critiche piuttosto ferme, quali ad esempio l'addebito, forse un poco impietoso ed eccessivo, mosso al concertatore e direttore Alan Curtis di essere persino troppo rigido nella concertazione:

Quello che non ammettiamo è che sia osannato come un'autorità della musica barocca Alan Curtis, un musicologo direttore il quale usa, sì, gli strumenti d'epoca, ma che invece di rendere lo spirito originale di allora, sembra imbalsamare il tutto.⁴

Con l'esecuzione del *Giustino* riprende vigore l'interesse per la grande musica operistica veneziana, oltre alle riprese di alcune straordinarie opere di Francesco Cavalli: dopo *L'Orione* del 1998 ecco apparire nel 2006 *La Didone* e *La virtù de' strali d'amore* nel 2008; ma è del tutto evidente un rinnovato entusiasmo per la grande storia veneziana: dopo la ripresa al Malibran dell'*Olimpiade* di Galuppi del 2006, primo recupero dell'opera seria del Buranello, ecco finalmente completata l'attenzione con la prima ripresa in tempi moderni di *Zenobia, regina de' Palmireni* e della *Statira*, due capolavori assoluti di Tomaso Albinoni, altrimenti e paradossalmente noto al pubblico soprattutto per l'*Adagio* per archi e organo, brillante e seducente falso dello studioso Remo Giazotto.

¹ Ma, ovviamente, del secolo successivo.

² Giorgio Gualerzi, *Buona sulla carta la ricostruzione del "Giustino" di Vivaldi*, «Famiglia Cristiana», 26 giugno 1985.

³ Luigi Fertonani, *Un Vivaldi gentile*, «Brescia oggi», 22 settembre 1985, ma si veda anche V.R., *Giustino affascinante*, «La Nuova Venezia», 8 settembre 1985 («L'ambientazione della 'prima' all'Olimpico, scenografia perfetta e intollerante di interferenza alcuna, è stata ripresa di peso sul palcoscenico veneziano, grazie al *repêchage* di un fondale che riproduce il teatro palladiano»).

⁴ A.M., *Il Giustino (ovvero come imbalsamare il barocco)*, «Oggi», 16 ottobre 1985.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA DAL SECONDO DOPOGUERRA

NB: nell'elenco seguente non figurano riprese recenti sulla cui attribuzione a Vivaldi gli studiosi e gli interpreti non abbiano raggiunto una convinzione condivisa.

1958 - Festival Antonio Vivaldi

Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti – 22 agosto 1958 (1 recita)
Giuditta: Miryam Pirazzini; Abra: Adriana Martino; Oloferne: Renato Capecci; Vagaus: Regolo Romani; Ozias: Paolo Pedani – Reg: Corrado Pavolini; Scen: Mario Ronchese; Junior Polyphonic Chorus of the National Academy of St. Cecilia of Rome; Chamber Orchestra of the Conservatorio Benedetto Marcello of Venice; Light Design: Piero Fabris; Cost: Teatro Opera di Roma.

1985

Il Giustino, dramma per musica di Nicolò Beregan, musica di Antonio Vivaldi (edizione critica di Reinhardt Strohm) – 5 settembre 1985 (5 recite).

Giustino: Silvana Silban (Claudia Clarich); Arianna: Alessandra Ruffini (Daniela Longhi); Vitaliano: Adelisa 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; Reg.: Marise Flach; Scen. e cost.: Pasquale Grossi.

2007 - Stagione 2007, Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

Ercole sul Termodonte, dramma per musica rv 710 in 3 atti di Antonio Salvi, musica di Antonio Vivaldi (revisione critica di Fabio Biondi) – 4 ottobre 2007 (4 recite)

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; Reg: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

2007 - Stagione Lirica e Balletto 2007

Venezia, Teatro Malibran

Bajazet, tragedia per musica rv 703 in 3 atti di Agostino Piovene, musica di Antonio Vivaldi (revisione critica di Fabio Biondi) – 5 ottobre 2007 (4 recite)

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; Reg: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

2008 – *Festival Galuppi 2008*. Venezia, Teatro Goldoni

Argippo RV 697, dramma per musica in tre atti di Domenico Lalli nella ricostruzione di Ondrej Macek – 23 ottobre 2008 (1 recita) in forma semiscenica.

Argippo: Veronika Mráčková Fucíková; Zanaida: Pavla Štěpnicková; Osira: Jana Bínová-Koucká; Silvero: Barbora Sojková; Tisifero: Zdenek Kapl – M° conc.: Ondrej Macek; Reg.: Zuzana Vrobová; Orchestra barocca Hof-Musici.

2015 – Stagione Lirica e Balletto 2014-2015

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti – 25 giugno 2015 (5 recite)

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

2018 – Stagione Lirica e Balletto 2017-2018

Orlando furioso, dramma per musica in tre atti di Grazio Braccioli, musica di Antonio Vivaldi (5 recite).

Orlando: Sonia Prina; Angelica: Francesca Aspromonte; Alcina: Lucia Cirillo; Bradamante: Lorian Castellanò; Medoro: Raffaele Pe; Ruggiero: Carlo Vistoli; Astolfo: Riccardo Novaro – M° al cembalo e dir d'orch: Diego Fasolis; Reg: Fabio Ceresa; Scen: Massimo Checchetto; Cost: Giuseppe Palella.

2019 – Stagione Lirica e Balletto 2018-2019

Dorilla in Tempe, melodramma eroico-pastorale in tre atti RV 709 di Antonio Maria Lucchini, musica di Antonio Vivaldi

(5 recite).

Dorilla: Manuela Custer; Elmiro: Lucia Cirillo; Nomio: Véronique Valdès; Filindo: Rosa Bove; Eudamia: Valeria Girardello; Admeto: Michela Patti – M° al cembalo e dir d'orch: Diego Fasolis; Reg: Fabio Ceresa; Scen: Massimo Checchetto; Cost: Giuseppe Palella.

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e le edizioni critiche del Prete rosso

Il 22 maggio scorso, rigorosamente in modalità streaming, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Cini ha organizzato una tavola rotonda intorno alle edizioni critiche del teatro del Prete rosso, che il medesimo Istituto sta continuando a produrre insieme all'editrice milanese Ricordi. Qui di seguito è riportata una sintesi di alcuni interventi, a partire dalla breve introduzione di Francesco Fanna, direttore dell'Istituto, e proseguendo con l'inquadramento storico di Marco Bizzarrini. A seguire Alessandro Borin, che – partendo da due opere specifiche – se da una parte racconta l'approccio filologico ai materiali, dall'altra svela alcuni cruciali nodi dell'attività compositiva del musicista veneziano.

FRANCESCO FANNA

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, con l'editore Ricordi, ha cominciato a pubblicare la musica di Vivaldi nel 1947, anno della sua fondazione. Nei primi venticinque anni, sotto la direzione artistica di Gianfrancesco Malipiero, l'Istituto ha editato la musica strumentale, esattamente cinquecentoventinove partiture. Dal 1978 sono state pubblicate in edizione critica altre quarantasette composizioni di musica strumentale, tutta la musica sacra, che è formata da cinquanta composizioni (tra salmi, parti di messa, mottetti, responsori, inni, antifone e introduzioni), e trentasette cantate profane. Alla fine degli anni Ottanta è stata la volta della prima edizione di un'opera, il *Giustino* e, a partire da vent'anni fa, abbiamo affrontato l'ultimo grande capitolo della produzione vivaldiana, cioè la musica teatrale. Nonostante Vivaldi, in una celebre lettera al marchese Bentivoglio, affermasse di aver scritto novantaquattro opere, a oggi si conservano i manoscritti musicali di diciassette opere complete, altre sette pervenute in forma incompleta, e inoltre duecentosettanta arie sciolte e tre serenate. Oltre ai titoli già pubblicati, altri sono attualmente in fase di lavoro. Ivano Bettin, Marco Bizzarini, Alessandro Borin, Antonio Moccia e Giovanni Polin sono i curatori che hanno predisposto e stanno tuttora preparando le diverse edizioni in corso.

MARCO BIZZARRINI

Se noi ci mettessimo a leggere un libro di storia della musica di mezzo secolo fa, e ci concentressimo sul capitolo dedicato all'opera italiana del Settecento, probabilmente Vivaldi non sarebbe citato affatto, o sarebbe menzionato insieme a tanti altri e posto magari in coda. Oggi la situazione è radicalmente cambiata, tanto che – anche grazie anche all'opera

dell'Istituto Antonio Vivaldi e degli studiosi che vi collaborano almeno dagli anni Settanta, quando c'è stata un'accelerazione improvvisa a livello di studi sul melodramma vivaldiano – si può dire senza tema di smentita che oggi l'ottanta per cento di ciò che conosciamo dell'melodramma primoseicentesco si concentra essenzialmente su due autori, Händel e proprio il nostro Vivaldi, autori che ormai stanno sempre più entrando nei repertori e sui quali le conoscenze diventano sempre più raffinate e precise. Ma come si può spiegare l'apparente contraddizione per la quale l'interesse per il Vivaldi operista fino a mezzo secolo fa fosse così scarso e invece ai giorni d'oggi è vivissimo e sempre più diffuso? La stessa carriera di Vivaldi ci fornisce alcune spiegazioni al proposito. Vale la pena prendere spunto da alcune considerazioni del fondamentale volume riassuntivo sulle opere di Vivaldi di Reinhard Strohm, uscito nel 2009. Giustamente Strohm mette in luce due elementi. Prima di tutto è vero che Vivaldi opera a Venezia, quindi in una delle capitali del teatro musicale europeo, ma è altrettanto vero che con le sue opere non ha mai accesso alla più prestigiosa sala della città, il Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. Al contrario lavora quasi sempre al Teatro Sant'Angelo, di cui è anche impresario. In secondo luogo la sua scrittura è lussureggiante per quanto riguarda le parti vocali, ma non raggiunge mai le più celebrate *star* del suo tempo, come, per citare solo due nomi, Farinelli o Faustina Bordoni. Un terzo elemento, al di là del libro di Strohm, sta nel fatto che Vivaldi non ha l'onore di mettere in musica per primo i nuovi libretti dei poeti allora più alla moda, come Apostolo Zenò e Metastasio. Considerando tutto questo, Vivaldi sembrerebbe porsi in una posizione secondaria. Naturalmente non è così. Lui stesso è orgoglioso della propria produzione teatrale: nella citata lettera che scrive quando ha ormai sessant'anni ricorda di aver composto addirittura novantaquattro titoli, ovviamente includendo pasticci, rielaborazioni e così via, ed è fiero anche dei successi che ha ottenuto in questo ambito. Ora, grazie agli studi che sono stati compiuti nell'ultimo mezzo secolo, ci si accorge che il mondo musicale delle opere di Vivaldi è straordinariamente ricco e affascinante. I motivi di questo accresciuto interesse sono essenzialmente due: da un lato l'importanza storica del suo lavoro, perché Vivaldi non è attivo solo a Venezia ma in molti altri tra i principali centri della cultura italiana ed europea, come Mantova, Verona, Milano, Roma, Praga, Ferrara. Quindi studiare Vivaldi consente di capire anche come funzionava la vita teatrale in queste città. Dall'altro, ed è l'elemento decisivo, c'è la musica straordinaria di Vivaldi, che rivela una fortissima personalità. E oggi, grazie all'operazione congiunta di musicologi, musicisti ma anche operatori musicali ed editori, la riscoperta del Vivaldi operista è in pieno rigoglio.

ALESSANDRO BORIN

Per parlare delle edizioni critiche del teatro di Vivaldi mi sembra interessante rivolgere l'attenzione alle due opere cosiddette 'mantovane', composte appunto a Mantova nell'inverno 1718-1719, *Teuzzone* e *Tito Manlio*, di cui mi sto occupando (per *Teuzzone* in collaborazione con Antonio Moccia). Queste due opere rappresentano un caso di studio ideale, innanzi a tutto perché il filologo che si occupa di ricostruire il loro testo può far conto su due archivi perfettamente conservati: il primo – cosa comune a tutti coloro che si occupano di filologia vivaldiana – è rappresentato dal fondo Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale

Universitaria di Torino, dove si conserva l'archivio personale di Vivaldi. L'altro è l'Archivio Gonzaga, che è ospitato all'interno dell'Archivio di Stato di Mantova. Il fondo torinese ci restituisce i testimoni musicali, vale a dire le partiture; l'altro, essendo un archivio – ducale prima, arciduciale poi – tutta la documentazione che scandisce la vita amministrativa e politica del tempo, che permette di ricostruire in maniera dettagliatissima il contesto in cui Vivaldi componeva la sua musica. Si tratta quindi di una situazione privilegiata. Il fondo Foà e Giordano raccoglie quella che era la biblioteca personale di Vivaldi, ma per il musicista significava molto di più di un mero archivio. Certo aveva anche una funzione conservativa: era infatti abitudine di Vivaldi, terminata una stagione operistica, sottrarre le proprie partiture al circuito esecutivo e conservarle in proprio. Però questa era solamente una delle sue funzioni, e forse nemmeno la più importante. Perché questo archivio era un formidabile strumento di lavoro: mano a mano che si aggiungevano le partiture diventava sempre più un deposito di materiali cui il musicista attingeva continuamente – soprattutto per quanto riguarda la sua prassi di compositore per il teatro d'opera – per riutilizzare, parafrasare, rielaborare in modi anche molto differenti i suoi componimenti, usando le partiture più antiche come modello da cui estrapolare singoli brani per riprenderli tali e quali oppure fisicamente smembrando quei codici per crearne di nuovi. Oppure, ancora, esisteva una terza modalità: le partiture stoccate nel suo deposito personale venivano usate per creare dei codici *ex novo* che divenivano antologie di brani da cui poi lui pescava per l'intonazione di altri libretti. Questo per una ragione molto pratica: la vita di un compositore teatrale era fatta di viaggi, dunque era molto più semplice spostarsi con volumi in cui erano copiate varie tipologie di arie da cui attingere per nuove composizioni. Quindi l'archivio è una cosa viva, che si accresce mano a mano ed è generativa di altri materiali. La situazione di queste due opere è però particolare anche per un altro aspetto. Perché di questi due titoli, caso molto raro, noi possediamo due esemplari completi della partitura, e questa è una situazione estremamente interessante per un filologo. Uno di questi due esemplari, in particolare, è la partitura di lavoro di Vivaldi. Ciò ci permette di ricostruire passo per passo tutte le fasi di lavorazione di una produzione operistica. Ed è quindi un'occasione preziosa per acquisire informazioni sul metodo di lavoro di Vivaldi, sulle motivazioni di alcune sue scelte, e soprattutto per ricostruire i rapporti fra la sua attività di compositore e tutti gli altri attori coinvolti nel processo di produzione e poi di consumo di un'opera teatrale.

Marco Salvio Otone, amante dell'amore ma anche del potere



Busto di Marco Salvio Otone.

La figura di Marco Salvio Otone Cesare Augusto, che fu imperatore romano per pochi mesi nel '69 d. C. – l'anno appunto definito «dei quattro imperatori» – rispecchia soltanto in parte il personaggio musicato da Vivaldi per le scene vicentine. Da un lato, una sua certa propensione per le avventure amorose è testimoniata niente meno che da Tacito nelle sue *Storie*: parlando di Galba, sfortunato predecessore alla carica imperiale, riporta un'interessante annotazione. Molti credevano che proprio Otone sarebbe stato da lui, ormai in età avanzata e senza figli, 'adottato' per garantirgli la successione. Ma lo storico esprime in modo inequivocabile i dubbi del vecchio monarca: «Credo che si fosse fatta strada in Galba la difesa degli interessi dello Stato: perché sarebbe stato assolutamente inutile togliere il potere a Nerone per lasciarlo a un Otone, indolente fin dall'adolescenza e turbolento in gioventù, caro a Nerone perché suo emulo in dissolutezze». L'esibita indifferenza verso la politica, che viene dichiarata alla scena settima del primo atto dell'opera («Frema pur Roma, io l'idol mio sol sieguo») poco si intona però con il suo sfrenato desiderio di potere, che – una volta vista svanire la possibilità di succedere a Galba 'legalmente' – lo spinge ad assoldare le sue milizie per assassinarlo e prendere finalmente il suo posto.

Biografie

DIEGO FASOLIS

Direttore. 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 un'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. Nell'aprile 2018 ha diretto *Orlando furioso* di Vivaldi alla Fenice, lo stesso anno ha interpretato l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck a Parigi e Versailles, *Le Comte Ory* a Zurigo, *La clemenza di Tito* a Losanna, *Così fan tutte* al Regio di Torino, *Il barbiere di Siviglia* a Lugano, *La finta giardiniera* alla Scala, *L'incoronazione di Poppea* alla Staatsoper di Berlino e di nuovo *Il barbiere di Siviglia* alla Staatsoper di Amburgo. Nel 2019 ha diretto la prima esecuzione in tempi moderni dell'*Agnese* di Ferdinando Paër al Regio di Torino, *Dorilla in Tempe* alla Fenice, *Lo sposo di tre e marito di nessuna* di Cherubini al Maggio Musicale, *Gli amori di Teolinda* di Meyerbeer e *Orphée et Eurydice* a Losanna. Quest'anno ha interpretato *Il turco in Italia* alla Scala e *Die Zauberflöte* a Muscat.

GIOVANNI DI CICCO

Regista. Dirige dal 2013 la compagnia DEOS - Danse Ensemble Opera Studio, in residenza alla Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova, progetto sperimentale nel panorama degli enti lirici italiani. Collabora regolarmente con il Teatro Nazionale di Genova. È membro del Galata Mevlevi Music and Sema Ensemble di Istanbul. Nell'ambito delle arti marziali, allievo diretto del maestro Masamichi Noro, è il responsabile per l'Italia del Metodo Kinomichi, fa parte del Comitato Direttore Internazionale e ottiene il titolo di Renshi della DNBK di Kyoto. Ha collaborato con registi come Giancarlo Cobelli, Denis Krief, Lorenzo Mariani, Giorgio Gallione, Jonathan Miller, Federico Tiezzi, Giulio Ciabatti, Lamberto Pugelli, Pierre Constant, Daniele Abbado, Francesco Micheli, Rolando Panerai, Bepi Morrassi, Giuliano Montaldo per produzioni al Teatro Comunale di Ferrara, Wexford Festival Opera, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Torino, Teatro La Fenice, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, Teatro Valli di Reggio Emilia, Teatro Massimo di Palermo, Festival di Granada e Teatro Lirico di Bilbao, Teatro alla Scala, Rossini Opera Festival, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Trieste. Inoltre collabora con compositori e musicisti quali Fernando Mencherini, Claudio Lugo, Francesco Pennisi, Chiara Cipolli, Davide Ferrari, Michele Ferrari, Paolo Silvestri, Stefano Cabrera, Joji Hirota, Tommaso Rolando, Michele Lombardi, Federico Biscione, Giovanni D'Aquila.

MASSIMO CHECCHETTO

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

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

GIULIA SEMENZATO

Soprano, interprete del ruolo di Cleonilla. Diplomata al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, nel 2015 si laurea alla Schola Cantorum di Basilea ed è vincitrice di diversi concorsi internazionali tra i quali il Toti Dal Monte, che nel 2012 segna il suo debutto nel ruolo di Elisetta nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Frequenta l'Académie du Chant del Festival di Aix-en-Provence, dove nel 2013 interpreta il ruolo eponimo in *Elena* di Cavalli. Debuttera nel 2015 alla Scala nel ruolo di Celia nel *Lucio Silla* diretta da Minkowski, e nella stagione successiva torna al Teatro milanese per interpretare Zerlina in *Don Giovanni* e Nannetta nel *Falstaff* diretta da Mehta. Di recente ha interpretato Pamina nella *Zauberflöte* a Muscat diretta da Diego Fasolis, Venere/Cinzia/Bellezza in *Ercole amante* a Parigi e Versailles, Almirena in *Rinaldo* a Glyndebourne, Dorinda nell'*Orlando* di Händel al Theater an der Wien e Serpetta nella *Finta giardiniera* alla Scala. Canta inoltre in *Così fan tutte*, nel *Don Chisciotte*,

nell'*Orfeo*, nel *Saul* di Händel. Per la Fenice partecipa a *Don Giovanni* (2019, 2018, 2017), alla *Juditha triumphans* e ai *Duetti veneziani* con musiche di Vivaldi (2015), all'*Eritrea* di Cavalli andata in scena a Ca' Pesaro (2014) e ai *Due timidi* di Rota al Malibran (2011).

SONIA PRINA

Contralto, interprete del ruolo di Ottone. 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 della Scala. 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, Minasi e con registi quali Carsen, McVicar, Pizzi, Michieletto, Copley, Alden, Huffman. 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 e Madrid, Tamerlano a Monaco, Bradamante in *Alcina* a Parigi e Amburgo, Polinesso in *Ariodante* a Barcellona, San Francisco, Vienna e Parigi. Alla Fenice è stata Orlando nell'opera di Vivaldi (2018).

LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Caio Silio. Vincitrice di prestigiosi concorsi internazionali (tra cui ASLICO e Toti Dal Monte), inizia una brillante carriera che la porta nei più importanti teatri italiani ed esteri, quali Scala, Fenice, Massimo di Palermo, San Carlo di Napoli, Opéra di Parigi, Regio di Torino, Real di Madrid, e, tra gli altri, 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 Carsen, Ceresa, Déflo, Hall, Krief, Livermore, Muscato, Pizzi. Il suo repertorio spazia dal barocco al belcanto, con particolare attenzione alla musica da camera e al *Lied* tedesco. Tra gli ultimi impegni, *Die Zauberflöte* a Muscat, *La finta giardiniera* a Shangai e Milano, *L'incoronazione di Poppea* a Berlino, *Così fan tutte* e *L'Agnese* di Ferdinando Paër a Torino, *Mosè in Egitto* a Napoli. Alla Fenice interpreta *Dorilla in Tempe* (2019), *Orlando furioso* (2018) e *Bajazet* (2007) di Vivaldi e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (2004).

VALENTINO BUZZA

Tenore, interprete del ruolo di Decio. Nato a Catania, si diploma nel 2008 all'Istituto Musicale Vincenzo Bellini della sua città, perfezionandosi poi nelle *masterclass* di artisti quali Edda Moser, Leone Magiera e Renato Bruson. Tra i numerosi concorsi che si è aggiudicato, si citano almeno il Premio Luciano Pavarotti, il Tito Schipa, il Festival Sarzana e il Città d'Alcamo. Nel settembre del 2012 entra a far parte del Centre de Perfeccionament

Plácido Domingo di Valencia, all'interno del quale partecipa a produzioni come *La bohème* (Chailly), *La traviata* (Mehta), *Simon Boccanegra* (Pidò) e *Turandot* (ancora Mehta). Acclamato al Teatro dell'Opera di Varsavia come Macduff in *Macbeth*, è stato protagonista in opere come *Il gatto con gli stivali* al Teatro dell'Opera di Bari, *L'elisir d'amore* al Maggio Fiorentino, *Manon Lescaut* al Teatro Municipal de São Paulo e *Dido and Aeneas* ancora al Maggio Musicale. Ha inoltre preso parte al *musical The Opera*, scritto e diretto da Davide Livermore, che ha debuttato a Muscat. Alla Fenice ha cantato in *Turandot* (2019) e nel *Sogno di Scipione* (2019).

MICHELA ANTENUCCI

Soprano, interprete del ruolo di Tullia. Inizia giovanissima lo studio del canto sotto la guida di Antonio Lemmo, diplomandosi con lode al Conservatorio Lorenzo Perosi di Campobasso. L'Ottavio Ziino 2016 è il più recente dei numerosi concorsi lirici internazionali che si è aggiudicata. Ancora studentessa debutta al Rossini Opera Festival di Pesaro nel *Viaggio a Reims*. Da qui inizia la sua carriera nei principali teatri e festival italiani, tra cui il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, interpretando sia opere di repertorio che prime mondiali e prime in tempi moderni. Fra i tanti titoli, *Orlando furioso*; *L'ambizione delusa* e *L'Olimpiade* (Leo); *La serva padrona* (Pergolesi); *Orfeo e Euridice*; *Bastiano e Bastiana* e *Le nozze di Figaro*; *Il barbiere di Siviglia* e *L'italiana in Algeri*; *L'elisir d'amore*; *Rigoletto* e *Falstaff*; *Les Contes d'Hoffmann* e *Coscoletto* (Offenbach); *La bohème*; *La medium* (Menotti). Si è esibita in prestigiosi contesti collaborando con i più rinomati direttori d'orchestra e registi. Alla Fenice canta nel *Requiem* di Mozart (2019), in *Pinocchio* (2019) e nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Spontini (2018).

Spettacolo e peste a Venezia

di Hannah Marcus*

Con i canali al posto delle macchine, i confini parrocchiali che delineano i quartieri e l'antica imponenza delle facciate del Canal Grande, Venezia evoca una sensazione unica di prossimità al lontano passato. La storia della città lagunare risulta particolarmente attuale durante la pandemia di questi ultimi mesi. Anche se forse non possiede lo stesso fascino della sua architettura o del suo melodramma, l'approccio utilizzato da Venezia in questioni di salute pubblica in tempo di peste è stato infatti uno dei molti contributi che essa ha donato al mondo intero.

Dopo la peste nera del 1347-1351, le epidemie di peste divennero una componente regolare della vita veneziana. Nel 1423, le autorità destinarono il Lazzaretto Vecchio, un'isola vicina al Lido, a struttura ospedaliera permanente per i casi di pestilenza. L'etimologia veneziana di *lazzaretto* (che significa più o meno 'stazione di quarantena') deriva dalla Chiesa di Santa Maria di Nazareth, che si trovava proprio in quell'isola. Già anticamente essa veniva colloquialmente chiamata «Lazaretum», con una 'l' al posto della 'n', facendo riferimento al Lazzaro del Nuovo Testamento, che Cristo resuscitò dalla morte e che, durante il periodo medievale, era divenuto molto celebre come santo patrono dei lebbrosi. Il Lazzaretto Vecchio era sia un ospedale che il luogo della *quarantena* – il neologismo veneziano per indicare i quaranta giorni che navi e merci provenienti da regioni infette dovevano aspettare prima di entrare in città.

Le autorità veneziane aprirono un altro ospedale per gli ammalati di peste nel 1471, presso un'isola situata tra Murano e Sant'Erasmus. Chiamata Lazzaretto Nuovo per distinguerla dalla precedente, essa serviva come stazione di quarantena per gli stranieri che volevano entrare in città e soprattutto per gli stessi veneziani colpiti dal morbo o venuti in contatto con persone contagiate. Questi ospedali permanenti fino al XVIII secolo ebbero la funzione di luoghi di isolamento, dove la gente moriva oppure (più raramente) passava il periodo di convalescenza. Le misure di salute pubblica vennero letteralmente inserite nella geografia della Venezia della prima modernità.

Ma se la salute pubblica costituiva parte delle infrastrutture della città, lo spettacolo era – ed è tuttora – uno dei più vitali serbatoi di forza e creatività. Dai cinquecenteschi venditori ambulanti, che vendevano le loro *canzoni* stampate in edizione economica nel ponte di Rialto, alle grandi composizioni operistiche rappresentate al Malibran e alla Fenice, i veneziani hanno sempre vissuto in una città di spettacolo. Una volta all'anno, durante il Carnevale, che convenzionalmente iniziava con la festa di Santo Stefano (26 dicembre), e durava fino all'inizio della Quaresima, le gerarchie sociali venivano completamente capovolte. I poveri ricoprivano i ruoli della nobiltà in caotiche commedie sponsorizzate da

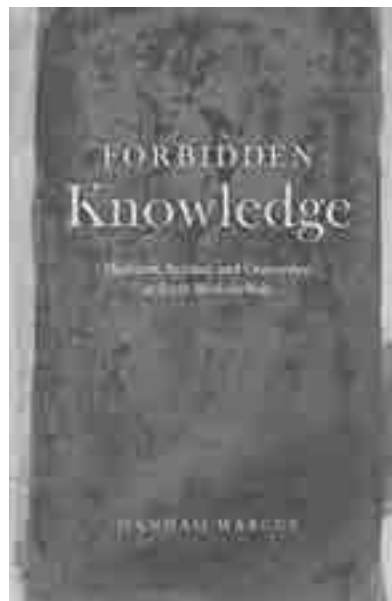
ricchi patrizi. Il rituale civico e religioso del Carnevale si è evoluto fino a diventare l'iconica mascherata che ogni anno attrae milioni di turisti a Venezia.

Quest'anno il Carnevale è stato chiuso prima del previsto a causa dell'epidemia da coronavirus Covid 19 in Lombardia e Veneto. Anche in passato, le *performance* carnevalesche e le rappresentazioni teatrali furono cancellate durante le diverse pestilenze. Dall'altra parte d'Europa, nella Londra di Shakespeare, il conteggio di trenta morti di peste alla settimana innescava automaticamente la chiusura dei teatri. Venezia non possedeva una misura quantitativa così rigorosa. Ma a ogni nuova epidemia il Consiglio dei Dieci discuteva le implicazioni sociali e diplomatiche del cancellare le produzioni teatrali, le processioni religiose e la predicazione.

Cristoforo Ivanovich, grande critico e storico dell'opera seicentesca, sostiene che la drammatica peste del 1630 cambiò radicalmente il rapporto di Venezia con il teatro. Mentre prima di quell'epidemia gli spettacoli teatrali si svolgevano principalmente nell'ambito del Carnevale, dopo la peste del 1630 essi furono formalmente integrati nel calendario ufficiale della città. L'opera e il teatro musicale cominciarono a essere organizzati in nuove stagioni separate dal Carnevale, ed esse divennero un modo di abbracciare gli importanti rituali comunitari della produzione teatrale, rinforzando allo stesso tempo l'ordine sociale invece che capovolgerlo come accadeva con gli spettacoli pensati per il Carnevale.

In anni recenti, uno dei costumi più diffusi a Carnevale è stata una maschera con becco, abbinata a un mantello e un bastone, che si può acquistare nella stragrande maggioranza dei percorsi turistici. Questi costumi richiamano i vestiti portati da alcuni medici del Sei e Settecento, che nei loro giri di visita a pazienti altamente contagiosi cercavano di indossare un abbigliamento che li proteggesse. Il lungo becco veniva riempito di erbe che si pensava potessero preservarli dal respirare aria infetta. Il bastone da dottore e i guanti permettevano al medico di visitare i pazienti a distanza, rendendo meno facile il contatto con la malattia.

Fino a questo inverno, la nostra distanza psicologica dai tempi della peste risultava evidente dal nostro giocoso utilizzo della tenuta del medico della peste, l'equivalente 'primomoderno' di una tuta *hazmat*. Ma ora, in quest'ultima pandemia, dovremmo fermarci e riflettere sui molti modi in cui il passato risuona insistentemente attraverso le sale della Fenice. Lo spettacolo a Venezia si è sempre incrociato con la storia della malattia, e quest'anno non fa eccezione.



*Hannah Marcus insegna Storia della scienza all'Università di Harvard, ed è specializzata in storia italiana, come dimostra la copertina del libro di prossima uscita, *Forbidden Knowledge: Medicine, Science and Censorship in Early Modern Italy*, edito da University of Chicago Press.

Performance and Plague in Venice

by *Hannah Marcus*

With canals instead of cars, parish boundaries that delineate neighborhoods, and the ancient grandeur of the facades on the Grand Canal, Venice evokes a unique sensation of proximity to the distant past. The history of the lagoon city feels especially close during this current pandemic. Though perhaps less glamorous than its architecture or its opera, Venice's approach to public health in the age of plague has been one of its many contributions to the world.

Following the Black Death of 1347-1351, outbreaks of plague became a regular feature of life in Venice. In 1423, Venetian authorities established the Lazzaretto Vecchio, an island near the Lido, as a permanent plague hospital. The Venetian etymology of *lazzaretto* (in English, lazaret, or a quarantine colony) derives from the Church of Santa Maria di Nazareth located on the island chosen for the Lazzaretto Vecchio. The island was also colloquially called «Lazaretum», with an 'l' rather than 'n' at the beginning, in reference to the Biblical Lazarus who Christ raised from the dead and who, during the medieval period, had become widely celebrated as the patron saint of lepers. The Lazzaretto Vecchio was both a hospital and a site for *quarantine* – the new word for the forty (*quaranta*) days that ships and goods coming from infected regions had to wait before entering the city.

Venetian officials opened another plague hospital in 1471 on an island between Murano and San Erasmo. Named Lazzaretto Nuovo to distinguish it from the Lazzaretto Vecchio, this island served as a quarantine site both for foreigners entering the city and especially for Venetians who had the plague or had shared close contact with infected persons. These permanent hospitals served as sites of isolation, death, and (occasionally) convalescence until the eighteenth century. Public health measures were literally built into the geography of early modern Venice.

But if public health was part of the city's built infrastructure, public performance was – and still is – one of the Venice's most vital reservoirs of strength and creativity. From sixteenth-century peddlers selling their cheap printed *canzoni* (songs) on the Ponte di Rialto to the great works of opera performed in the Teatro Malibran and La Fenice, Venetians have always lived in a city of spectacle. Once a year, during Carnival, which used to begin on the Feast of Saint Stephen (December 26) and lasted until the beginning of Lent, the social hierarchy was turned on its head. The poor performed the roles of the nobility in chaotic comedies sponsored by rich patricians. This civic and religious ritual of Carnival has evolved to become the iconic masquerade that each year attracts millions of tourists to Venice.

This year Venice's Carnival was cancelled early due to an outbreak of the novel coronavirus Covid 19 in Lombardy and the Veneto. In the past, performances during Carnival



Il Lazzaretto Vecchio in una stampa del Settecento.

and theatrical shows in general were also cancelled during outbreaks of plague. On the other side of Europe, in Shakespeare's London, a weekly count of 30 deaths due to plague triggered the automatic closure of theaters. Venice did not have such a strict quantitative measure in place. Instead, during each outbreak the Council of Ten debated the civic and diplomatic stakes of cancelling Carnival theatrical productions, religious processions, and preaching.

The seventeenth-century critic and great historian of opera, Cristoforo Ivanovich, suggested that the 1630 plague epidemic fundamentally changed Venice's relationship to theater. Whereas before this outbreak theatrical performances had occurred primarily within the context of Carnival, after the 1630 plague they were formally integrated into the civic calendar of Venice. Opera and musical theater had new seasons in Venice that were separate from Carnival, and these seasons became a way of embracing the important community rituals of theatrical production while reinforcing the social order instead of upending it as Carnival productions had.

In recent years, one of the most popular costumes during Venice's Carnival has been a beaked mask with a cloak and stick. Such outfits can be purchased on most of the major tourist thoroughways. These costumes recall the outfit worn by some seventeenth and eighteenth-century plague doctors, who sought protective garb to wear during their rounds with highly contagious patients. The long beak of the mask was stuffed with herbs that were thought to protect the doctor from breathing infected air. The doctor's stick and gloves allowed him to examine patients at a distance, minimizing his contact with the disease.

Until this winter, our psychological distance from the times of plague was clear from our playful engagement with the plague doctor's outfit, early modernity's equivalent of a hazmat suit. But now, during this latest pandemic, we should pause and reflect on the many ways that the past resonates insistently through the halls of La Fenice. Performance in Venice has always intersected in deep ways with the history of disease – this year has been no exception.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Maurizio Fagotto, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Francesca Rodomonti • ♦, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

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

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

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

Trombe Piериuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, 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 Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arciliuto Francesco Tomasi ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ♦
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, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, 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, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

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 Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli [◇], Andrea Pitteri [◇]

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabuio, 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*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico, nnp**
altro direttore di scena e palcoscenico, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso [◇]

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Mario Bazzellato Amorelli \diamond , Filippo Maria Corradi \diamond , Alberto Deppieri \diamond , Lorenzo Giacomello \diamond , Daria Lazzaro \diamond , Marco Rosada \diamond , Giacomo Tagliapietra \diamond , Riccardo Talamo \diamond , Agnese Taverna \diamond , Endrio Vidotto \diamond

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Marco Covelli, Federico Geatti, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi \diamond , Tommaso Copetta \diamond , Alessandro Diomede \diamond , Alessio Lazzaro \diamond , Federico Masato \diamond , Alessandro Scarpa \diamond , Giacomo Tempesta \diamond

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello \diamond

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia \diamond

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

\diamond a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
domenica 5 luglio 2020 ore 19.00
Stagione Sinfonica 2019-2020

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Aaron Copland
*Fanfare for the Common Man**

Claudio Monteverdi
L'Orfeo sv 318: Toccata*

Giovanni Gabrieli
Canon n. 2 Settimi toni à 8
Sonata Pian e Forte*
Canzon vigesimasettima
Canon n. 5 Duodecimi toni *Sacrae Symphoniae**
Canzon prima *La spiritata*
Canzon vigesimaottava

Claudio Monteverdi
«Domine ad adiuvandum»
da *Vespro della Beata Vergine**

Giovanni Gabrieli
«Angelus Domine»

Johann Sebastian Bach
«Jesu, meine Freude» mottetto BWV 227

*arrangiamento per ottoni e percussioni
di Fabio Codeluppi

Piergiuseppe Doldi, Guido Guidarelli,
Eleonora Zanella, Fabio Codeluppi *trombe*
Andrea Corsini, Vincenzo Musone *corni*
Giuseppe Mendola, Domenico Zicari,
Federico Garato, Claudio Magnanini
tromboni
Alberto Azzolini *tuba*
Dimitri Fiorin *timpani*

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*

Roberto Brandolisio *organo*

Teatro La Fenice
giovedì 9 luglio 2020 ore 19.00
sabato 11 luglio 2020 ore 19.00
Stagione Sinfonica 2019-2020

direttore
Diego Fasolis

Georg Friedrich Händel
Music for the Royal Fireworks
(Musica per i reali fuochi d'artificio) HWV 351

Water Music
(Musica sull'acqua) HWV 348-350
Suite in fa maggiore HWV 348
Suite in sol maggiore HWV 350
Suite in re maggiore HWV 349

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 10 luglio 2020 ore 19.00
domenica 12 luglio 2020 ore 19.00
martedì 14 luglio 2020 ore 19.00
mercoledì 15 luglio 2020 ore 19.00
Stagione Lirica e Balletto 2019-2020

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Cleonilla Giulia Semenzato
Ottone Sonia Prina
Caio Silio Lucia Cirillo
Decio Valentino Buzza
Tullia Michela Antenucci

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 16 luglio 2020 ore 19.00
Stagione Sinfonica 2019-2020

Orchestra del Teatro La Fenice

Richard Strauss
Serenata per fiati in mi bemolle maggiore op. 7

Wolfgang Amadeus Mozart
Serenata per fiati n. 10
in si bemolle maggiore KV 361 *Gran Partita*

Fabrizio Mazzacua, Luca Clementi *flauti*
Rossana Calvi, Angela Cavallo,
Valter de Franceschi *oboi*
Vincenzo Paci, Claudio Tassinari *clarinetti*
Simone Simonelli, Federico Ranzato
corni di bassetto
Marco Gianì, Riccardo Papa *fagotti*
Konstantin Becker, Vincenzo Musone,
Loris Antiga, Stefano Fabris *corni*
Stefano Pratisoli *contrabbasso*

Teatro La Fenice

venerdì 17 luglio 2020 ore 19.00
Stagione Sinfonica 2019-2020

**Orchestra del Teatro
La Fenice**

Antonio Vivaldi

Concerto in la minore per due violini,
archi e basso continuo op. 3 n. 8 RV 522

Concerto in sol minore

per archi e basso continuo RV 156

Concerto in si minore per quattro violini,
violoncello, archi e basso continuo op. 3 n. 10
RV 580

Tomaso Albinoni

Adagio in sol minore

arrangiamento di Marco Paladin

Roberto Baraldi *primo violino concertatore*

Alessandro Cappelletto, Livio Troiano,

Nicola Fregonese *violini*

Alessandro Zanardi *violoncello*

Roberta Ferrari *clavicembalo*

Teatro La Fenice

mercoledì 22 luglio 2020 ore 19.00
Recital lirico
Stagione 2019-2020

Alex Esposito *basso*

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni: «Madamina, il catalogo è questo»

Le nozze di Figaro: «Non più andrai,
farfallone amoroso»

Giuseppe Verdi

Macbeth: «Studia il passo, o mio figlio...

Come dal ciel precipita»

Simon Boccanegra: «Il lacerato spirito»

Pauline Viardot

Sérénade vvv 3015

Giuseppe Verdi

Don Carlo: «Ella giammai m'amò»

Charles Gounod

Faust: «Vous qui faites l'endormie»

Hector Berlioz

La Damnation de Faust: «Voici des roses»

«Devant la maison»

Cécile Chaminade

Les Sylphains op. 60

Jacques Offenbach

Les Contes d'Hoffmann: «Dans les rôles
d'amoureux»

Arrigo Boito

Mefistofele: «Son lo spirito che nega»

Carmen Santoro *pianoforte*

Teatro La Fenice

giovedì 23 luglio 2020 ore 19.00
Recital lirico
Stagione 2019-2020

Francesco Meli *tenore*
Luca Salsi *baritono*

Giuseppe Verdi

Don Carlo: «Io l'ho perduta!...

Io la vidi e il suo sorriso»

«È lui!... Desso... l'infante!..

Dio, che nell'alma infondere»

«O Carlo, ascolta... Io morirò, ma lieto in core»

Aleksandr Skrjabin

Etude op. 2 n. 1

Giuseppe Verdi

Un ballo in maschera: «Forse la soglia attinse...

Ma se m'è forza perderti»

La forza del destino: «Invano Alvaro ti celasti

al mondo»

Franz Liszt

dalle *Harmonies poétiques et religieuses* s 173:

Funérailles

Giuseppe Verdi

Otello: «Credo in un Dio crudel»

«Tu? Indietro! Fuggi!... Sì, pe' l'ciel marmoreo
giuro!»

Davide Cavalli *pianoforte*



SOCI FONDATORI



REGIONE del VENETO



SOCI SOSTENTITORI E PARTNER



INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE
ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



Novanta Di Pieve



CONFINDUSTRIA
VENEZIA



Fondazione Amici della Fenice

FREUNDKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

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. 90 - luglio 2020

ISSN 1971-8241

Ottone in villa

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
Ivano Bettin, Eric Cross, Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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 luglio 2020
da Imprimenda S.n.c. - Limena (PD)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00