



FARNACE

VENEZIAMUSICA
e dintorni

FARNACE

Antonio Vivaldi

**NON ABBIAMO UNA STORIA.
NE ABBIAMO TANTE.**

ASCOLTALE SU INTESA SANPAOLO ON AIR

Scopri tutti i podcast di **Intesa Sanpaolo On Air**
su intesasnpaoloonair.com e Spotify, Apple Podcasts,
Google Podcasts.

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2020-2021



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

intesasnpaoloonair.com

INTESA  SANPAOLO



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Ogni stagione
ha la sua musica.
Note morbide e *Intense*
ne creano la pausa
perfetta.



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



THE MERCHANT[®] OF VENICE

Maria Callas
MARIA CALLAS
at
TEATRO LA FENICE

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

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

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

My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2020-2021

FARNACE

Teatro Malibran

venerdì 2 luglio 2021 ore 19.00
domenica 4 luglio 2021 ore 17.00
martedì 6 luglio 2021 ore 19.00
giovedì 8 luglio 2021 ore 19.00
sabato 10 luglio 2021 ore 17.00

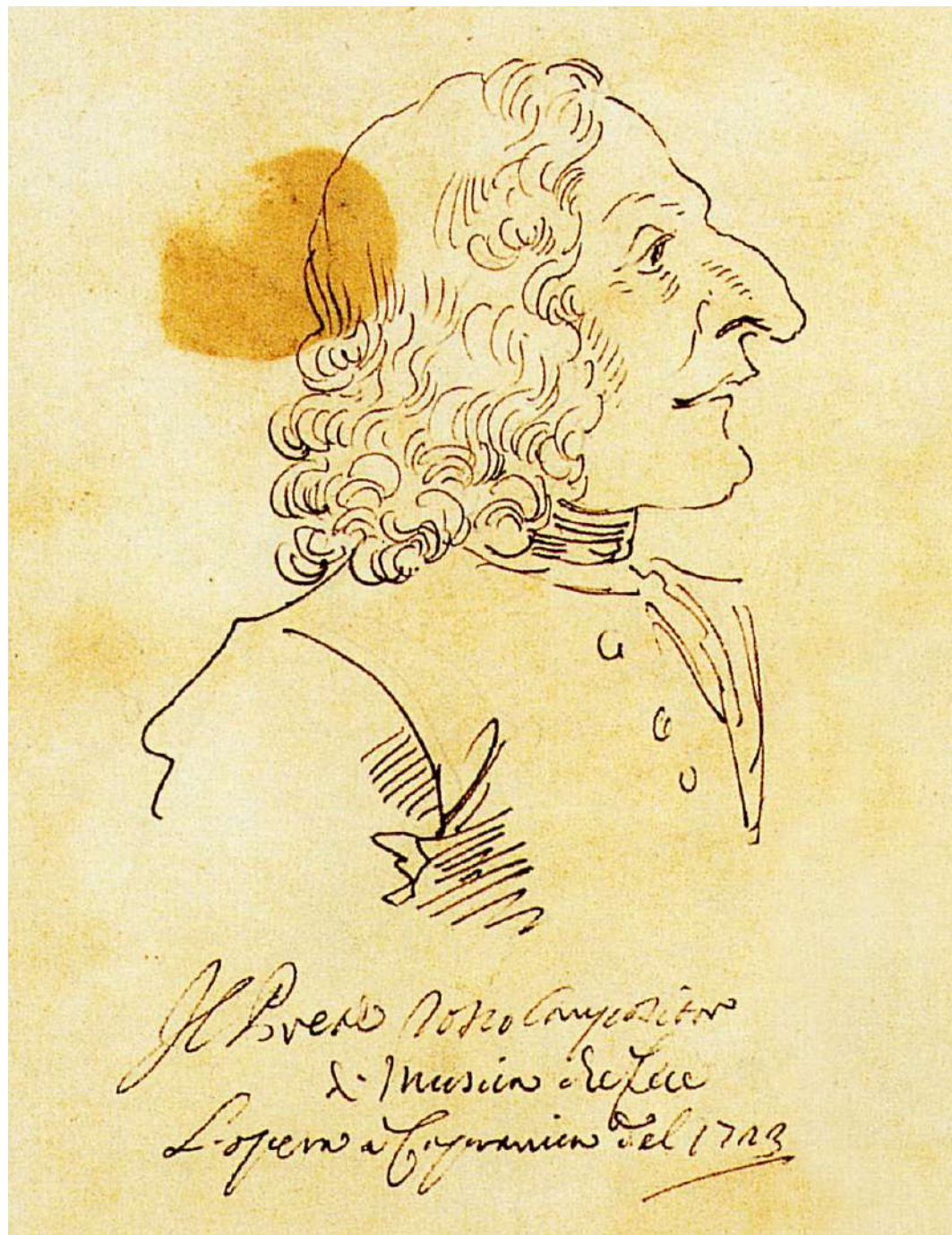


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Anonimo, ritratto di Antonio Vivaldi [?] (Bologna, Civico Museo bibliografico Musicale). Circa l'identificazione del personaggio raffigurato, v. Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, trad. di Luca Zoppelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 169-171 (ed. or. Antonio Vivaldi: A Guide to Research, New York-London, Garland Publishing, 1988).

La locandina	9
Due titoli simbolici per tornare a una nuova normalità <i>di Fortunato Ortombina</i>	11
<i>Farnace</i> in breve <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	13
<i>Farnace</i> in short	15
Argomento	17
Synopsis	20
Argument	23
Handlung	26
Il libretto	29
Storia, tradizione e stile del <i>Farnace</i> <i>di Alessandro Borin</i>	53
Christophe Gayral: «Una storia atemporale, universale e contemporanea» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	64
Christophe Gayral: “A timeless, universal and contemporary story”	68
Diego Fasolis: «Farnace, il ‘feticcio’ di Vivaldi»	72
Diego Fasolis: “Farnace, Vivaldi’s ‘obsession’”	75
Dall’Archivio storico del Teatro La Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	79
MATERIALI	
Anna Girò, la cantante più amata <i>di Leonardo Mello</i>	87
Biografie	90



Pier Leone Ghezzi (1674–1755), caricatura di Antonio Vivaldi. Si legge: «Il prete rosso compositore di musica che fece l'opera al Capranica del 1723» (penna e inchiostro bruno su carta ingiallita; Roma, Biblioteca Vaticana).

FARNACE

dramma per musica in tre atti RV 711-A

libretto di **Antonio Maria Lucchini**

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione assoluta:
Venezia, Teatro Sant'Angelo, 10 febbraio 1727

versione adattata da Andrea Marchiol

personaggi e interpreti

<i>Farnace, re di Ponto</i>	Christoph Strehl
<i>Berenice, regina di Cappadocia, madre di Tamiri</i>	Lucia Cirillo
<i>Tamiri, regina sposa di Farnace</i>	Sonia Prina
<i>Selinda, sorella di Farnace</i>	Rosa Bove
<i>Pompeo, proconsole romano nell'Asia</i>	Valentino Buzza
<i>Gilade, principe del sangue reale e capitano di Berenice</i>	Kangmin Justin Kim
<i>Aquilio, prefetto delle legioni romane</i>	David Ferri Durà
<i>Un fanciullo, figlio di Farnace e Tamiri</i>	Pietro Moretti / Beatrice Zorzi

maestro concertatore e direttore

Diego Fasolis

regia

Christophe Gayral

scene Rudy Sabounghi

costumi Elena Cicorella

light designer Giuseppe Di Iorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

continuo

Fabio Grandesso *fagotto barocco*, Andrea Marchiol *cembalo*
Francesco Tomasi *tiorba*, Alessandro Zanardi *violoncello*

con sopratitoli in italiano

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; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Laura Colonnello; maestro alle luci Matteo Londero; assistente alla regia Marcin Lakomicki; assistente alle scene Keiko Shiraihi; capo macchinista Andrea Muzzati; 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 Silvano Santinelli scenografie (Pesaro); costumi, calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Effetti Speciali srl; trucco, parruccho Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

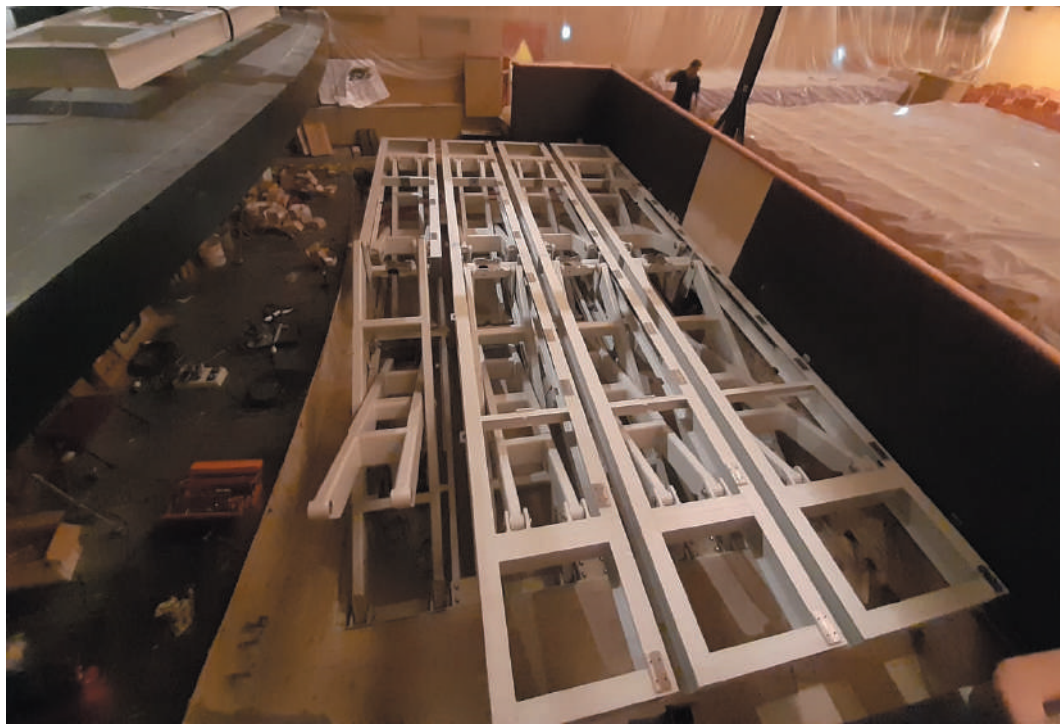
Due titoli simbolici per tornare a una nuova normalità

di Fortunato Ortombina

Faust e *Farnace* sono due progetti che avevamo promesso al pubblico nella stagione 2019-2020. Con la chiusura dovuta alla pandemia non siamo riusciti a realizzarli nei tempi pre-stabiliti, anche se, nella breve apertura di soli cinque mesi, ne abbiamo messi in cantiere altri, come ad esempio *Roberto Devereux* e *Il trovatore*, oltre a proposte che non erano previste, come *Ottone in villa* e *Histoire du soldat*. Perché in quei tempi, con la poca capienza che ci era concessa e i protocolli di sicurezza che bisognava osservare abbiamo dovuto optare per spettacoli diversi, immaginandoci anche un diverso utilizzo del teatro.

Con la serrata successiva, abbiamo scelto di non mettere in scena opere finché non ci fosse stato il pubblico in sala, ma solo concerti in *streaming*. Ora finalmente possiamo tornare, e riprendiamo proprio con questi due progetti. Il fatto di mettere in scena *Faust* ha un significato simbolico, vuol dire riaprire dopo tanto tempo con un'opera non barocca: la musica antica ci ha molto aiutati, in una fase difficile come quella precedente a questa, perché i titoli citati, prevedendo un piccolo organico, erano di più facile realizzazione. Non abbiamo voluto rinunciare, appena si è potuto, a offrire ai nostri spettatori un'opera del grande secolo del melodramma, l'Ottocento. C'è un particolare significato, per quanto riguarda *Faust*, perché dagli anni Venti del Novecento è sempre stata l'opera con la quale si tornava all'attività dopo una disgrazia. Sul finire della prima guerra mondiale, e scoppiata l'epidemia spagnola. La Fenice, dopo essere stata chiusa dal 1914, riapre nel 1920, e non con *La traviata* o *La bohème*, ma proprio con il *Faust* di Gounod. Bisogna tenere conto dell'enorme successo che questo titolo aveva ottenuto nel mondo intero, basti pensare che il *Faust* nel 1883 inaugura il Metropolitan di New York, città già di molti milioni di abitanti, dove vivevano tedeschi, italiani, francesi. Il Met non apre con *Aida* o *Die Zauberflöte*, ma con *Faust* di Gounod. Basta guardare le cronologie per capire quanto successo avesse quest'opera che ha il diavolo come protagonista. Quando l'avevamo progettata nel 2019, per essere rappresentata nel 2020, si pensava solo di ricordare la fine della prima guerra mondiale e dell'epidemia spagnola. Poi è arrivata una nuova spagnola, totalmente imprevista, e forse ancora peggiore. Per questo valore simbolico si è deciso che fosse il primo titolo al quale il pubblico può assistere dal vivo, come lo fu appunto allora.

L'alternanza di un melodramma dell'Ottocento e di un'opera barocca al Malibran risponde al criterio di massima varietà possibile, che la Fenice ha intrapreso e persegue da molti anni. Quindi avremo un'opera comunque legata alla Fenice, per i motivi che ho ricordato, e l'altra simbolo della musica veneziana di tutti i tempi.



I lavori di riqualificazione del palcoscenico del Malibran realizzati nel 2020, durante la pandemia. Il nuovo assetto è stato inaugurato nell'agosto dello stesso anno con *l'Histoire du soldat* di Stravinskij.

Per i protocolli attualmente in vigore, non sarà possibile proporre in palcoscenico il *Faust*. In questa fase perciò continueremo a ospitare il pubblico solo nei palchi, lo spettacolo si svolgerà con l'orchestra nella tradizionale fossa, e l'azione nello spazio della platea. Con il *Farnace*, che sarà allestito al Malibran, si ritornerà invece alla visione tradizionale, ponendo una piccola orchestra nella fossa e il coro – composto solo di venti artisti – nei palchi. Dunque l'azione si potrà svolgere interamente sul palcoscenico.

Questo ritorno ha il senso di una liberazione, che sento di condividere con il nostro pubblico. Anche se la nostra attività non si è mai interrotta, grazie ai molti concerti in *streaming*, proprio attraverso tutti questi appuntamenti il pubblico ci ha fatto sentire da ogni parte del mondo la grande voglia di tornare alla Fenice. Quando abbiamo riaperto, lo scorso 26 aprile, gli spettatori ci hanno dato prova di questo desiderio, riempiendo tutti i posti che avevamo a disposizione. E ora, con la curva pandemica che vediamo decrescere gradualmente, anche grazie alle vaccinazioni, questo – lo ripeto – è veramente un momento di liberazione, dopo una privazione che è durata nove mesi. Duecentocinquanta giorni senza opera sono troppi... C'è la grande gioia di rivedere gli spettatori a teatro, nel segno di una normalità che sarà comunque nuova.

Farnace in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Nel 1727, Antonio Vivaldi (1678-1741) era considerato tra i massimi compositori del panorama europeo. Lo testimonia ad esempio il «*Mercur de France*» che nel 1725 lo aveva definito senza esitazioni «les plus habile compositeur qui soit à Venice». Parole dettate probabilmente anche dall'eccezionale successo riscosso in terra francese da una delle sue ultime raccolte di musica strumentale data alle stampe, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, pubblicato dall'editore Michel-Charles Le Cène. A questo periodo di grandi fortune e di grande produttività risale *Farnace*, che fu composto tra l'altro nel contesto di una ricca messe di lavori teatrali scritti da Vivaldi tra il 1726 e il '28: più precisamente, in questo lasso di tempo il Prete Rosso compose nell'ordine *La Dorilla* per il Sant'Angelo, *Ipermestra* per il Teatro della Pergola di Firenze e, appunto, *Farnace*, sempre per il Sant'Angelo (dove andò in scena il 27 febbraio 1727, durante la stagione di Carnevale). I libretti delle due opere 'veneziane' erano di Antonio Maria Lucchini (1690-1730 circa), che aveva già collaborato con Vivaldi un decennio addietro (*Tieteburga*, 1717).

L'argomento del *Farnace* fu oggetto di parecchio interesse nel corso di tutto il XVIII secolo. Una prima versione, su libretto di Lorenzo Morari, era stata composta da Antonio Caldara (1670-1736) per il Teatro Sant'Angelo di Venezia nel 1703, mentre il testo, poi musicato da Vivaldi, era stato inizialmente intonato da Leonardo Vinci (1696-1730) nel 1724. Il dramma ruota attorno alla tragedia dinastica del re Farnace, osteggiato dalla suocera e imprigionato. Per adeguarsi al lieto fine di prammatica, tuttavia, anche la fiera Berenice cederà all'amore per la figlia Tamiri, sposa di Farnace, risparmiando così la vita al genero. Tra i personaggi secondari, l'autorevole rappresentanza dei conquistatori romani (Pompeo e Aquilio) è dipinta in toni benevoli, guadagnando in umanità nel confronto con gli antagonisti barbari Berenice e Gilade.

Prima interprete della parte di Tamiri fu Anna Giraud (Girò), protagonista di numerosi titoli operistici vivaldiani e chiamata maliziosamente a Venezia «l'Annina del Prete Rosso». Il contralto *en travesti* Maria Maddalena Pieri interpretò il ruolo del re Farnace, mentre un altro contralto, Angela Capuano Romana, chiamata anche 'la Capuanina', vestì i panni di Berenice; Lorenzo Bonetti fu Pompeo, Lucrezia Baldini Selinda, i castrati Filippo Finazzi e Domenico Giuseppe Galletti rispettivamente Gilade e Aquilio.

Sono notevoli diversi numeri dell'opera, come l'aria per la Girò «Gelido in ogni vena», con cui si apre il primo atto, quella di Pompeo «Sorge l'irato nembo», pirotecnica e



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

spettacolare per l'utilizzo dell'orchestra, e quella di Gilade «Scherza l'aura lusinghiera». Il gioiello della partitura è però l'ampio quartetto «Io crudel!» (nell'imminenza dello scioglimento della vicenda), del cui valore era ben conscio l'autore, che lo impiegherà nuovamente nel *Bajazet* (Verona 1735). Più in generale, *Farnace* rappresenta uno dei primi tasselli della cosiddetta 'napoletanizzazione' dello stile del compositore, che coglieva tempestivamente le innovazioni e i mutamenti del gusto provenienti dalla capitale partenopea.

Dopo il debutto, con esito molto felice, l'opera fu ripetutamente ripresa e profondamente riveduta negli anni successivi, prima di cadere in oblio come il resto della produzione vivaldiana.

Farnace in short

In the year 1727 Antonio Vivaldi (1678-1741) was hailed as one of the greatest composers on the European scene. Proof of this was, for example, in 1725 when the magazine *Mercur de France* had had no hesitation in describing him as “les plus habile compositeur qui soit à Venice”. This comment was probably made after his resounding success when the publisher Michel-Charles Le Cène printed one of his last collections of instrumental music, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*. It was during this period of great success and prolific compositions that *Farnace* was written. Written for Teatro Sant'Angelo (where it debuted on 27 February 1717 during the Carnival season), the opera was one of the many works Vivaldi wrote between 1726 and 1728, including, amongst others, *La Dorilla* also for Teatro Sant'Angelo, and *Ipermestra* for Teatro della Pergola di Firenze. The librettos for the two “Venetian” operas were written by Antonio Maria Lucchini (around 1690-1730), who had already worked with Vivaldi ten years earlier (*Tieteberga*, 1717).

The plot of *Farnace* was the subject of great interest throughout the entire eighteenth century. The first version, with a libretto by Lorenzo Morari, was composed by Antonio Caldara (1670-1736) for Teatro Sant'Angelo in Venice in 1703, while the text, which was later put to music by Vivaldi, had been started by Leonardo Vinci (1696-1736) in 1724. The plot is based on the dynastic tragedy of King Farnace, who was held hostage by his mother-in-law and imprisoned. However, in order to guarantee a pragmatic happy end, the proud Berenice's love for her daughter Tamiri, Farnace's wife, finally wins, thus saving the son-in-law's life. Secondary characters include the authoritative but benevolent portrayal of the Roman conquerors (Pompeo and Aquilio), who show greater humanity than the barbarian antagonists, Berenice and Gilade.

The first singer in the role of Tamiri was Anna Giraud (Girò), who was the protagonist of many of Vivaldi's operas and known in Venice by malicious tongues as “the Red Priest's Annina”. The *en travesti* contralto Maria Maddalena Pieri played the role of King Farnace, while another contralto, Angela Capuano Romana, who was also called “Capuanina” played the role of Berenice; Lorenzo Bonetti was Pompeo, Lucrezia Baldini Selinda, while the castrati Filippo Finazzi and Domenico Giuseppe Galletti played Gilade and Aquilio respectively.

Some of the numbers of the opera are remarkable, for example the aria for Girò “Gelido in ogni vena”, at the beginning of the first act, or Pompeo's “Sorge l'irato nembo”,



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Saboungbi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

with its brilliant, sensational use of the orchestra, and Gilade's "Scherza l'aura lusinghiera". The highlight of the score is, however, the longer quartet "Io crudel?" (as events are drawing to a close). The composer was aware of its value and went on to use it again in *Bajazet* (Verona 1735). More generally speaking, quick to seize upon the innovations and changes in style coming from Naples, *Farnace* is one of the first works to show the so-called "Neapolitan influence" on the composer's style.

The première met with resounding success and the opera was performed repeatedly and revised significantly in the years that followed, before falling into oblivion, together with the rest of Vivaldi's work.

Argomento

ATTO PRIMO

Farnace, succeduto a suo padre Mitridate come re del Ponto, è stato sconfitto dall'esercito romano condotto da Pompeo. Farnace ordina a sua moglie Tamiri di sacrificare loro figlio e poi di suicidarsi, così da evitare l'umiliazione della prigionia. La madre di Tamiri, Berenice, regina di Cappadocia, nutre un implacabile odio nei confronti di Farnace e unisce le sue forze a quelle di Pompeo per completare la sua eliminazione. Nel frattempo Selinda, sorella di Farnace, è fatta prigioniera. Ella ancora spera che suo fratello possa ristabilirsi sul trono del Ponto e seduce contemporaneamente sia il prefetto romano Aquilio, sia il capitano di Berenice Gilade, nella speranza che la rivalità amorosa tra i due uomini possa dare giovamento alla sua causa.

Tamiri decide di togliersi la vita ma di salvare quella di suo figlio; lo nasconde nel mausoleo che custodisce il sepolcro dei re del Ponto. Sta per trafiggersi con il pugnale datole da Farnace, quando Berenice sopraggiunge e glielo impedisce. Dopo un acceso scambio tra madre e figlia, Berenice chiede a Pompeo di tenere prigioniera Tamiri ma Pompeo, impressionato dal coraggio della donna, la lascia andare.

ATTO SECONDO

Gilade e Aquilio corteggiano Selinda, ma lei sembra rifiutare le loro *avance*. La sua strategia sta cominciando a dare i suoi frutti, poiché Gilade ora per la prima volta prende posizione contro Berenice, che sta ancora accanitamente dando la caccia a Farnace e a suo figlio. Berenice deride Gilade e il suo ridicolo amore per una nemica. Farnace ha deciso di suicidarsi nel mausoleo dei re del Ponto, ma l'arrivo di Tamiri glielo impedisce. Interrogata da Farnace, Tamiri mente e ammette di aver ucciso loro figlio: Farnace è devastato da questa notizia e allo stesso tempo rimprovera sua moglie di essere ancora in vita. A questo punto, giunge Berenice: Farnace si nasconde e la ascolta dare ordine ai suoi di distruggere il mausoleo; resta poi sbalordito quando vede suo figlio apparire dalla tomba. Tamiri supplica sua madre perché mostri compassione, ma Berenice non si lascia commuovere, rifiuta sua figlia e lascia sotto sequestro suo nipote. Farnace riappare e ripudia sua moglie: Tamiri, rimasta sola, è devastata dal dolore.

Selinda continua instancabilmente la sua macchinazione: implora Gilade di sostenere la causa del nipote. Gilade e Aquilio supplicano Berenice di risparmiare il bambino, che Pompeo affida alla custodia di Aquilio. Selinda promette ad Aquilio il suo amore se accetterà di intraprendere un'impresa pericolosa per suo conto.

ATTO TERZO

Mentre le truppe di Berenice e le legioni romane si radunano sulla piana di Eraclea, Berenice chiede a Pompeo di uccidere il figlio di Farnace, dicendogli che in cambio riceverà metà del suo regno. Tamiri offre a Pompeo un incentivo simile, affinché risparmi suo figlio. Pompeo, commosso da Tamiri, le riconsegna il fanciullo. Farnace ritorna ed è felice di poter riabbracciare suo figlio; dopo aver nuovamente rimproverato sua moglie, si distacca



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

dal bambino per andare a combattere contro Roma. Nel frattempo, Selinda fa promettere a Gilade che ucciderà Berenice ed estorce una simile promessa ad Aquilio riguardo a Pompeo. Ma proprio mentre Aquilio sta per adempiere alla sua promessa, Farnace, scambiato per uno dei soldati di Berenice, si avvicina a Pompeo con l'intenzione di ucciderlo lui stesso. Entrambe falliscono il tentato omicidio. Appare Berenice, riconosce nel finto soldato suo genero e fa arrestare Farnace. Tamiri, arrivando, supplica per la sua vita, invano. Ma Gilade e Selinda irrompono con un seguito armato e liberano Farnace. Egli sta per uccidere Berenice quando la regina e Pompeo prendono Tamiri e il bambino in ostaggio: Farnace allora offre la sua via in cambio della loro salvezza. Berenice, mossa dal comportamento di Farnace, lo perdona. Il re del Ponto riconquista il suo trono, nella generale esultanza.

Synopsis

ACT ONE

Farnace, who has succeeded his father Mitridate as the King of Pontus, has been defeated by the Roman army led by Pompeo. Farnace orders his wife Tamiri to sacrifice their son and then commit suicide so as to avoid a humiliating captivity. Tamiri's mother, Berenice, Queen of Cappadocia, harbours an implacable hatred of Farnace and joins her forces to those of Pompeo to complete his defeat. In the mean time Farnace's sister Selinda is taken prisoner. She still hopes that her brother will be restored to the throne and seduces both the Roman prefect Aquilio and Berenice's captain Gilade, in the hope that the rivalry of the two men for her affections will help advance her cause.

Tamiri resolves to die but decides to save her son's life and hides him in the mausoleum containing the tomb of the kings of Pontus. She is about to stab herself with the dagger given to her by Farnace when Berenice arrives and prevents her. After a heated exchange between mother and daughter, Berenice asks Pompeo to keep Tamiri as a prisoner, but impressed by Tamiri's courage Pompeo lets her go.

ACT TWO

Gilade and Aquilio both ardently woo Selinda, but she appears to reject their advances. However, her strategy is beginning to bear fruit, as Gilade now for the first time stands up to Berenice, who is still relentlessly wanting to hunt down Farnace and his son. Berenice laughs at Gilade and his ridiculous love for an enemy.

Farnace has decided to carry out his own suicide in the mausoleum of the kings of Pontus, but the arrival of Tamiri prevents him. Questioned by Farnace, Tamiri lied and admits that she killed their child: Farnace is devastated by the news and at the same time reproaches his wife for the fact she is still alive. At this point, Berenice arrives. Farnace hides and hears Berenice's orders for the destruction of the mausoleum. He is then stunned to see the child appear out of the tomb. Tamiri begs her mother to show mercy, but Berenice rejects her entreaties, repudiates her daughter and leaves kidnapping her grandson. Farnace reappears also—and he repudiates his wife: Tamiri left alone is devastated.

Selinda is still tirelessly pursuing her machinations, she begs Gilade to assist the cause of the child. However, Gilade and Aquilio ask Berenice to spare the child, whom Pompeo places in the care of Aquilio. Selinda promises Aquilio her love if he agrees to take a dangerous enterprise on her behalf.

ACT THREE

As Berenice's troops and the Roman legions assemble on the plain of Heraclea, Berenice calls on Pompeo to kill Farnace's son, telling him that she will give him half her kingdom in return. Tamiri offers Pompeo a similar inducement to spare her son's life. Pompeo moved by Tamiri gives her back her child and leave. Farnace is back and happy to be reunited with his son; after further rebukes to his wife, he takes the child away to go to fight Rome...



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

Meanwhile, Selinda makes Gilade promise that he will kill Berenice and extracts a similar promise from Aquilio with regard to Pompeo. But just as Aquilio is about to carry out his promise, Farnace, disguised as one of Berenice's soldiers, approaches him too Pompeo with the intention of killing him. Both attempts fail. Berenice appears, recognizes the disguised soldier as her son-in-law and Farnace is arrested. Tamiri arriving plead for his life, in vain. However, Gilade and Selinda burst in with armed followers and free Farnace. He is about to kill Berenice when Berenice and Pompeo take Tamiri and the child hostage: Farnace then offers his life to save them. Berenice, moved by Farnace's attitude, forgives him. The king of Pontus regains his throne, to general rejoicing.

Argument

PREMIER ACTE

Pharnace, qui a succédé à son père Mithridate en tant que roi du Pont, a été battu par l'armée romaine de Pompée. Pharnace donne l'ordre à sa femme Tamiri de sacrifier leur fils et de se suicider, pour éviter l'humiliation de l'esclavage. La mère de Tamiri, Bérénice, reine de Cappadoce ressent une telle haine pour Pharnace qu'elle se range aux côtés de Pompée pour l'éliminer. Entre temps, Sélinda, la sœur de Pharnace, est faite prisonnière. Espérant encore pouvoir faire revenir son frère sur le trône du Pont, elle séduit le préfet romain Aquilius, ainsi que le capitaine de Bérénice Gilade, dans l'espoir que cela puisse servir cette cause.

Tamiri décide de se tuer, mais d'épargner son fils en le cachant dans le mausolée où se trouve le sépulcre des rois du Pont. Elle est sur le point de se frapper avec le poignard que lui a donné Pharnace, quand Bérénice arrive et l'en empêche. Une vive discussion s'ensuit entre la mère et la fille. Bérénice demande à Pompée de garder Tamiri comme prisonnière, mais Pompée, impressionné par le courage de la jeune femme, la laisse partir.

DEUXIÈME ACTE

Gilade et Aquilius font la cour à Sélinda, qui fait semblant de repousser leurs avances. Sa stratégie commence à donner des résultats, car Gilade prend maintenant position pour la première fois contre Bérénice, alors qu'elle s'acharne à poursuivre Pharnace et son fils. Bérénice se moque de Gilade et de son amour ridicule pour une ennemie. Quant à Pharnace, il a décidé de se suicider dans le mausolée des rois du Pont, mais l'arrivée de Tamiri l'interrompt. Aux questions de Pharnace, Tamiri répond par un mensonge, admettant d'avoir tué leur fils: Pharnace est désespéré à cette nouvelle et reproche à sa femme d'être encore en vie. C'est alors qu'arrive Bérénice. Pharnace se cache et l'entend donner l'ordre à sa suite de détruire le mausolée; à son grand étonnement, il voit son fils sortir de la tombe. Tamiri supplie sa mère pour qu'elle fasse preuve de compassion, mais Bérénice ne se laisse pas émouvoir: elle repousse sa fille et garde son petit-fils prisonnier. Pharnace réapparaît et répudie sa femme: Tamiri, restée seule, s'abandonne à la douleur.

Sélinda continue sans répit dans sa machination: elle implore Gilade de soutenir la cause de son neveu. Gilade et Aquilius supplient Bérénice d'épargner l'enfant, que Pompée confie à Aquilius. Sélinda promet son amour à Aquilius s'il accepte de courir des risques pour elle.

TROISIÈME ACTE

Alors que les troupes de Bérénice et les légions romaines se réunissent dans la plaine d'Héraklea, Bérénice demande à Pompée de tuer le fils de Pharnace, en lui disant qu'en échange il recevra la moitié de son royaume. Tamiri en fait de même, pour qu'il épargne son fils. Pompée, ému par Tamiri, lui rend l'enfant. Pharnace revient et se réjouit de pouvoir prendre son fils dans ses bras; après avoir de nouveau réprimandé sa femme, il se sépare de l'enfant pour aller se battre contre les Romains. Entre temps, Sélinda fait promettre à Gilade de



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

tuer Bérénice et extorque une promesse à Aquilius pour qu'il assassine Pompée. Mais au moment où Aquilius s'apprête à passer à l'acte, Pharnace s'approche de Pompée pour le tuer, en faisant semblant d'être l'un des soldats de Bérénice. Tous deux échouent dans leur tentative d'assassinat. Bérénice apparaît alors: elle découvre l'identité du faux soldat qui est en réalité son gendre et fait arrêter Pharnace. Tamiri arrive et la supplie de l'épargner, sans succès. C'est alors que Gilade et Sélinda font irruption avec des gardes armés et libèrent Pharnace. Celui-ci s'apprête à tuer Bérénice, mais la reine et Pompée prennent Tamiri et l'enfant en otages: alors Pharnace offre sa vie en échange de la leur. Bérénice, émue par la réaction de Pharnace, lui accorde son pardon. Le roi du Pont reconquiert son trône dans l'allégresse générale.

Handlung

ERSTER AKT

Farnace, der die Nachfolge seines Vaters Mitridate als König von Pontos angetreten hat, wurde vom römischen Heer unter der Führung von Pompeo besiegt. Farnace befiehlt seiner Frau Tamiri, den gemeinsamen Sohn zu opfern und sich dann selbst zu töten, um der Schmach der Gefangenschaft zu entgehen. Die Mutter von Tamiri, die Königin von Kappadokien Berenice, nährt einen unversöhnlichen Hass auf Farnace und plant zusammen mit Pompeo, diesen zu vernichten. In der Zwischenzeit wird Selinda, die Schwester von Farnace, gefangen genommen. Da jene noch die Hoffnung hegt, dass ihr Bruder eines Tages wieder den Thron von Pontos besteigt, bezirzt sie sowohl den römischen Präfekten Aquilio, als auch Gilade, den Kapitän von Berenice. Sie hofft, dass die amouröse Rivalität zwischen den beiden Männern ihr Anliegen begünstigt.

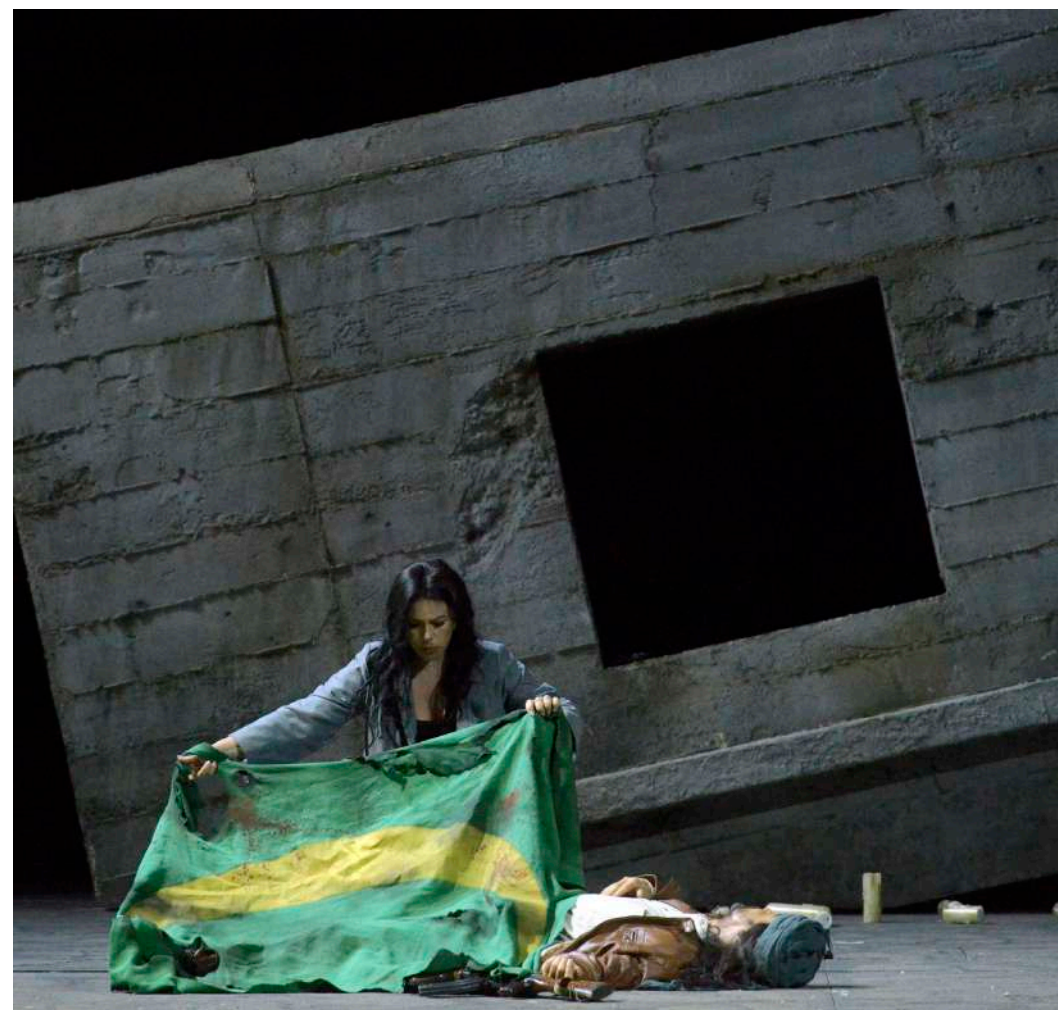
Tamiri beschließt, sich das Leben zu nehmen, aber ihren Sohn zu retten; sie versteckt ihn in dem Mausoleum, welches die Grabstätte der Könige von Pontos hütet. Als sie sich mit dem Dolch, den ihr Farnace gegeben hat, erstechen will, erscheint Berenice, die ihr dies untersagt. Nach einem hitzigen Abtausch zwischen Mutter und Tochter fordert Berenice Pompeo auf, ihre Tochter als Gefangene zu nehmen, doch Pompeo, der von ihrem Mut beeindruckt ist, lässt Tamiri gehen.

ZWEITER AKT

Gilade und Aquilio umwerben Selinda, diese jedoch lehnt offenkundig alle Avancen ab. Ihre Strategie scheint aufzugehen, denn Gilade ergreift erstmals gegen Berenice Position, die nach wie vor mit Besessenheit Farnace und seinen Sohn verfolgt. Berenice macht sich über Gilades lächerliche Liebe zu einer Feindin lustig. Farnace hat beschlossen, sich im Mausoleum der Könige von Pontos umzubringen, doch Tamiris Kommen kann dies verhindern. Als Tamiri von Farnace zur Rede gestellt wird, belügt sie ihn und behauptet, ihren Sohn umgebracht zu haben: Farnace ist von dieser Nachricht erschüttert, macht seiner Frau aber trotzdem Vorwürfe, dass sie noch am Leben ist. Berenice tritt auf und Farnace versteckt sich, so dass er hört, wie seine Mutter ihrem Gefolge aufträgt, das Mausoleum zu

zerstören. Als er seinen Sohn aus dem Grab kommen sieht, ist er sehr erstaunt. Tamiri fleht ihre Mutter an, etwas Erbarmen zu haben, doch Berenice lässt sich nicht erweichen, schickt ihre Tochter fort und behält ihren Enkel in Gefangenschaft. Farnace kommt aus seinem Versteck hervor und verstößt seine Frau: Tamiri, die alleine zurückgeblieben ist, verzehrt sich vor Schmerz.

Selinda führt ihre Ränkeleispiele unbeirrt fort: sie bittet Gilade, sich für ihren Neffen einzusetzen. Gilade und Aquilio flehen Berenice an, das Kind zu verschonen, das Pompeo in die Obhut von Aquilio gibt. Selinda verspricht Aquilio ihre Liebe, wenn er bereit ist, für sie eine gefährliche Mission auszuführen.



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella (foto di Michele Crosera).

DRITTER AKT

Während sich die Truppen von Berenice und die römischen Legionen auf der Ebene von Eraclea versammeln, fordert Berenice Pompeo auf, den Sohn von Farnace zu töten. Sie verspricht ihm im Gegenzug die Hälfte ihres Königreichs. Tamiri wendet sich an Pompeo mit einem ähnlichen Angebot, um ihren Sohn zu retten. Pompeo, den Tamiris Ansinnen rührt, gibt dieser ihren Sohn zurück. Farnace kommt wieder und freut sich, seinen Sohn umarmen zu können. Er wirft noch einmal seiner Frau ihr Fehlverhalten vor, reißt sich von seinem Sohn los und zieht in die Schlacht gegen Rom. In der Zwischenzeit nimmt Selinda Gilade das Versprechen ab, dass er Berenice umbringen wird und kann Aquilio zu einer ähnlichen Zusage bringen, was Pompeo betrifft. Aber gerade als Aquilio sein Versprechen einlösen will, tritt Farnace auf. Man hatte ihn für einen der Soldaten von Berenice gehalten und konnte so kommen, um Pompeo selbst zu töten. Beide scheitern bei dem Tötungsversuch. Dann tritt Berenice auf, die in dem falschen Soldaten ihren Schwiegersohn erkennt und diesen festnehmen lässt. Tamiri kommt hinzu und bittet vergeblich um sein Leben. Doch da treten Gilade und Selinda mit einem bewaffneten Gefolge auf und befreien Farnace. Dieser ist kurz davor, Berenice zu töten, als die Königin und Pompeo Tamiri und ihren Sohn als Geisel nehmen: schließlich bietet Farnace sein Leben im Tausch gegen ihre Rettung. Berenice, die von Farnaces Verhalten gerührt ist, vergibt ihm. Im allgemeinen Jubel besteigt der König des Pontos wieder seinen Thron.

Farnace

dramma per musica in tre atti

libretto di Antonio Maria Lucchini

musica di Antonio Vivaldi

Personaggi

Farnace, re di Ponto controtenore

Berenice, regina di Cappadocia madre di Tamiri mezzosoprano

Tamiri, regina sposa di Farnace mezzosoprano

Selinda, sorella di Farnace mezzosoprano

Pompeo, proconsole romano nell'Asia tenore

Gilade, principe del sangue reale, e capitano di Berenice controtenore

Aquilio, prefetto delle legioni romane tenore

Un fanciullo, figlio di Farnace, e Tamiri mimo

Cori di soldati romani, e asiatici

Il luogo dell'azione in Eraclea.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Riviera dell'Eusino con folta selva, che ingombra tutta la scena.

Farnace con spada nuda in mano, poi Tamiri.

FARNACE

Benché vinto, e sconfitto,
perfide stelle, io son Farnace ancora,
di Mitridate il figlio
ha in pugno ancor di Mitridate il brando,
ha in seno ancor di Mitridate il core.
Per lacerar i lauri in su la chioma
alla superba Roma
risorgerò, nemico ognor più crudo,
cenere anche sepolte, e spirito ignudo.

TAMIRI

Mio consorte, mio re, deh per le sacre*
venerabili fiamme
d'amore, e d'Imeneo, per quella fede,
che annodò le nostre alme, arresta il piede.

FARNACE

Non ami ben, se l'onor mio non ami.

TAMIRI

Amo, sì, l'onor tuo, ma mi spaventa
l'orror dell'imminente alto periglio.

FARNACE

Dov'è più di periglio, è più di gloria.

TAMIRI

Vanne dunque, o crudel, e qui mi lascia
tra le fiere agonie de' miei timori.
Lascia in balia del vincitor superbo
la sposa desolata,
e l'infelice, oh dio, tenero figlio,
perché vadano entrambi
tra le schiave più vili a torcer lane,
ed a bacciar le clamidi romane.

FARNACE

Quest'acciaro fatal prendi, o regina:
e sovra d'esso giura
d'eseguir quella legge,
che uscirà dal mio labbro.

TAMIRI

Eccomi pronta.

FARNACE

La tiranna del mondo
puote ancora esser vinta;
ma se l'empia fortuna
idolatra di lei per lei pugnando,
farà che sul mio capo
l'aquile abominate alzino il volo,
tutto nel cuor del figlio, indi nel tuo,
tu questo ferro immergi.
Dall'indegno servaggio esso vi sciolga,
e l'ingiurie del ferro il ferro tolga.

TAMIRI

Due gran prove mi chiedi,
signor, del mio coraggio.
L'una è degna di me perché son moglie,
l'altra è indegna di me perché son madre.

FARNACE

Anch'io son padre, e te 'l comando. A noi
questo nome non toglie
l'alta necessità d'oprar da grandi.
Torna tosto in città, Tamiri, addio.
Con quest'amplesso impegno
l'ubbidienza tua. Servi alla legge
che giurasti al mio amor, e alla mia gloria,
e pensa che consorte
di Farnace non sei se non sei forte.

Ricordati che sei
regina madre, e sposa,
che dell'onor gelosa
ti vuol la maestà.
Pria che soffrir la pena
d'una servil catena,
sì, sì questa tu déi
pietosa crudeltà.

SCENA SECONDA

Tamiri sola.

TAMIRI

Ch'io mi tolga col ferro
all'onta del trionfo
è giustizia e ragione, e sì grand'atto
stabilito era già ne' miei pensieri.
Ma che col ferro stesso
io sveni il caro figlio, il figlio amato
è fierezza crudel d'ingiusto fato.

Combattono quest'alma
la gloria, la pietà,
l'amor, la crudeltà,
lo sposo, il figlio.
Lo sposo tradirò?
Il figlio ucciderò?
Ah che l'ingiusta palma
non so di chi sarà,
cieli consiglio!

SCENA TERZA

Escono guastadori, che troncando in breve la selva la riducono a un'aperta campagna, vedendosi in fondo il mare, e in esso l'armata navale di Berenice, e da una parte la città di Eraclea con ponte, che introduce nella medesima. Approdano le navi, e gettati i ponti sbarca sul lido l'esercito, e dopo sbarcano da ricco naviglio Berenice, e Gilade con numeroso reale accompagnamento.

CORO

Dell'Eusino con aura seconda
approda la sponda
la guerriera, l'eccelsa regina.
Qui la gloria d'un'alta vendetta
l'invita, l'aspetta
del nemico all'estrema rovina.

GILADE

Del nemico Farnace
quest'è l'impero, e quella
che là si vede torreggiar vicina
è la città de' regni suoi regina.

Ei se non mente della fama il grido
già ne' vicini campi
dal romano valor fu debellato.

BERENICE

Fu debellato, sì, ma non fu vinto.

GILADE

Se con l'armi di Roma
le tue congiungi il tuo trionfo è certo.

BERENICE

Sì, da Roma invitata
a guerreggiar contro Farnace io venni.

GILADE

Ma qual gente improvvisa
a noi s'appresta?

BERENICE

Io vedo
nell'insegne ondeggiar l'aquila invitta.

SCENA QUARTA

Pompeo, Aquilio con l'esercito romano e detti.

POMPEO

Amazzone real dell'Oriente...

BERENICE

Debillator de' più feroci imperi.

POMPEO

Berenice.

BERENICE

Pompeo.

POMPEO

Roma t'accoglie
con le mie braccia.

BERENICE

E con le mie riceve
l'Asia gli amplessi tuoi.

POMPEO
Contro i ribelli
della gloria romana
combatteremo uniti.

BERENICE
Mora Farnace. Altro da te non bramo.

POMPEO
Mora Farnace. Ad assalir le mura
ov'ei s'asconde io moverò le squadre
de' più scelti guerrieri,
tu l'assalto feroce
d'altra parte asseconda, e vendicata
a momenti sarai.

BERENICE
(a Gilade)
Principe udisti?
Sotto l'altro comando a tant'impresa
guida tu le nostr'armi.

GILADE
Seguirò coraggioso
l'orme di sì gran duce.

SCENA QUINTA

Pompeo, Gilade, Aquilio.

POMPEO
Guerrieri, eccovi a fronte
la città più superba
ove regni Farnace, ove regnasse
il gran nemico Mitridate. In quella
è il più forte riparo
dell'Asia già cadente,
la difesa maggior dell'Oriente.

CORO
Su campioni, su guerrieri
coraggiosi, arditi, e fieri
a ferire, a fulminar.
Con le fiamme, cogl'acciari
sdegno atroce si prepari
quelle mura ad atterrar.

Segue l'assalto della città, che viene attaccata sul ponte. Sortiscono gl'assedati, e respingono sul campo gl'assalitori, i quali incalzano nella città gl'assaliti, e se ne impadroniscono. In questo esce dal bosco Farnace co' suoi soldati.

FARNACE
In sì gran punto ancora
la fortuna si tenti, o pur si mora.

(Investe alle spalle i nemici, e dopo fiero contrasto Farnace co' suoi resta fugato).

SCENA SESTA

Aquilio con Selinda dalla parte della città, dall'altra Berenice con seguito, Pompeo, Gilade, e soldati sul campo.

SELINDA
Signor, s'anche fra l'armi
pietade ha luogo, e cortesia non toglie
punto di lena a marziali incendi,
me donzella non vile
dal militare ardir salva, e difendi.

AQUILIO
(Quant'è vaga costei!)

GILADE
(Quant'è gentile!)

POMPEO
Sorgi, e il grado palesa.

SELINDA
Io son Selinda.

BERENICE
Selinda di Farnace
la superba germana!

POMPEO
Avrai nel nostro campo
bella Selinda e sicurezza e scampo.

Gilade, a te consegno
l'illustre prigioniera.

BERENICE
Ben guardata ella sia
finché di Roma il fulmine fatale
su 'l fratel contumace oggi sen cada.

POMPEO
Su l'abbattute mura
la vittoria ci chiama. Andianne omai.

BERENICE
(Di quel barbaro alfin mi vendicai).

(Entrano in città)

SCENA SETTIMA

Selinda, Gilade, Aquilio, alcuni soldati.

SELINDA
A' nostri danni armata
venne ancor Berenice,
e congiurò con le romane squadre
contro l'unica figlia ancor la madre?

GILADE
Non ha riguardi, o bella,
la ragion dello sdegno.

AQUILIO
E a questa cede
ogni ragion del sangue, e dell'amore.

SELINDA
(a Gilade)
E tu per lei pugnasti
di regina crudel duce peggiore?

GILADE
Pugnai per Berenice
pria di veder Selinda.
(Or che Selinda io vidi
Berenice aborrisco,
odio la mia vittoria,
detesto il mio valor, e la mia gloria).

Nell'intimo del petto
quel dolce e caro affetto,
mi va cercando il cor.
Non mi difendo e guardo,
ma godo del diletto
che mi promette amor.

SCENA OTTAVA

Selinda, Aquilio, e alcuni soldati.

AQUILIO
A sorprendermi il cor, bella Selinda,
splende nel tuo bel viso
la più serena idea, che mai scendesse
dall'alte sfere ad illustrar la terra.

SELINDA
Duce, me non alletta
aura di vana lode.

SELINDA
Senti: libera io nacqui, e nelle vene
ho un sangue che più volte
fe' vacillar in fronte
alla tua Roma i combattuti allori.
Questo sangue mal soffre
l'onte della fortuna.
Qualche cosa tu ardisci
degn di te, degna di me; rifletti
su le mie voci, e su le mie vicende,
e se sprone bisogna al tuo valore,
sappi, che questo core
da' sereni occhi tuoi non si difende.

AQUILIO
Ma se tu non palesi il tuo desio...

SELINDA
Vanne, e pensaci ben. Aquilio, addio.

AQUILIO
Penso che que' begl'occhi
e quella guancia vaga che questo cor impiaga
risolto ho d'adorar.

Tu sola il pensier mio,
né pensar più poss'io
che te di vagheggiar.

SCENA NONA

Selinda con alcuni soldati.

SELINDA

Qual sembianza improvvisa
in Gilade abbagliò le mie pupille?
Ah se mai fosse amore! Ah, no, Selinda
servi, servi al tuo grado. A entrambi lascia
con le lusinghe libertà d'amarti.
Nasceran dall'amor le gelosie,
e dalle gelosie l'ire, e gli sdegni.
Così forse armerai
Roma contro di Roma, e Berenice
contro di Berenice. E così forse
degli occhi miei con la fatal saetta
io medesima farò la mia vendetta.

Al vezzeggiar d'un volto
al balenar d'un ciglio
giunge la piaga al cor
che non teme d'amor, fatale il dardo.
E nella rete colto
resta così il valor
del lusinghiero ardor d'un dolce sguardo.

SCENA DECIMA

*Luogo de' mausolei, in mezzo de' quali v'è gran
piramide destinata per sepolcro dei re di Ponto.
Tamiri col suo piccolo figlio condotto a mano da un servo.*

TAMIRI

Figlio, non v'è più scampo:
l'empia Roma trionfa, e a noi de' numi
nessun più resta, o restano i men forti.
Morir si dée; l'ora fatal è giunta.
Or che farò? S'adempia
di Farnace il comando,
ma non s'adempia in questo
delle viscere mie parto innocente.
E poiché non rimane

d'un impero sì nobile, e di tante
città superbe un breve
spazio di terra, ove un bambin s'asconda,
disserra, o fido servo,
questo sacro e feral tempio dell'ombra.
Ivi il figlio si celi.

*(Prende per mano il figlio, e 'l servo va ad aprir la
piramide)*

O figlio, o troppo tardi
nato all'afflitta patria, e troppo presto
alla madre infelice.
Io ti dono una vita.
Ch' il genitor condanna,
ma ti riserbo al rischio
d'una servil catena. Abbila in grado
s'ell'è pietà, s'è crudeltà, perdona.
Andianne, o figlio.

*(S'incammina, ma ripugnando il fanciullo torna
indietro)*

Ah tu ritiri il passo
e prendi a scherno il vergognoso asilo.
Cedi alla tua fortuna,
diletto mio, cedi al destino, e vivi.
Tempo forse verrà che tu ripigli
l'indole generosa, e che ritolga
alla lupa tiranna
l'usurpato dominio. Oggi ti basti
d'ingannar la tua morte. Intanto, o caro,
questo bacio ricevi
del mio povero amor ultimo dono.
L'alma sen viene in esso
tutta sul labbro, ed a seguirti impara.
Vanne, fra pochi istanti
anch'io verrò. Mi chiuderà l'istessa
tomba, ch'ora ti chiude,
ti starò sempre al fianco,
veglierò su' tuoi casi, ombra gelosa.
Vanne, idolo mio; colà ti cela, e posa.

(Entra il fanciullo nella piramide, e il servo chiude la porta)

Ma di madre abbastanza
si è serbato il costume,
tornisi a ripigliar quel di consorte.

(Cava lo stile datole da Farnace)

Fiero ordigno di morte
delle sciagure mie rimedio estremo
aprimi il petto, e col mio sangue scrivi
che da regina io vissi, e da regina,
libera, e coronata
seppi ancor morir.

*(Mentre vuol uccidersi vien arrestata improvvisa-
mente da Berenice)*

SCENA UNDICESIMA

Berenice con guardie, e detti.

BERENICE

(togliendole lo stile)
Fermati ingrata.

TAMIRI

Qual ingiusta pietà?

BERENICE

Qual folle ardire?

TAMIRI

Usurparmi una morte,
che i miei disastri onora?

BERENICE

Arbitrar d'una vita
di cui Roma è signora?

TAMIRI

Ma tu di Roma amica,
dimmi, se giungi a me madre, o nemica?

BERENICE

Figlia di Berenice
in me la madre or vedi,
ma sposa di Farnace
vedi in me la nemica, e la tiranna.

TAMIRI

E in che peccò quell'infelice, amando
la tua prole in Tamiri,
e l'immagine tua nel mio sembiante?

BERENICE

In che peccò? Non ti rapi l'indegno
dalle mie braccia a mio dispetto?

TAMIRI

Ed io

qual oltraggio ti feci
con ubbidir al mio destino?

BERENICE

Dimmi, dove ascondesti
del mio fiero nemico
l'odiato germe?

TAMIRI

Oh dio!

Nella strage dell'Asia il cerco anch'io.

BERENICE

Nel pallore del tuo volto
la tua frode io ravviso.
Parla: il figlio dov'è?

TAMIRI

Dov'è il mio sposo?
Dove il mio regno? E dove
con la mia libertà la mia grandezza?

SCENA DODICESIMA

Pompeo con seguito, e dette.

BERENICE

Signor, costei che audace empie le vene
del sangue mio, ma nel suo core impressa
ha l'immagine sol del suo Farnace,
sia pur tua prigioniera.
D'esserle madre io sdegnò
da che l'empia sdegnò d'essermi figlia.
Il nome di regina
cangi in quello di serva, e de' suoi regni
abbia soltanto appena
quanto può misurarne una catena.

TAMIRI

Signor, miri al tuo piede
dell'invitto Ariarate

una figlia infelice,
odiata così da Berenice
perché serba nel petto
pieno di fede, e di costanza il core
come l'ereditò del genitore.

POMPEO

Ben ti risplende in volto
la chiarezza del sangue, e in un dell'alma.
Nulla io chiedo da te. Sei prigioniera
della tua genitrice. A lei t'inchina,
ed in lei riconosci
la vincitrice tua, la tua regina.

BERENICE

No, no, resti l'iniqua,
resti pur ne' tuoi lacci,
finché riveli dove
ostinata nasconde il figlio indegno
ad onta del mio amore, e del mio sdegno.

Da quel ferro ch'ha svenato
il mio sposo sventurato
imparai la crudeltà.
Nel mirare un figlio esangue
e bagnato del mio sangue
mi scordai della pietà.

SCENA TREDICESIMA

Tamiri, e Pompeo.

POMPEO

Donna, la tua fortuna
è comune al tuo amor. Ceda il tuo amore
dunque alla tua fortuna, e non contenda
al vincitor della vittoria il frutto.
In quel tenero tralcio
d'una pianta rubella
può germogliar un gran nemico a Roma.
L'Asia non è ancor doma,
e ben saria cagione
la mia stolta pietà d'alto periglio,
se risorgesse il genitor nel figlio.

TAMIRI

Roma dunque ci teme? O fortunate

nostre cadute! Vive,
sì, vive il pargoletto
tanto da voi temuto eroi latini.
Vive, ma custodito
dai voti della patria, e dalle mie
diligenze amorose.
In esso io celo a Roma
la più nobile spoglia, in esso io tolgo
il suo maggior trofeo
al domator dell'Asia, al gran Pompeo.

Leon feroce
che avvinto freme
mai non si teme.
S'avvien che spezzi
cancelli e nodi
i suoi custodi – tremar farà.
Quel fiero dente – per monte, e piano
di brano in brano – spargerà l'erbe
e sarà vano – gridar pietà.

SCENA QUATTORDICESIMA

Pompeo.

POMPEO

Come ben fa veder la donna eccelsa,
che l'insolente arbitrio della sorte
non serba autorità su le grand'alme,
e che un'alta virtude,
benché da lacci involta,
va con libero pie' sempre disciolta.

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

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Luogo spazioso d'architettura nella reggia. Selinda,
Gilade e Aquilio.*

GILADE

Principessa gentil, ciascun di noi
ha l'illustre ardimento
di sospirar per te. Ma le nostr'alme
rivalità soffrir non ponno. Eleggi
qual di noi più ti piace.

AQUILIO

Già in fortuna diversa ambo contenti
l'uno delle sue gioie,
e l'altro si godrà de' suoi tormenti.

SELINDA

Ambo dunque per me d'amore ardete,
ed ambo mi chiedete
ch'io rifiuti un di voi?

GILADE

Pende il nostro destin da' cenni tuoi.

SELINDA

Io godrei d'appagarvi,
ma...

GILADE

Qual dubbio?

AQUILIO

Qual tema?

SELINDA

Chi sarà poi l'escluso
si turberà? Si sdegherà?

AQUILIO

Tranquillo.

GILADE

Sereno.

AQUILIO

Soffrirà la ripulsa.

GILADE

Al rival cederà.

SELINDA

(ad Aquilio)

Quest'è l'amore
che per me t'arde il core?
(a Gilade)
Mi potesti lasciar con tanta pace
e sospiri per me?
(ad Aquilio)

Finto.

(a Gilade)

Mendace.

(ad Aquilio)

Lascia di sospirar,
(a Gilade)

lascia di vaneggiar,
(ad Aquilio)

tu non intendi amor,
(a Gilade)

tu amor non sai.
(ad Aquilio)

Se poi quando ti piace
snodar i tuoi legami,
(a Gilade)

estinguer la tua face,
(ad Aquilio)

non hai catene al cor,
(a Gilade)
fiamme non hai.

SCENA SECONDA

Gilade, Aquilio.

GILADE

Tempo miglior si scelga, onde la bella
meno schiva e guardinga
a noi palesi il genio suo.

AQUILIO

Son queste

solite ripugnanze
di ritrosa beltà, che poi s'arrende,
già ch'altro non pretende
con quel tenero suo dolce rigore
ch'aggiunger esca ad un novello amore.

SCENA TERZA

Gilade, e Berenice con seguito.

BERENICE
Di Farnace, e del figlio
cerchisi in ogni parte. Alto sospetto
mormora nel mio petto
ch'entro la reggia ascosi
vivano entrambi.

GILADE
Ubbidirò. Ma donde,
dove contro Farnace odio sì fiero?
Sino a volerlo estinto?
Perdona al zelo mio. Tanto rigore
per esser giusto i suoi confini eccede.

BERENICE
Quai confini trovasti
nella rabbia crudel di Mitridate?
Egli oppresse sul campo
con empio tradimento
il mio sposo Ariarate. Egli recise
con ferro micidiale
il più eccelso rampollo
del mio tronco reale;
egli tutto tentò per mio periglio.

GILADE
E le colpe del padre ascrivi al figlio?

BERENICE
Se non è reo Farnace
de' paterni delitti
altamente m'offese
allor che mi rapì la mia Tamiri.
Non più Gilade. Intanto giacché amico destino
guidò Selinda ne' miei lacci, io voglio
cominciar da costei la mia vendetta.
La vittima è ben degna.

GILADE
Ah mia regina...
(s'inginocchia)

BERENICE
Che pretendi da me? Levati, e parla.

GILADE
Dona al sangue, ch'io spargo
per la grandezza tua, dona al mio zelo
dona al mio amor.

BERENICE
Selinda?

GILADE
Ah l'innocente
parte non ha...

BERENICE
Gilade già m'avvedo
che divenuto sei un folle amante.
Sai pur che in cor guerriero
è fallo amor. Cangia però pensiero.

Langue misero quel valore
ch'in amore – al molle affetto
vaneggiando – sospirando
dà ricetta – alla piaga nel cor.
Vile ei perde e gloria, e nome,
poi volendo non sa come
riaccender marziale l'ardor.

SCENA QUARTA

Gilade solo.

GILADE
No che amor non è fallo in cor guerriero.
Anzi all'eroiche imprese
stimolo di valore
al pari della gloria è spesso amore.
Contro la mia diletta
Berenice non s'armi, o in pena attenda
ch'io crudeltà per crudeltà le renda.

È un dolce furore,
che nasce nel core
d'amore il diletto.
Né il cor si fa vile,
se in vaga gentile,
rapito da' vezzi
ripone il suo affetto.

SCENA QUINTA

Mausolei con la piramide destinata per sepolcro dei re di Ponto. Farnace.

FARNACE
No, che ceder non voglio. Ancor mi resta
un momento fatale
che renda memorabile e tremendo
al gran giro de' secoli il mio nome.
Oppressa libertà ti devo ancora
l'ultimo sacrificio. Oggi s'adempia.
Son già scelte le vittime, e son tali
che ben ponno illustrar la mia sciagura.
Scenderò negli Elisi
con le spoglie superbe
di due tiranni trucidati, e carco
di trofeo sì pesante
stancherà l'ombra mia sul guado estremo
dell'antico nocchier il fatal remo.

SCENA SESTA

Tamiri, e detto.

TAMIRI
Pupille, o voi sognate, o questi è certo
il diletto mio sposo.

FARNACE
(Ciel! Vive Tamiri, e al mio comando
non ubbidi?)

TAMIRI
Qual nume
mosso a pietà degli aspri miei tormenti
ti riconduce a consolarmi, o caro?

FARNACE
Quel nume spergiurato da te vil donna.

TAMIRI
Ah che quel nume stesso...

FARNACE
Taci. Cotanto è dunque
dolc'è la vita ai miseri, che ponno
goderne ancora in servitù crudele?

TAMIRI
Io ben volea morendo
fuggir l'ingiurie della mia fortuna,
ma Berenice...

FARNACE
Intendo.
Berenice ti diede
col sangue suo la sua viltà. Ma forse
al primo tradimento
il secondo accoppiasti,
e all'oltraggio del barbaro trionfo
il figlio ancor serbasti.

TAMIRI
Ah lo serbai... (Deh secondate, o cieli,
l'amorosa menzogna.)
Ma lo serbai di quella tomba in seno.
Ivi è sepolta, oh dio!
L'unica tua delizia, e l'amor mio.

FARNACE
Dunque morì l'amata prole? Ah troppo,
troppo ottenne da me la mia sciagura.
Si è servito alla gloria, ormai si serva
alla paterna tenerezza.
Parli alquanto il dolore,
poi la virtù il sommerga entro del core.

Gelido in ogni vena
scorrer mi sento il sangue,
l'ombra del figlio esangue,
m'ingombra di terror.
E per maggior mia pena
vedo che fui crudele
a un'anima innocente,
al core del mio cor.

SCENA SETTIMA

Berenice con seguito di soldati, e Tamiri.

BERENICE

Olà? Queste superbe
memorie d'una stirpe
insidiosa a Berenice, e a Roma,
cadano a terra sparse.

TAMIRI

Oh dèi! Che sento?

BERENICE

E 'l cenere infedel disperda il vento.

TAMIRI

Ah regina, ah soldati, avida tanto
l'ira vostra è di sangue
che s'avanza a cercar nell'ossa ignude
de' reali sepolcri esca funesta.

BERENICE

Alla vendetta mia non basta il sangue.
Vive sempre l'offesa
fin che vive fra noi
dell'ingiusto offensor qualche memoria.

TAMIRI

Ah madre, (ed è pur questo un sì bel nome
che raddolcir potria quel di nemica)
per quei teneri amplessi, onde una volta
con braccia pargolette
ti circondava il sen, per quei soavi
vezzi, con cui dal collo
bambina ti pendea,
risparmia al mio dolore,
risparmia alla tua gloria, e alla tua fama
un oltraggio crudele,
da cui degno di te frutto non cogli.

BERENICE

E pianger può la moglie
del gran Farnace? Pianga,
ma pietà non ottenga. Ite, atterrate.

TAMIRI

Sì ben dicesti. Il pianto
non è degno di me, di me più degno

sarà il furor, contrasterò feroce,
darà forza lo sdegno al braccio imbelle,
e forse alla difesa
del suo regale avello avrò compagna
l'ombra di Mitridate.

BERENICE

A voi guerrieri, cada
l'altera mole.

TAMIRI

(Oh dio!
Tutto invano ho tentato.) Empi fermate.
Odimi Berenice.

BERENICE

Che dici?

TAMIRI

(Che farò? Materno amore
seguo, sì; le tue voci, e il tuo consiglio.
Mi trafigga lo sposo, e viva il figlio).

BERENICE

A che pensi? A che badi?

TAMIRI

Oh con qual prezzo
la tua clemenza oggi a comprar m'accingo.

BERENICE

Spiegati.

TAMIRI

Il pargoletto,
che fin or t'occultai voglio svelarti.
Mia cara madre, hai ben di sasso il core,
s'ei la vita d'un figlio oggi mi nega.
Io lo darò; ma... poi...

BERENICE

Dallo, e poi priega.

TAMIRI

Apransi queste nere
stanze di morte. Esci dal tuo ricovro
flebile furto d'infelice madre.
Ecco, o regina, il grande
terror di Roma, ecco l'avanzo estremo

di quel sangue, che aborri.

Su via, piegati a terra
picciola fronte, e al pie' regale imprimi
dell'ava eccelsa ossequiosi baci.

Non è viltà cor mio
ciò che comanda ai miseri fortuna.

Questi, o regina, è il tuo nipote: in esso
del suo genio guerrier l'indole osserva.
Ma col tuo sangue il tuo rigor consiglia,
che alfin madre mi sei.

BERENICE

Non mi sei figlia.

(Parte col fanciullo)

SCENA OTTAVA

Farnace, e Tamiri.

FARNACE

Quest'è la fé spergiura
che tu serbi al consorte?
Così guardi a mio figlio
il prezioso onore
d'una libera morte? E quando mai
t'insegnò tal viltà la gloria mia?
Or vanne, e porgi ancora
al romano carnefice la spada,
perché fiero, e crudele
in quel tenero sen tutta l'immerga.
Vanne... anzi resta... Io tolgo agl'occhi miei
l'orror di quel sembante
codardo, abominevole, funesto.
Ma la pena dovuta, no, no,
non fuggirai. T'attendo
spettro vendicator, larva sdegnata
là degli Elisi in su le nere soglie.

TAMIRI

Sposo... Farnace... Oh dio...

FARNACE

Non mi sei moglie.

SCENA NONA

Tamiri sola.

TAMIRI

Dite, che v'ho fatt'io, ditelo, o cieli?
È delitto sì grande
una giusta pietà che si punisca
in sì barbare guise?
Sol perché salvo un misero innocente
dalla rabbia crudel del mio destino.
Già mi nega la madre
il titolo di figlia,
già mi toglie lo sposo
il nome di consorte, e sol mi resta
per mia pena maggiore
di consorte e di figlia, in petto il core.

Arsa da rai cocenti

io son misera pianta
in cui di speme il verde
perde l'agricoltor.

Ma più le son funesti gl'innesti
allor che muor.

SCENA DECIMA

Gabinetti reali. Selinda, Gilade.

SELINDA

Ah s'egli è ver che m'ami,
principe generoso,
salva il figlio a Tamiri,
salva il nipote a me, salva un erede
all'impero dell'Asia omai cadente,
salva un vendicator all'Oriente.

GILADE

Qual periglio sovrasta al pargoletto?
Dunque estinto non è qual si credea.

SELINDA

Il misero vivea
nel cavo sen d'oscura tomba ascoso,
e di là il trasse la regina ingorda
del sangue suo, e ad ogni pianto sorda.

GILADE
Per te cara mia fiamma
tutto farò, tutto ardirò, ma poi
di Gilade sarà l'opra, e la fede,
d'Aquilio il merto.

SELINDA
No, te n'assicuro,
e per lo stral, che mi piagò, te 'l giuro.

GILADE
Quel tuo ciglio languidetto
il mio core – tutto amore
ha saputo incatenar.
E quel placido sorriso
il mio petto – tutto affetto
sempre più sa innamorar.

SCENA UNDICESIMA

Selinda, Farnace.

SELINDA
Dove mai ti trasporta,
signor, il tuo coraggio, e il tuo destino?
Queste di Berenice
son le soglie crudeli.

FARNACE
Io voglio or ora
trucidar l'inumana.

SELINDA
E donde speri,
dopo il colpo fatal, riparo e scampo?
Qui da folti custodi
è ristretto ogni passo.

FARNACE
Ai gran delitti
talor la sorte ammiratrice arride.

SELINDA
Ah con inutil prova
di valor disperato
te stesso perdi, e non racquisti il figlio.
A più sano consiglio

volgi, o signor, la mente.
Emireno il tuo duce
del fuggitivo esercito raccolte
le disperse reliquie, e degl'amici
radunati i soccorsi, a sé ti chiama.

FARNACE
Ad Emireno è noto
che in questa reggia io tento
di svenar Berenice
di dar morte a Pompeo. L'esito attende
del gran disegno, e poi
contro i nemici impetuose e fiere
spingerà le sue schiere.

SELINDA
Maggior, ch'io non credea
è il tuo disegno, ed il tuo rischio. Vanne,
vanne o signor, dove Emiren ti attende,
e a me lascia il pensiero
d'eseguir ciò, che brami. Io già disposi
Gilade a secondarmi,
disporrò in breve Aquilio.

FARNACE
Ammiro il tuo
generoso, e magnanimo ardimento;
ma compagni non vuol nel gran cimento.

Spogli pur l'ingiusta Roma
di corona la mia chioma,
ma ancor serbo tanto orgoglio
ch'al mio nome il Campidoglio
di spavento tremerà.

E se sorte mia tiranna
a morire mi condanna,
morirò da re, da forte,
ma a dispetto della sorte
avrò il piede in libertà.

SCENA DODICESIMA

Berenice col fanciullo, Pompeo con Aquilio, e Selinda.

BERENICE
Dell'iniquo Farnace eccoti il figlio.
Vedilo: ha nel sembiante

della madre l'orgoglio
del genitore la perfidia. Abbatti
il papavero infausto,
pria che spiegata la superba spoglia
di pestiferi semi ingombri il campo.

SELINDA
Duce regina, in che v'offese questa
pargoletta innocenza?
Che mai, che mai temete
da sì tenera età?

BERENICE
Spesso il torrente
che pria dimesso, e tacito correa,
sormontando superbo il suo confine,
mormorando rovine,
gregge, e pastori atterra,
e porta al mar tributo no, ma guerra.

AQUILIO
Eh l'aquile latine
non sono avvezze a lacerar colombe.

SELINDA
Né bevono gl'eroi del Campidoglio
a mensa trionfale il latte, e 'l pianto.

POMPEO
Aquilio, sia tua cura
custodir quel fanciullo
finché di lui disponga, e del suo fato
l'autorità di Roma, e del senato.

Roma invitta, ma clemente
non precipita nel Tebro
sangue illustre ed innocente,
gonfia bene le rapid'onde
sormontando argini e sponde
all'orror di crudeltà.
E se beve e latte e sangue
ei s'infuria e l'onda estolle
e di sdegno e d'ira bolle,
assorbir bensì vorria
e trar seco in compagnia
chi ricusa la pietà.

SCENA TREDICESIMA

Berenice, Aquilio, Selinda.

SELINDA
Fra le libiche serpi
non nascesti, o regina.

AQUILIO
Perché mai l'innocenza
il tuo rigor condanna?

SELINDA
Perché mai col tuo sangue ancor tiranna?

BERENICE
Sarò sempre crudel qual tigre irata
contro di chi m'offese.
Voglio il suo sangue, e allor sarò placata.

Amorosa e men irata
lascero d'esser crudele
solo allor che vendicata
dell'offesa resterò.

E nell'odio e nello sdegno
se la strage che desio
non appaga l'odio mio,
io l'istessa ognor sarò.

SCENA QUATTORDICESIMA

Selinda, Aquilio.

SELINDA
Aquilio, e ben, pensasti?
Pretendi più di mio campion la gloria?

AQUILIO
Gia ch'ho quella d'amarti
anche quella vorrei di meritarti.

SELINDA
A non volgar impresa
destinarti vorrei. Che mi rispondi?

AQUILIO
Ecco il braccio, ecco il ferro.

SELINDA
Guarda che il tuo periglio
non sarà lieve.

AQUILIO
Ei non sarà maggiore
o della tua bellezza, o del mio amore.

SELINDA
Aquilio, un giorno solo
non matura una messe, e un sol momento
non delibera mai d'un gran cimento.
Vattene, e pria che 'l mio pensier discopra
all'impegno rifletti, al rischio bada,
e consiglio il tuo cor con la tua spada.

AQUILIO
Io sento nel petto...

SELINDA
Io sento nell'alma...

AQUILIO
Si grande l'affetto...

SELINDA
Si dolce la calma...

SELINDA E AQUILIO
Che avvinto il mio core
ridirlo non sa.

SELINDA
Dal prode valore
mi nasce il contento.

AQUILIO
Dal tuo fido amore
acceso mi sento.

SELINDA E AQUILIO
Chi brama godere
s'adopri in piacere
alla sua beltà.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

*Piazza d'Eraclea con trofei, ed altri apparati di trionfo.
Pompeo, Berenice, Gilade, Aquilio seguiti da ambedue
gl'eserciti vittoriosi.*

BERENICE
Gilade.

GILADE
Gran regina.

BERENICE
Del già vinto Farnace
qual novella mi rechi?

GILADE
Entro la reggia
indarno io lo cercai.

AQUILIO
Tra fuggitivi
io l'ho seguito in vano.

POMPEO AQUILIO
Ma è comun grido,
che nel bosco vicin perduto il campo
ei cercasse lo scampo.

BERENICE
(verso Pompeo)
Giacché, signor, non puoi
col sangue di Farnace,
col sangue almen del figlio
le tue promesse, e le mie brame adempi.
Appaga i voti della mia vendetta
e la metà d'un regno in premio aspetta.

Quel candido fiore
che sorge nel prato
non è sempre un giglio
soave e innocente
ma inganna il candor.
Tal temo nel figlio
del sangue a me ingrato

mentita innocenza
s'è sangue d'un core fellon, traditor.

SCENA SECONDA

*Tamiri con servi, che portano molti preziosi doni.
Pompeo col suo seguito, e Aquilio.*

TAMIRI
Signor, se la clemenza
non è l'ultimo pregio
d'un'alma grande, e generosa, rendi,
rendi un figlio innocente
a una madre infelice, e in ricompensa
dell'eroica pietà, gradisci in dono
questi del mio Farnace
occultati tesori.
Un fanciullo io ti chiedo, e ti consegno
per un fanciullo la metà d'un regno.

POMPEO
Donna real, che in tal fortuna ancora
degn sei di tal nome,
l'ossequio accetto, e i doni tuoi rifiuto,
che a guerreggiar, non a cambiar qui venni.
Ma perché tu conosca
ch'in un petto romano
non è l'ultima gloria, anzi la prima
l'esser clemente, osserva
quanto dal tuo diverso è il mio consiglio.
Aquilio, olà, che tardi?
Rendi a costei il figlio.
(Parte con Aquilio)

TAMIRI
Oh se quant'è pietoso
verso l'amato figlio il mio destino,
tal fosse ancor verso l'amato sposo,
ogni oltraggio più fiero
gli vorrei perdonar, ma non lo spero.

SCENA TERZA

Farnace, e Tamiri.

FARNACE
Quanto mai fu crudele

la tua pietà nel dar la vita al figlio!
Sol così lo perdesti,
sol così l'uccidesti.

TAMIRI
Ma del ciel la clemenza
con la man di Pompeo a me lo rende.
Son rea però di mille morti, e mille
ancor n'attendo. Squarcia questo seno.
Ma caro sposo, allor ch'a' piedi tuoi
languirò moribonda
in questo petto istesso
ravviva la cagion dell'error mio,
e riconosci, oh dio!
che vivo il figlio al genitor serbai
perché nel figlio il genitore amai.

FARNACE
Ah, Tamiri, pur troppo
nella tua tenerezza
riconosce il mio cor la sua fierezza.
Vivi, che forse il cielo
qualche raggio di luce, e di speranza
ben farà scintillar su i casi nostri.
E se pur fia che mostri
sempre armato di folgori il sembiante,
sappi che in ogni istante
libera è la nostr'alma,
e ch'al desio del forte
può la vita mancar, ma non la morte.

TAMIRI
Forse, o caro, in questi accenti
col tuo labbro mi favella
qualche nume o qualche stella
che rigor più non avrà.
Qualche nume che vorrà,
qualche stella che saprà
raddolcire i miei tormenti
consolar la fedeltà.

FARNACE
Spogli pur l'ingiusta Roma
di corona la mia chioma,
ma ancor serbo tanto orgoglio
ch'al mio nome il Campidoglio
di spavento tremerà.
E se sorte mia tiranna
a morire mi condanna,

morirò da re, da forte,
ma a dispetto della sorte
avrò il piede in libertà.

SCENA QUARTA

Stanze corrispondenti a giardini. Selinda, e Gilade.

SELINDA
Gilade, il tuo pensiero
ali non ha da sollevarsi mai
su l'altezza d'un trono?

GILADE
E come?

SELINDA
Non sei tu d'Ariarate
il più vicino erede?
Non sono in tuo poter le forze, e l'armi
di Cappadocia?

GILADE
Io non intendo ancora.

SELINDA
Usa la forza tua. Scocca uno strale
al bersaglio d'un regno.
Temi forse una donna,
ch'è del tuo braccio armata?
Senti orror d'un delitto,
che ti porge un diadema?
Non parli? Non rispondi?
Ti sgomenti sì presto, e ti confondi?

GILADE
Ch'io sveni Berenice?

SELINDA
Vile che sei, non vedi
nel tuo rimorso i precipizi tuoi?
Stabilita nel regno
l'altera donna, e col favor di Roma
divenuta possente
t'insidierà col ferro, e col veleno.
E trafitta a te dinanzi anch'io...

GILADE
Ah, pur troppo quell'empia
del tuo sangue ha desio...

SELINDA
E tu dormi, o crudel, sul mio periglio?
E neghittoso, e irresoluto ancora...

GILADE
No, no, cangio consiglio.
Regni Selinda, e Berenice mora.

Scherza l'aura lusinghiera,
e scuotendo e ramo e fronda,
col suo dolce mormorio
va spiegando il suo goder.
Tale appunto son anch'io
che di tua bellezza altera
cedo ai vezzi ed al piacer.

SCENA QUINTA

Selinda, e Aquilio.

SELINDA
Aquilio, il braccio forte
preparasti all'impresa?
All'opra dunque. Io voglio
che ritorni a regnar Farnace in soglio.

AQUILIO
Farnace?

SELINDA
Sì. Vive Farnace, e quando
ei racquisti per te la sua grandezza
ti promette in mercede i miei sponsali.

AQUILIO
Ciò da me non dipende.

SELINDA
E tu procura
che dipenda da te.

AQUILIO
Che mai far deggio?

SELINDA
Fa' che delle romane altere insegne
ricada in te l'autorità sovrana,
e con libero impero allor farai
quanti re far vorrai.

AQUILIO
Contro Pompeo pretendi...

SELINDA
Quest'è il comando, è questo
il desiderio mio. Tu pensa il resto.

Ti vantasti mio guerriero,
intendesti il mio pensiero;
se ricusi d'appagarmi
sei codardo, o mentitor.
Non dovevi lusingarmi
a svelarti il mio disegno,
se bastante al grand'impegno
non avevi in petto il cor.

SCENA SESTA

Aquilio, poi Pompeo, e poi dall'altra parte Farnace.

AQUILIO
Oh stelle! Qual impresa
da romano guerriero, un tradimento?
Ma qual vile rimorso in cor amante?
Coraggio Aquilio. Un'anima feroce
dée preferir talora
l'error, che giova alla virtù, che nuoce.
Io dunque... Ecco Pompeo. A lui mi celo.
(*Si ritira*)

POMPEO
D'un regno soggiogato
nuovo riceverà Roma un trionfo.

FARNACE
(Oh numi! Ecco il superbo.
Si trafigga Pompeo.)

AQUILIO
(Pompeo s'uccida.)

(*S'avanzano ambedue co' le spade impugnate dietro
Pompeo, e nell'incontrarsi restano. Pompeo frattanto
si volge verso di loro*)

FARNACE
(Incontro inopportuno!)

AQUILIO
(Evento strano!)

POMPEO
Aquilio? E tu chi sei?
Perché nudi gl'acciari ambo stringete?
Perché la guancia di pallor tingete?

FARNACE
Da fiero orribil angue
colà tra fiori uscito
fui dianzi assalito.
Quindi col ferro, che impugnai, fuggendo
attonito, e tremante
qua rivolsi le piante.

AQUILIO
Ed io che 'l vidi
minaccevole in atto
appressarsi al tuo fianco,
accorsi, e strinsi in tua difesa il brando.

FARNACE
(Or che farò?)

POMPEO
(*ad Aquilio*)
Costui dagl'occhi spira
non so, che d'ardimento, e di spavento.

AQUILIO
Come gli fu permesso
dalle guardie l'ingresso?

POMPEO
Stranier, dove nascesti?

FARNACE
In Cappadocia.

POMPEO
Sei guerrier?

FARNACE
 Pugnai
 sotto l'insegne d'Ariarate.

POMPEO
 Ed ora?

FARNACE
 Tra custodi reali
 di Berenice ho luogo, e nome ancora.

POMPEO
 Come t'appelli?

FARNACE
 Ergildo.

POMPEO
 (Il cor mi balza
 con infelici moti.
 Temo d'insidie.) Olà.

FARNACE
 S'altro non chiedi
 andrò...

(Escono guardie)

POMPEO
 Dell'esser tuo
 vuò notizie più certe.
 Berenice s'appressa. Ella ti vegga,
 indi se tal sarai,
 qual ti dicesti, a tuo talento andrai.

FARNACE
 (Barbari dèi!)

SCENA SETTIMA

Berenice, e detti.

POMPEO
 Regina,
 in costui riconosci un tuo custode?

BERENICE
 Chi sei? Volgi la fronte.

FARNACE
 Io son uno, che teme
 nelle sorti seconde,
 ma nell'avverse ha, in un, coraggio,
 e speme.

POMPEO
 E ben regina,
 il guerrier chi è?

BERENICE
 Non lo ravvisi?
 Al favellar superbo, al volto audace,
 all'orgoglio del cor? Egl'è Farnace.

POMPEO
 E nella regia osasti
 entrar furtivo, e contro me t'armasti?

BERENICE
 Trucidatelo, o fidi.

FARNACE
 Morirò, ma pugnando!
 Finché avrà lena il braccio, e taglio il brando.

POMPEO
 Renditi. Si disarmi, e s'incateni.

FARNACE
 Non è, non è Farnace
 facil trionfo. Io solo...

*Mentre Farnace è assalito dalle guardie sopravviene,
 ed entra fra l'armi Tamiri.*

SCENA OTTAVA

Tamiri, e detti.

TAMIRI
 Oh dio! Fermate,
 fermate i colpi. Ah sposo,
 a me quel ferro, a me lo cedi. Io son
 la tua Tamiri. Io te ne priego. Lascia
 che trionfi il mio amore
 almen del tuo valore,

se non può trionfar tutto il mio pianto
 della fierezza d'una madre.

FARNACE
 Prendi.
(getta la spada a' piè di Berenice)
 Sazia pur la tua rabbia
 nel sangue mio, ma quando
 sparso l'avrai dalle feroci vene,
 fera crudel, ne lambirai l'arene.

BERENICE
 Io crudel? Giusto rigore
 ti condanna, o traditore.

POMPEO
 Non sei degno di mercé.

TAMIRI
 Madre, duce, oh dio, perché
 così barbara sentenza?

FARNACE
 È viltà chieder clemenza.

BERENICE
 Tanto fasto.

POMPEO
 Tant'orgoglio.

BERENICE
 Morte attendi.

FARNACE
 E morte io voglio.

TAMIRI
 Madre, sposo, oh dio, pietà, pietà!

BERENICE, POMPEO E FARNACE
(insieme)
 Non è tempo di pietà

TAMIRI
 Questa è troppa crudeltà.

BERENICE E POMPEO
(insieme)

La costanza e la fermezza
 del tuo cor
 la tua morte abatterà.

TAMIRI E FARNACE
(insieme)
 Il rigore e la fierezza
 della mia sorte
 la mia morte appagherà.

SCENA NONA

*Padiglioni reali.
 Berenice sedendo in sedile sopra alcuni gradini;
 Farnace incatenato fra guardie.*

BERENICE
 Farnace. I numi alfine
 mostrano d'esser numi, e d'esser giusti.

FARNACE
 Giusti li crederei, se dal mio piede
 trasferissero al tuo queste ritorte.
 E se quando io tentava
 di trafigger Pompeo,
 di svenar Berenice,
 secondati essi avessero i miei voti.

BERENICE
 De' tuoi misfatti intanto
 a me ragion tu rendi.
 Il tuo giudice io sono, a me Pompeo
 sopra te diede autorità sovrana.

FARNACE
 Non umilia Farnace
 le sue ragioni al tribunal indegno
 d'un giudice ch'è servo
 di cieche passioni,
 e basso adulator della romana
 tirannica fortuna.

BERENICE
 Vanne dunque, e superbo,
 vanne a morir con questa
 temeraria baldanza. Al tuo delitto
 il supplizio, che brami, è già prescritto.
(Si leva)

SCENA DECIMA

Tamiri, e detti.

TAMIRI

Possibile, o regina,
che al dolor d'una figlia
inflexibile sia la tua grand'alma?
Io ti stanco coi prieghi,
io ti inondo coi pianti, e nulla impetro.
Ecco di nuovo io torno
a bagnar la tua destra
(la prende per mano, e s'inginocchia)
con le lagrime mie. Da questi amplessi
non uscirai, se pria
di Farnace la vita a me non doni.
Vendicata non sei? Non lo spogliasti
d'ogni suo ben? Quanti supplizii ancora
vuoi d'un misero re?

BERENICE

Voglio che mora.

*(Alle guardie, che s'avanzano, uno de' quali con scia-
bola nuda)*

Eseguite il comando.

SCENA UNDICESIMA

Pompeo con alcune guardie, e detti.

POMPEO

Regina, il ciel talora
gran tempo ci prepara
ad elegger un re. Noi non dobbiamo
perderlo in un istante.
In perpetua prigion sia custodito.

BERENICE

No, no, non sarà mai
custodito abbastanza,
finché non ha per carcere un sepolcro.
Voglio che mora. Ei di più colpe è reo.

SCENA DODICESIMA

*Gilade, e Selinda, con numeroso seguito tutti con l'ar-
me nude, e detti.*

SELINDA E GILADE

Berenice morrà, morrà Pompeo.

Assaltano le poche guardie di Berenice, e le fugano.

BERENICE

Qual fellonia?

POMPEO

Qual tradimento?

GILADE

A terra

quest'indegne ritorte.

*Tronca le catene a Farnace, e Selinda porge al medesi-
mo la sua spada.*

SELINDA

Compisci di tua man la tua vendetta.

FARNACE

Amici, di Pompeo
si rispetti la vita. In Berenice
vadan tutti a ferir le nostre spade.

BERENICE

Traditori venite, eccovi il petto.
Non ricuso un castigo,
che meritai con ritardar la morte
al più fiero e crudel de' miei nemici.

FARNACE

Voglio sol io l'onore
di questo scempio.

Vuol ferir Berenice, e Pompeo gli si oppone.

POMPEO

Ah principe, rifletti...

*In questo Tamiri preso il figlio, che da un servo era te-
nuto in disparte, s'avvanza col medesimo.*

TAMIRI

Rifletti, sì, che impiaghi
Tamiri in Berenice.
Son io tanto infelice,
che difender non possa
dalla madre lo sposo,
dallo sposo la madre? Ah s'in te resta
scintilla di pietà per chi t'adora
serba in vita colei...

FARNACE

Voglio che mora.

*Berenice, presa per un braccio Tamiri, le presenta al
petto uno stile.*

BERENICE

Perfido, o t'allontana, o squarcio il petto
della tua vaga.

POMPEO

O cedi, o del tuo figlio
vedrai la morte.

FARNACE

Invano, in van tentate...

Pompeo sta in atto di ferir il figlio di Tamiri.

BERENICE

Vieni.

POMPEO

Appressati.

TAMIRI

Oh dèi?

FARNACE

Prence, germana,
or che farem?
(pensa)

SELINDA E GILADE

Non so.

POMPEO TAMIRI

Principi, è tempo omai, che in voi s'estingua
delle vostr'ire il fuoco. Alterna pace

dal generoso core
risorger faccia il già sopito amore.

FARNACE

Vuoi la mia morte?
Eccoti il ferro. Uccidimi.
(Risoluto getta la spada a Berenice)

BERENICE

(getta lo stile)

Farnace,

finito è l'odio mio. Vedo, ch' il cielo
apertamente lo condanna. Vieni
accogliami qual madre,
ch'io t'abbraccio qual figlio. Abbia Tamiri
un sì degno consorte, abbia il mio trono
un sì nobil sostegno. Omai vivete,
e felici regnate, e vostra sia
ogni fortuna, ogni grandezza mia.

POMPEO

Per sì lieti successi anch'io ti rendo
il tuo scettro, il mio amor. Con Berenice
vivi, e regna felice.

SELINDA

A Gilade, che fabbro

fu della nostra sorte,
mostra la tua clemenza.

BERENICE

Io gli perdono,

e se Farnace assente,
ch'egli sii tuo consorte, a te lo dono.

FARNACE

Principe, il tuo gran merto
di maggior premio è degno.
Ti debbo oltre Selinda, e vita, e regno.

CORO

Coronata di gigli, e di rose
con gl'amori ritorni la pace.
E fra mille facelle amorose
perda i lampi dell'odio la face.

* Le battute indicate in grigio corrispondono ai tagli
effettuati nel presente allestimento.



Il codega, servitore di piazza che accompagna a casa gli spettatori dopo lo spettacolo. Incisione di G. Zampini da «Le arti che vanno per via...», Venezia, 1789. (Venezia, Museo Correr).

Storia, tradizione e stile del *Farnace*

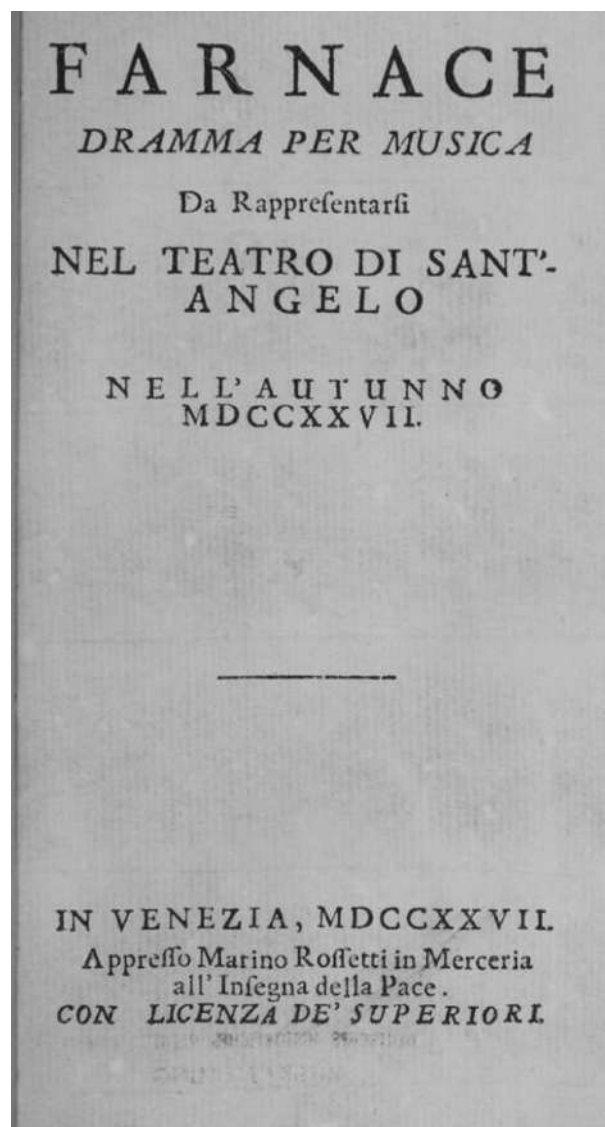
di Alessandro Borin

Nel 1765, quasi un quarto di secolo dopo la morte di Vivaldi, l'editore tedesco Johann Gottlob Immanuel Breitkopf pubblicò un *Catalogo delle arie, duetti, madrigali e cantate, con stromenti diversi e con cembalo solo* [...] stampate nelle sue officine lipsiensi, che reclamizzava ben quattro arie tratte dal *Farnace* vivaldiano: una per voce di soprano («Langue misero»), due per contralto («Non trova mai riposo» e «Dividete, o giusti dei») e una per tenore («Roma invitta ma clemente»). Erano tutti brani quasi sicuramente ricavati dalla partitura dell'opera messa in a Praga nel 1730, forse copiati come *souvenir* di viaggio e poi destinati ad alimentare il florido mercato dei collezionisti e degli esecutori dilettanti. Vale la pena soffermarsi su questo particolare tutto sommato marginale nella tradizione del *Farnace*, perché il catalogo tedesco testimonia la pervicace e per certi aspetti inconsueta longevità di un titolo che occupa una posizione affatto singolare all'interno del canone vivaldiano. Per quanto ne sappiamo, dopo il debutto veneziano, nel Carnevale del 1727, l'opera fu infatti ripresa in non meno di sei ulteriori occasioni, lungo un arco cronologico di ben dodici anni: Venezia (Teatro Sant'Angelo, autunno 1727), Praga 1730 (Teatro Sporck, primavera 1730), Pavia 1731 (Teatro Omodeo), Mantova 1732 (Teatro Arciduciale), Treviso 1737 (Teatro Dolfin) e Ferrara 1739 (Teatro Bonaccossi, progettata e poi cancellata). La tradizione del *Farnace* può essere dunque suddivisa in tre fasi distinte, che ci permettono di ripercorrere tutta la parabola conclusiva della carriera teatrale del compositore: la prima (1727), che corrisponde alla *première* e alla prima ripresa veneziana dell'opera, coincise con l'ultimo infruttuoso tentativo operato da Vivaldi per reggere l'urto causato dalla diaspora dei compositori napoletani nei teatri veneziani a partire dalla seconda metà degli anni Venti del secolo; la seconda (1730-1732), in cui egli viaggiò attraverso l'Europa centrale e alcune città italiane direttamente legate alla Casa d'Asburgo (Pavia, Mantova), alla ricerca di nuovi spazi e di nuove opportunità di lavoro; e l'ultima (1737-1739), che sancì la marginalizzazione ormai irreversibile del suo raggio d'azione, costretto a orientarsi verso piazze limitrofe ma giocoforza periferiche (Treviso, Ferrara). *Il Farnace*, inoltre, abbraccia pressoché per intero il cosiddetto stile vivaldiano maturo (1726-1741), tanto da costituire un caso esemplare per coglierne almeno le caratteristiche essenziali, soprattutto in rapporto alla 'napoletanizzazione' dei suoi drammi per musica e dei più generali mutamenti di gusto e di stile avvenuti nella prassi teatrale veneziana in quel torno d'anni.

Il Farnace debuttò al Teatro di Sant'Angelo il 10 febbraio 1726 (*more veneto*, dunque 1727). Una quindicina di giorni dopo, il 27 febbraio 1727, il patrizio padovano Antonio Schinella – meglio noto come l'*abbé* Antonio Conti – scrisse alla sua corrispondente francese, Marie-Marguerite Le Valois de Villete, contessa di Caylus, per parteciparle le sue impressioni sulla stagione operistica appena conclusa. Nonostante alcune incongruenze del testo poetico, a detta di Conti *Il Farnace* era stata l'opera migliore di quel Carnevale, tanto da farsi di gran lunga preferire a quelle messe in scena presso il più prestigioso Teatro di

San Giovanni Grisostomo (*Melide e Selinunte* di Nicola Porpora e *Aldiso* di Giovanni Porta). Fra i motivi della sua predilezione, Conti menzionò proprio la qualità dell'intonazione vivaldiana, ritenuta «molto varia, tanto nel tenero [vale a dire nel registro patetico] quanto nel sublime [in quello eroico]» e le doti canore (ma soprattutto interpretative) del contralto mantovano Anna Girò, che a dispetto di «una voce non delle migliori» vi aveva «fatto meraviglie».

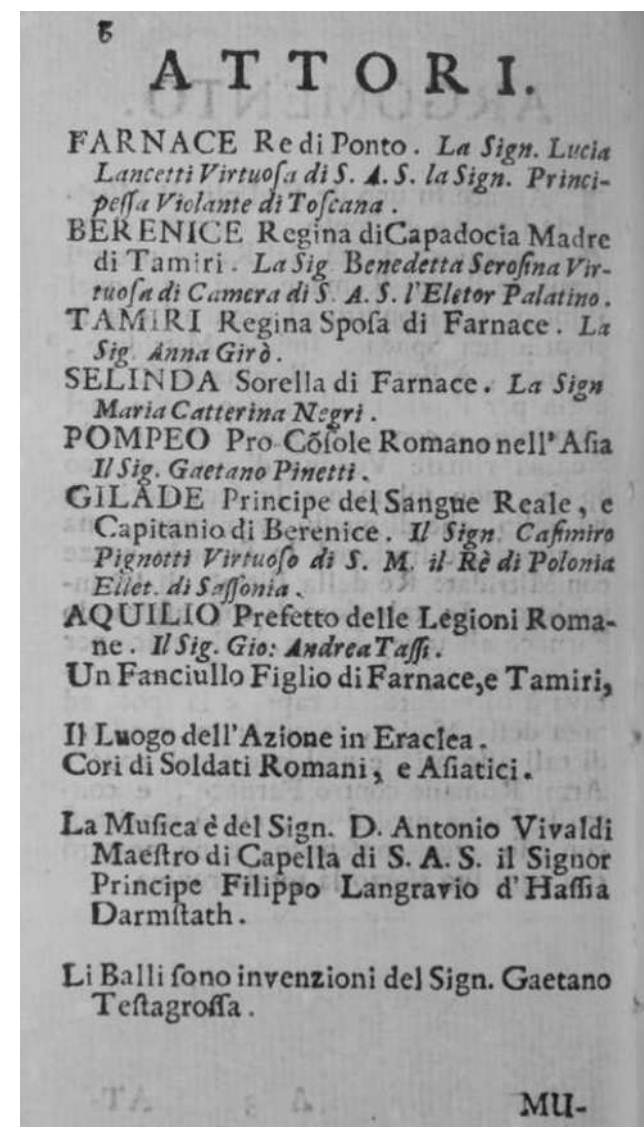
Nel 1727, Vivaldi era all'apice della sua fama europea. Solamente due anni prima, il «Mercure de France» non aveva esitato a definirlo «les plus habile compositeur qui soit à Venice» (non dimentichiamo che all'epoca, in città erano attivi compositori del calibro di Albinoni, Lotti, Porta e Marcello). Fra il 1725 e il 1727, l'editore Michel-Charles Le Cène aveva dato alle stampe le sue due ultime raccolte autorizzate di musica strumentale: *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione*, da cui dipese larga parte della fortuna vivaldiana in terra francese, e *La cetra*, dedicata all'imperatore Carlo vi. Di lì in poi, come confessò nel 1733 al viaggiatore inglese Edward Holdsworth, incaricato di acquistare alcuni suoi concerti per conto di Charles Jennens (il librettista del



Farnace, Venezia, 1727, frontespizio.

Messiah di Händel), il compositore ritenne infatti più conveniente vendere da sé le copie dei propri lavori strumentali. Sempre nella sua lettera del 27 febbraio 1727, Conti non mancò di sottolineare la sbalorditiva prolificità del Prete rosso, capace di intonare ben tre diversi drammi per musica nello spazio di altrettanti mesi!

Fra il settembre del 1726 e il gennaio del 1727, Vivaldi compose nell'ordine *La Dorilla*, per il Sant'Angelo, *Ipermestra*, per il Teatro della Pergola di Firenze, e, appunto, *Il Farnace*, sempre per il Sant'Angelo. I libretti delle due opere 'veneziane' erano di Antonio Maria Lucchini, che aveva già collaborato con Vivaldi un decennio addietro (*Tieteburga*, 1717). Lucchini aveva scritto il libretto del *Farnace* a Roma, per Leonardo Vinci, nel 1724. È probabile che Vivaldi avesse concepito l'idea di intonare il 'suo' *Farnace* proprio a Roma, nell'inverno di quell'anno, allorché si servì di Lucchini per ammodernare i libretti delle sue due opere in programma al Teatro Capranica: *Ercole sul Termidonte* e *Il Giustino*. Non è però escluso che la sua scelta fosse in parte dipesa da un consiglio ricevuto dall'arguto marchese fiorentino Luca Casimiro degli Albizzi, l'impresario della Pergola, che nell'estate del 1726 gli aveva suggerito proprio il *Farnace* per le sue scritture veneziane. Comunque sia, a Venezia l'opera riscosse un successo talmente lusinghiero che Vivaldi decise di ripescarla nell'autunno del 1727, sempre al Sant'Angelo, per rimediare alla cattiva accoglienza del suo *Orlando furioso*. La ripresa di una produzione rappresentata soltanto pochi mesi prima, per lo stesso pubblico e nello stesso teatro, non costituiva solamente ripiego per



Farnace, Venezia, 1727, Dramatis personae.

L'ORCHESTRA

2 OBOI BAROCCHI
FAGOTTO BAROCO2 CORNI NATURALI
2 TROMBE NATURALI

TIMPANI BAROCCHI

2 CEMBALI
LIUTO

ARCHI BAROCCHI

specializzata nell'esecuzione di ruoli eroici, non di rado mascholini. L'unica 'sopravvissuta' del cast originario, per converso, fu Anna Girò (Tamiri), destinata a divenire il *traî d'union* di tutte le successive riprese dell'opera a cui Vivaldi partecipò in prima persona.

Prima di passarne in rassegna l'elenco è necessario descrivere, sia pur per sommi capi, le caratteristiche dello stile operistico vivaldiano maturo e, in particolare, l'impatto che la diaspora dei compositori napoletani esercitò sulla prassi teatrale veneziana a partire dalla seconda metà degli anni Venti del Settecento. L'apripista era stato proprio il Sant'Angelo, il teatro vivaldiano per antonomasia, che nel 1723 inaugurò la sua stagione carnevalesca con il *Timocrate* di Leonardo Leo. Quantunque la scelta della piccola sala prospiciente il Canal Grande possa essere considerata occasionale, dal momento che le sue stagioni erano appaltate a degli impresari e lo stabile non perseguiva dunque una vera e propria politica culturale, il vero punto di svolta coincise la decisione di Michiel Grimani, proprietario e amministratore del prestigioso Teatro di San Giovanni Grisostomo, che nel 1725 portò sulla scena due opere composte da Leonardo Vinci (*Ifigenia in Tauride* e *Rosmira fedele*). Da quel momento in avanti, la 'napoletanizzazione' delle stagioni d'opera veneziane procedette a un ritmo inarrestabile, tanto che ben una trentina dei settantotto drammi per musica rappresentati nei teatri della Serenissima fra il 1721 e il 1736 furono intonati da compositori nati o educati nel Sud Italia.

Gli stilemi associati alla scuola napoletana sono molteplici e di diversa natura: dalla marcata prominenza della parte più acuta rispetto alle linee di basso, che assumono perciò un carattere meramente funzionale, alla creazione di melodie molto diversificate e minuziosamente rifinite; dalla predilezione per alcune specifiche strutture ritmo-melodiche, come i trilli, le appoggiature, i 'ritmi lombardi', le terzine di semicrome, la sincope,

cercare di salvare *in extremis* una stagione altrimenti compromessa. Questo tipo di operazioni, infatti, offriva agli spettatori l'occasione di riascoltare un'opera già nota in una veste rimessa a nuovo. Stando a quanto scrive Carlo Bonlini nel suo catalogo dei drammi musicali rappresentati nei teatri veneziani dal 1637 al 1730, *Le glorie della poesia e della musica*, i cambiamenti apportati alla prima versione del *Farnace* furono in realtà assai modesti («qualche poco variato»). La vera novità, forse più difficile da comprendere per un pubblico moderno rispetto a quello dell'epoca, era costituita dall'impiego di una diversa compagnia di cantanti. La *star* di quell'autunno fu il contralto Lucia Lancetti (Farnace), virtuosa della principessa Violante Beatrice di Baviera, spe-

all'individuazione di luoghi espressamente destinati a ospitare una cadenza affidata alla parte vocale; dai passaggi repentini dal modo maggiore al minore e viceversa alla sostanziale regolarità della costruzione musicale.

A questo proposito, va precisato che Vivaldi non dovette attendere il contatto con i compositori napoletani per assimilare molte di quelle tecniche, che, al contrario, facevano già parte del suo bagaglio artistico e professionale. Anzi, non si può nemmeno escludere che egli abbia a sua volta esercitato una qualche influenza sui compositori della generazione di Leo, Porpora e Vinci. Il teorico tedesco Johann Joaquim Quantz, ad esempio, accreditò proprio a Vivaldi l'introduzione del 'ritmo lombardo' (un ritmo puntato rovesciato che assumeva generalmente la forma di una semicroma o di una coppia biscrome seguite da una croma col punto) nei suoi lavori teatrali dei primi anni Venti, mentre il *coup de mode* (il cambio improvviso di modo) era uno dei marchi di fabbrica dei concerti per violino vivaldiani fin dai tempi dell'*Estro armonico* (1711). Per non parlare dell'unisono orchestrale, già in uso a Venezia fin sullo scorcio del secolo precedente, che egli sfruttò come nessun altro compositore dell'epoca, della polarizzazione delle parti più esterne (melodia e basso) a scapito di quelle interne, più evidente nelle opere composte a partire dalla metà degli anni Trenta, della progressiva diversificazione ritmica delle parti vocali o dell'introduzione di cadenze e fermate, soprattutto in concomitanza di un accordo di dominante in fase cadenzale. L'elemento forse più alieno alla sua sensibilità musicale, e dunque più difficile da assimilare, fu sicuramente la semplificazione e la razionalizzazione della struttura melodica tipica dei compositori napoletani. Uno dei tratti peculiari del linguaggio vivaldiano era stato, sin dal principio, la complessità della costruzione melodica, ottenuta attraverso l'utilizzo di antecedenti e conseguenti asimmetrici, di periodi ternari (piuttosto che binari), della

LE VOCI

FARNACE, RE DI PONTO
CONTROTENOREBERENICE, REGINA DI CAPPADOCIA
MADRE DI TAMIRI
MEZZOSOPRANOTAMIRI, REGINA SPOSA DI FARNACE
MEZZOSOPRANOSELINDA, SORELLA DI FARNACE
MEZZOSOPRANOPOMPEO, PROCONSOLE ROMANO NELL'ASIA
TENOREGILADE, PRINCIPE DEL SANGUE REALE,
E CAPITANO DI BERENICE
CONTROTENOREAQUILIO, PREFETTO DELLE LEGIONI ROMANE
TENOREUN FANCIULLO, FIGLIO DI FARNACE, E TAMIRI
MIMO

CORI DI SOLDATI ROMANI E ASIATICI

ripetizione dell'elemento conclusivo di una frase all'inizio di quella immediatamente seguente. A conti fatti, il contatto con la scuola napoletana non rivoluzionò dunque lo stile compositivo di Vivaldi, e tantomeno lo fece passare prematuramente di moda, ma impresse semplicemente nuovo vigore a un processo già in atto. Analogamente, la straordinaria longevità del *Farnace* non va sbrigativamente attribuita a delle semplici circostanze esterne, bensì alla intrinseca capacità dell'opera di adattarsi, senza stravolgersi, a un contesto in rapida evoluzione, quindi, alla stabilità dei suoi elementi strutturali congiunta al loro latente dinamismo.

Gli anni Trenta del Settecento inaugurarono, per Vivaldi e il suo *entourage* familiare, un periodo di scelte spesso sofferte e gravide di conseguenze. Nel settembre del 1729, Giovanni Battista Vivaldi ottenne una licenza annuale dai procuratori della Basilica di San Marco, dove era impiegato come violinista, per accompagnare suo figlio Antonio in una

serie di viaggi nell'Europa Centrale. La meta principale dei Vivaldi era la capitale dell'impero, Vienna, dove una nuova opera, *Argippo*, fu rappresentata nella stagione di Carnevale del Theater am Kärntnertor. Nella primavera del 1730, prima di rientrare in Italia, la comitiva si trasferì a Praga. *Il Farnace* fu la prima delle cinque opere vivaldiane che l'impresario veneziano Antonio Alvisi Denzio fece eseguire nel teatro di proprietà del mecenate boemo Franz Anton Sporck, fra il 1730 e il 1732. L'impianto generale dell'opera non subì particolari cambiamenti, se si eccettua la soppressione di un personaggio secondario, il prefetto romano Aquilio, e l'aggiunta del servo buffo Grillone (le cui scene furono quasi sicuramente composte dal direttore musicale della stagione, Matteo Lucchini). Una postilla aggiunta a mano su una copia del libretto appartenuta al conte Johann Joseph von Wrthby, uno dei patroni boemi di Vivaldi, asserisce che *Il Farnace* fu accolto con calore dal pubblico praghese, quantunque le rappresentazioni furono brusca-

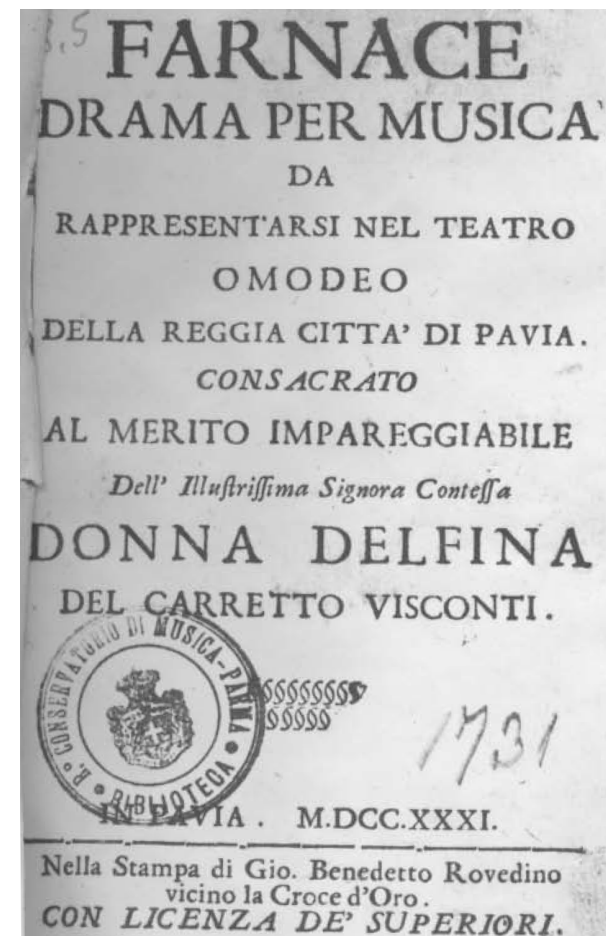


Farnace, Praga, 1730, frontespizio.

mente interrotte a causa dei disordini scoppiati in città contro la locale comunità ebraica.

Un anno più tardi, nella primavera del 1731, Vivaldi ottenne una scrittura a Pavia e la sua scelta ricadde ancora una volta sul *Farnace*. Il teatro pavese, a differenza di quello limitrofo di Lodi, era di proprietà privata – apparteneva alla famiglia Omodeo – ed era stato inaugurato solo tre anni prima, nel 1728. Pur non trattandosi di una sede particolarmente prestigiosa, quantunque assai prossima alla città di Milano e alla sua celebre università, Vivaldi colse l'occasione offertagli da quella commissione per facilitare il suo graduale reinserimento nei circuiti teatrali italiani. In un momento in cui pagava lo scotto dei due anni trascorsi all'estero e stava faticosamente tentando di riguadagnare le posizioni perdute, la carta migliore a sua disposizione erano i suoi rapporti con tutte quelle realtà più direttamente legate agli Asburgo e ai loro rappresentanti diplomatici, coltivati fin dall'epoca del suo primo soggiorno mantovano (1718-1720) e culminati nell'incontro con l'imperatore Carlo VI (1728). Nel libretto stampato per l'occasione egli non esitò pertanto a esibire, non senza un certo autocompiacimento, la sua triplice qualifica di «Maestro di Cappella di S. A. R. Il serenissimo Duca di Lorena, di S. A. S. Il Sig. Principe Filippo langravio d'Hassia Darmstath, di S. A. S. Il Sig. principe Giuseppe Gio. Adamo Principe di Liechtenstein [sic]».

La partitura del *Farnace* pavese, l'unica del lotto sopravvissuta in forma completa, è oggi conservata nel Fondo Renzo Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino. La nuova stesura, al netto dei necessari aggiustamenti, fu ricavata direttamente dalla prima versione del 1727. Oltre all'onnipresente Anna Girò (Tamiri), la compagnia di canto annoverava il formidabile tenore Antonio Barbieri (Farnace), sua moglie Livia Bassi Barbieri (Berenice), la soprano Rosa Cardini (Selinda), il soprano Cristoforo Rapparini (Gilade), il contralto evirato Gaetano Fracassini (Pompeo) e il giovanissimo nipote del compositore, il tenore Pietro Mauro «detto Vivaldi» (Aquilio).



Farnace, Pavia, 1731, frontespizio.

Per Barbieri, Vivaldi rimodernò la splendida aria mestastasiana «Gelido in ogni vena», riciclandola dalla partitura del *Siroe* (1727). Ad Anna Girò – che nei quattro anni trascorsi dall'ultima volta in cui aveva impersonato il ruolo di Tamiri era riuscita ad affinare il suo bagaglio di esperienze lavorando con compositori come Giacomelli, Hasse, Porpora, e cantando a fianco di colleghi come Faustina Bordoni e Farinelli – affidò un brano, «Leon feroce», destinato a diventare uno dei suoi *morceaux favoris*. La parte dei due castrati, Fracassini e Rapparini, fu valorizzata con l'introduzione di due arie dal coefficiente virtuosistico particolarmente elevato, «Sorge l'irato nembo» e «Scherza l'aura lusinghiera», che possono essere considerate altrettante epitomi della maestria vivaldiana nel rappresentare la natura ora nei suoi tratti più ostili, ora in quelli più rassicuranti.

L'anno successivo, il 1732, coincise con il congedo di Vivaldi dalla piazza mantovana. Per l'occasione, in cui agì nella triplice veste di impresario, compositore e direttore musicale, egli esordì con un'opera completamente nuova, *Semiramide* (libretto del già poeta

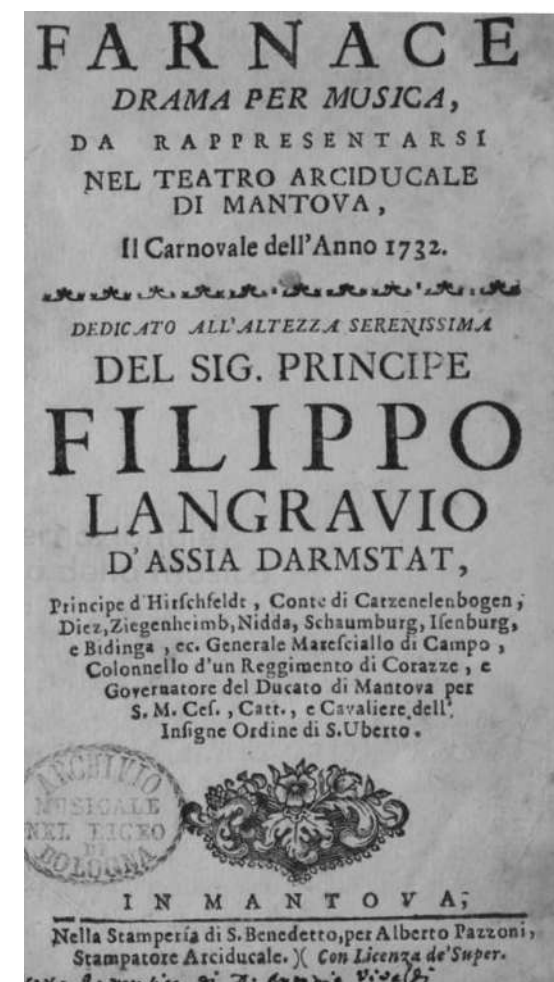


Antonio Vivaldi, *Il Farnace*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Giordano 36.

di corte Francesco Silvani), e concluse la stagione portando per la quinta volta sulla scena *Il Farnace*. Dal momento che le parti del 'primo uomo' (Farnace) e della 'prima donna' (Tamiri) furono affidate ai medesimi cantanti scritturati per la *première* del 1727 (Maria Maddalena Pieri e Anna Girò), l'adattamento della partitura non gli costò particolare fatica. La maggior parte delle arie fu mantenuta tale e quale, mentre quelle sostituite furono solo una manciata, ricavate dalla versione pavese dell'anno precedente (sei) o composte *ad hoc* per l'occasione (solamente tre). Fra queste ultime, vale la pena di menzionare la splendida 'aria parlante' «La madre, lo sposo», destinata ad Anna Girò, che la cantò per almeno un altro lustro (*Motezuma*, 1733, e *Catone in Utica*, 1737).

Cinque anni separano anche la produzione mantovana dall'ultima ripresa del *Farnace*, messo in scena nel piccolo Teatro Dolfin di Treviso, nel Carnevale del 1737, da una compagnia itinerante guidata dalla giovane cantante Margherita Franchi (Tamiri) e da Pietro Mauro (Farnace). Vivaldi, che all'epoca era impegnato a rimaneggiare le partiture di due drammi per musica di Johann Adolf Hasse (*Demetrio* e *Alessandro nelle Indie*) per il Teatro Bonaccossi di Ferrara, non prese perciò parte alla preparazione delle recite trevigiane. Poiché il libretto coincide quasi alla lettera con quello della prima rappresentazione veneziana del 1727, possiamo solo immaginare che egli si sia limitato a passare al nipote la sua vecchia partitura. È anzi probabile, e motivo di rammarico, che proprio per questo motivo la musica del 'primo' *Farnace* sia stata rimossa dall'archivio personale del compositore, oggi testimoniato dai Fondi Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino, e sia dunque andata perduta.

Una ulteriore, postrema ripresa del *Farnace*, progettata e mai realizzata, avrebbe dovuto aver luogo sempre presso il Teatro Bonaccossi di Ferrara, nel Carnevale del 1739. È noto che all'epoca il compositore era impossibilitato a recarsi in città a causa di un interdetto del legato pontificio, il cardinale Tommaso Ruffo, che lo accusava intrattenere dei



Farnace, Mantova, 1732, frontespizio.

FARNACE
Drama per Musica
 Da Rappresentarsi nel Teatro
 Delfino in Trivigi
 Nel Carnovale dell'Anno 1737.
 Dedicato all' Illustrissime, e Nobilissime
 Dame di Trevigi.



IN TRIVIGI, MDCCXXXVII.
 Presso Gasparo Pianta .
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Farnace, Treviso, 1737, frontespizio.

rapporti immorali, quantunque mai provati, con la sua allieva Anna Girò. Sapendo di non poter essere presente, Vivaldi inserì nella partitura, di cui ci sono pervenuti solamente i primi due atti in forma completa, tutta una serie di istruzioni per gli esecutori («Allegro non molto con l'arco attaccato alle corde», «a piacere di chi canta», «Qui bisogna fermarsi un poco senza suonare», ecc.), che, di norma, venivano comunicate a chi di dovere durante le prove che precedevano la messinscena.

Il fiasco della prima opera in cartellone, una ripresa del *Siroe, re di Persia*, provocato ad arte dall'*entourage* del cardinale e attribuito da un costernato Vivaldi all'incompetenza del primo cembalista, Pietro Antonio Beretta, trascinò a fondo anche *Il Farnace*, che fu precipitosamente ritirato dalle scene. Con questa *débâcle* si

Antonio Vivaldi, *Il Farnace*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Giordano 37.

concluse, piuttosto ingloriosamente, anche la storia del *Farnace*, che fu ben presto dimenticato, salvo riaffiorare venticinque anni dopo, fra le pagine del catalogo Breitkopf, allorché le opere vivaldiane non si udivano più da anni e il ricordo del loro autore era ormai sbiadito nell'oblio.

Christophe Gayral: «Una storia atemporale, universale e contemporanea»

a cura di Leonardo Mello

Con il regista Christophe Gayral parliamo dell'allestimento di *Farnace*. L'opera di Vivaldi è un dramma per musica tipico del XVIII secolo. Secondo lei, che cosa racconta alla nostra contemporaneità?

L'opera è un genere musicale che può qualche volta sembrare non al passo con i tempi. Fortunatamente, la vicenda di *Farnace* ha a che fare con soggetti assolutamente atemporali, universali e contemporanei: la guerra dell'uomo contro l'uomo, la rivalità tra esseri umani, la brama di potere, l'infernale circolo della vendetta familiare, gli intrighi d'amore... un po' come quello che accade in una serie di Netflix.

Qual è la sua interpretazione della trama?

La mia interpretazione è fedele all'opera ma allo stesso tempo libera. In generale, il mio lavoro in ambito operistico è quello di offrire un'interpretazione che sia sempre basata sul significato del testo. Per me, questa è la vera sfida; specialmente se nel libretto sono descritti eventi che potrebbero essere fraintesi o se ci sono distanze culturali da colmare. Come accade spesso nei libretti di quel tempo, la storia del libretto di *Farnace* è sia semplice che complicata: i personaggi sono ben caratterizzati ma perdono coerenza nel corso della narrazione; ci sono incongruenze nella storia stessa (alcune grandi battaglie durano un minuto, alcuni personaggi cambiano idea radicalmente senza una reale ragione ecc...). In breve, per la messinscena, è bene rimanere assolutamente fedeli all'intreccio ma anche essere capaci di tirar fuori il meglio dall'opera, e a volte proporre nuove idee sceniche con l'obiettivo di trovare una logica vera nel dispiegamento della vicenda, e quindi trovare una nuova drammaturgia coerente. Non dimentichiamoci che Vivaldi e i compositori del tempo non si facevano problemi a modificare l'ordine delle scene, trasformare i versi, tagliare, allungare, cambiare o accorciare la musica, aggiungere altri personaggi nella stessa opera e persino trasformare il loro proprio lavoro a seconda del teatro che ne avrebbe accolto una replica (Vivaldi scrisse almeno otto versioni, molto differenti tra loro, di *Farnace*). L'atteggiamento nei confronti della musica e la sua interpretazione erano molto più aperti e liberi. In un certo senso, erano molto meno classici e tradizionalisti di quanto lo siamo noi oggi nel XXI secolo.



Christophe Gayral.

Qual è l'aspetto più importante nelle relazioni tra i personaggi principali?

Le relazioni che legano l'uno all'altro i quattro personaggi principali (Farnace/Tamiri/Berenice/Selinda) sono molto forti, violente. Questo spesso trova una spiegazione nei legami familiari che li uniscono, ma anche nei loro traumi e nel passato delle loro storie personali, che sono il più delle volte molto enigmatiche (la regina Berenice vuole la morte del re Farnace perché lui le ha preso sua figlia Tamiri, e anche perché molto tempo prima il padre di Farnace aveva assassinato suo figlio e suo marito...). In ogni caso, questi sentimenti sono spesso portati

all'estremo (in parole e in musica) per nutrire il dramma: l'amore narcisistico di Farnace per suo figlio; la sottomissione di Tamiri nei confronti di suo marito Farnace; l'ossessiva vendetta di Berenice contro Farnace...

A suo parere, qual è il legame tra musica e libretto?

La musica di Vivaldi è molto varia, può essere molto drammatica così come molto leggera. In generale, la musica segue o spesso illustra i versi: la famosa aria di Farnace «Gelido in ogni vena» è un perfetto esempio nel quale la musica è in totale armonia con il suo testo. Ma non è un obbligo: possiamo notare ad esempio che nella versione veneziana di *Far-*



Il monumento funebre di Antonio Canova alla Basilica dei Frari.

bilità, e come raccontare una storia che davvero parla a noi, che ci tocca e quindi ci commuove. Questa è la cosa più importante. Così, sì, per queste ragioni, il nostro *Farnace* sarà contemporaneo, o almeno ci farà venire in mente il nostro secolo. Per la scena del mausoleo ho subito pensato al monumento funebre di Canova (sul modello che lo stesso Canova aveva preparato per un monumento funebre a Tiziano) nella Chiesa dei Frari a Venezia. È stato per me un 'ponte' storico per immaginare la nostra scenografia di tombe contemporanee dei re del Ponto.

Sono le relazioni romantiche e amorose il tema dominante dell'opera?

Farnace è definito «dramma per musica». È un'opera violenta, buia, con personaggi animati dai loro opportunistici, egoistici, ossessivi impulsi... Sì, l'amore ha il suo spazio: l'amore paterno/egoistico (Farnace), l'amore opportunistico (Selinda), disperato (Tamiri), sessuale (Gilade, Aquilo). Diversamente da altre opere di Vivaldi come *Orlando furioso* – per citare l'esempio di un titolo recentemente andato in scena alla Fenice – la storia di *Farnace* racconta di guerre e vendetta, senza alcuna allusione al magico, alla fantasia o all'irrealtà. *Farnace* è un'opera nella quale le persone uccidono (bambini e adulti), avvelenano, imprigionano, arrestano, rubano, mentono, ricattano... Solo l'*happy end* (molto strano) alla fine dell'opera dovrebbe portare un po' di luce... ma dal mio punto di vista, non c'è molto spazio per cieli azzurri.

nace (quella che stiamo mettendo in scena alla Fenice), la musica di qualche aria è stranamente, a volte, non completamente in relazione con la narrazione (la musica è leggera mentre la situazione è drammatica). Così, anche in questo caso, dobbiamo trovare un modo per ricostruire una coerenza drammatica tra la musica e la situazione.

A Venezia, vedremo un allestimento in chiave contemporanea?

Al giorno d'oggi, se desideriamo una certa qualità, la messinscena 'storica' di un'opera può essere molto dispendiosa, e qualche volta impossibile. Per questo penso sia meglio concentrarsi sulla reale questione: come raccontare una storia che potrebbe sembrare molto distante dalla nostra moderna sensibilità,



Rudy Sabounghi, bozzetto per Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice di Venezia, luglio 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella.

Può spiegare qual è il carattere di re Farnace?

Farnace assomiglia un po' a Nerone: autoritario, violento, opportunistico, egoista, *macho*. La sua storia personale e il suo contesto sono molto bui e questo potrebbe spiegare molto del suo personaggio (storicamente, nel 63 BC, Farnace II, il figlio primogenito del grande e sanguinario re guerriero Mitridate VI, imprigionò suo padre e poi lo uccise). Se piange sul suo figlio morto, è certamente perché lui stesso ha ordinato il suo assassinio, ma forse anche perché realizza che è lui stesso che da questo sbaglio muore nello stesso tempo. In un certo senso, lui ha ucciso i suoi futuri discendenti, cancellato il suo proprio seme (la metafora del 'seme' che continua a proteggere la sua propria discendenza è usata diverse volte nel testo e nell'opera). E questa successione con la sua violenza continuerà a guidare il mondo. Un cerchio eterno...

Christophe Gayral: “A timeless, universal and contemporary story”

We are discussing the production of Farnace with the director Christophe Gayral. Vivaldi's opera is a typical XVIII century melodramma. What is, according to you, the sense it gives to contemporaneity?

Melodrama is a genre that can sometimes seem out of step with the times. Fortunately, *Farnace's* story deals with absolutely timeless, universal and contemporary subjects: the war that men wage against each other, their rivalries, the taste for power, the infernal circle of family revenge, love intrigues... it's a bit like a series on Netflix.

Which is your interpretation of the plot?

My interpretation is faithful to the opera but free at the same time. In general, my work for opera is to offer an interpretation that is always based on the meaning of the text. For me, that's the challenge; especially if there are gaps or misunderstandings to be filled in the *libretto*. As was often the case at the time, the story in *Farnace's libretto* is both simple and too complicated: the characters are well characterized but lack coherence throughout the plot; there are inconsistencies in the story itself (some great battles last a minute, some characters change their minds radically for no real reason, etc.). In short, for the staging, one must remain absolutely faithful to the fable but one must know how to keep the best of the opera, and sometimes propose new scenic ideas in order to find a true logic to the unfolding of this story, and thus find a new coherent dramaturgy for this splendid opera. Let's not forget that Vivaldi and the composers of the time had no problem to change the order of the scenes, to transform the lyrics, to cut, lengthen, change or shorten the music, to add other characters in the same opera, and even to regularly transform their own works according to the revivals in the new theatres where they were replayed (Vivaldi wrote at least 8 very different versions of *Farnace*). The attitude towards the music and its interpretation was much more open and free. In a way, they were much less classical and traditional than we people of the XXI Century.

And what is more important in the relationship among the main characters?

The relationship of the four main characters (Farnace/Tamiri/Berenice/Selinda) to each other is very strong, very violent. This is often explained by the family ties

between some of these people, but also by their traumas and the past of their own stories, which are often very enigmatic (Queen Berenice wants the death of King Farnace because he “took” her daughter Tamiri from her, and also because a long time ago Farnace's father murdered his son and her husband...). In any case, these feelings are often pushed to the extreme (in words and music) to feed the drama : Farnace's narcissistic love for her son; Tamiri's submission to her husband Farnace; Berenice's obsessive revenge against Farnace...

What is, in your opinion, the link between music and libretto?

Vivaldi's music is very varied, it can be very dramatic and sometimes very light. In general, the music follows or even illustrates the lyrics: Farnace's famous aria “Gelido in ogni



Un soldato.



Moneta d'oro raffigurante Farnace II, re del Ponto.

vena” is a perfect example where the music is in total harmony with his text. But this is not an obligation either: we can note for example that in *Farnace's* version of Venice (the one we are doing here for La Fenice), the music of some arias is strangely sometimes not completely related to the narrative (the music is light while the situation is dramatic). So, here too, we must find ways to restore a dramatic coherence between the music and the situation.

What we'll see in Venice, something actual or not?

Nowadays, if we want a certain quality, a ‘historical’ staging of an opera is very expensive, and it is sometimes impossible.

And I guess it is better to focus on the real question: how to tell a story that might seem very far removed from our concerns today, and how to tell a story that really speaks to us, that touches us and therefore moves us. That's the most important thing. So, yes, for these reasons, our *Farnace* will be contemporary, or at least will remind us of our century. For the mausoleum scenes, I immediately thought of Canova's funerary monument (originally the tomb created for Titian) in the Church of the Frari in Venice. It was for me a historical bridge to imagine our stage setting of contemporary tombs of the kings of Pontus.

Are love and romantic relationships the predominant theme?

Farnace is notified of a «dramma per musica». This is a violent and dark opera, with characters animated by their opportunistic, selfish, obsessive impulses... Yes, love has its place: paternal/selfish love (Farnace), opportunist (Selinda), desperate (Tamiri), sexual (Gilade,

Aquilo)... Unlike some Vivaldi operas like *Orlando furioso* for example that you recently played a la Fenice, the story of *Farnace* is a story of wars and revenge, without any allusion to magic, fantasy or unreality. *Farnace* is an opera where people kill (children and adults), poison, imprison, arrest, steal, lie, blackmail, Only the happy (very strange) ending of the end of the opera should bring lightness... but to my point, not much room for the blue sky.

Could you explain which is the real attitude of King Farnace?

Farnace is a bit Nero: authoritarian, violent, opportunistic, selfish, macho. His personal history and the context of the story is very dark and this could explain a lot of his character (historically in 63 BC, Pharnace II, the eldest son of the great bloody warrior chief Mithridates VI, imprisoned his father and then murdered him. ...). If he cries over his dead child, it is of course because he himself ordered his murder, but perhaps also because he realizes that it is he himself who by this fault dies at the same time. In a way, he killed his future descendants, canceled his own seed, (the metaphor of the ‘seed’ that continues to protect his own descendants is used several times in the text and in the air). This succession, this descent which by its violence will continue to lead the world. An eternal circle

Diego Fasolis: «Farnace, il ‘feticcio’ di Vivaldi»

Maestro, Farnace appartiene alla maturità operistica di Vivaldi, quando già il compositore ha definito un suo proprio linguaggio teatrale. Che cosa ci presenta, dal punto di vista musicale, quest'opera del 1727, poi rimaneggiata più volte dallo stesso autore?

Farnace, proprio per la quantità di rimaneggiamenti del compositore rappresenta il ‘feticcio’ di Vivaldi. Undici anni per passare dalla versione (perduta) di Venezia alla versione di Ferrara nel 1738 mai andata in scena all'epoca. Affinare la qualità delle arie è il maggior lavoro mentre formalmente abbiamo la tradizionale successione di arie con ‘da capo’, recitativi, anche impressionanti accompagnati, e qualche numero di assieme, duetto, quartetto e cori.

Lei è un grande esperto di musica antica e di Vivaldi, e proprio Farnace fa parte delle sue registrazioni discografiche. Si può dire che quest'opera non abbia segreti per lei: ci può spiegare quali sono le particolarità, i punti di forza, le curiosità della partitura?

Sono felice di poter proporre a Venezia non già la versione registrata nel 2010 ma la proposta di una soluzione veneziana partendo dall'autografo di Pavia 1731 (che pone il ruolo del titolo a un tenore) riportando le voci alla distribuzione veneziana con Farnace contralto (nel nostro caso non *en travesti* ma a una voce maschile). Lo spostamento delle voci ai personaggi rende necessario qualche trasporto e aggiustamento nei recitativi che ho affidato al mio amico e assistente Andrea Marchiol che ha lavorato in stretto contatto con la regia per far rientrare lo spettacolo nelle tre ore.

A quali altre opere vivaldiane collegherebbe, per struttura o altre affinità, quella sul figlio di Mitridate?

Quando si guarda il catalogo delle oltre cinquanta opere Vivaldi RV 695 fino a RV 740 con tante varianti si resta turbati che solo di una ventina ci siano tracce. Questa è la ragione per cui spesso ci si trova di fronte a registrazioni discografiche e spettacoli che sono il frutto di più o meno ragionevoli ipotesi. Le affinità tra opere serie ed eroiche sono praticamente costanti. L'arte di Vivaldi non si esprime solo nella struttura ma piuttosto nella

raffinatissima aderenza al libretto con parti orchestrali ben scritte e tanta emozione. A Venezia continuiamo il lavoro di proposte vivaldiane e lasceremo al pubblico il gusto di trovare similitudini e perle. È ora offerta la possibilità di riguardare la messa in scena del magnifico *Orlando* che nel 2017 ha aperto il percorso vivaldiano al Teatro Malibran.

In che modo è caratterizzato vocalmente il protagonista? E come lo sono gli altri personaggi, in particolare la moglie, Tamiri, e la suocera, Berenice, cui per prime diedero voce due ‘star’ come Anna Girò e la Capuanina?



Diego Fasolis.

Farnace, a Venezia e Ferrara affidato a un contralto, ha numeri straordinari. Basterebbe l'incredibile «Gelido in ogni vena» (cambiato in Ferrara) o il cromatico «Spogli pur l'ingiusta Roma» a caratterizzare l'intera opera come capolavoro. Alle due primedonne Vivaldi affida una ricca gamma di affetti. Tamiri apre con l'aria «Combattono quest'anima» piena di ansia e chiude con una commovente «Forse, o caro, in questi accenti» che trovano il parallelo in «Da quel ferro che svenato» e «Quel candido fiore» di Berenice. Chi ha seguito le nostre altre produzioni potrà sentire in altre tonalità e personaggi echi di *Orlando* e *Dorilla in Tempe*.

Parlando più in generale di Vivaldi e del suo corpus operistico, quali crede siano i motivi di questa riscoperta dopo moltissimi anni di oblio? In che modo il Prete Rosso riesce ancora a parlare alla contemporaneità?

I compositori italiani sono maestri indiscussi per l'opera, certamente Rossini, Bellini, Verdi e Puccini, ma nel Settecento le corti più importanti d'Europa si contendevano i più noti artisti italiani offrendo posizioni importanti altalenanti tra i gusti degli aristocratici mentre si apriva un 'mercato' più libero che faceva dei compositori anche imprenditori di se stessi e dei loro artisti preferiti. È per me inconcepibile che Vivaldi sia morto in povertà e abbandono a Vienna dopo una vita di successi e con una poderosa produzione che tutti dobbiamo collaborare a riportare all'attenzione del pubblico che da questa può ricavare non solo piacere ma profonda emozione e commozione.

Diego Fasolis: “*Farnace*, Vivaldi’s ‘obsession’”

Maestro, Farnace is one of Vivaldi's later works, composed when he had already developed his language for the stage. From a musical point of view, what can you tell us about this opera, composed in 1727 and revised numerous times by Vivaldi himself?

Precisely because of the countless revisions by the composer, *Farnace* was one of Vivaldi's 'obsessions'. Eleven years went by from the Venetian version (lost) to the Ferrara version in 1738, which was never staged at the time. The emphasis was on refining the quality of the arias whilst formally speaking we have the traditional succession of arias with 'da capo', recitatives, some impressive accompaniments and some ensembles, duets, quartets and choruses.

You are an expert on ancient music and Vivaldi and you have also recorded Farnace. One could say that there is nothing about this opera that you don't know: could you explain its characteristics, its strong points and any other curious information about the score?

I'm delighted I'm able to offer Venice the Venetian version based on the score written in Pavia in 1731 (with a tenor in the title role) with the voices distributed accordingly with *Farnace* as a contralto (in our case not *en travesti* but with a male voice), and not the version that was recorded in 2010. Transferring the voices to the characters requires some transition and adjustment in the recitatives, and this was done by my friend and assistant Andrea Marchiol who has worked closely with the direction to make sure the performance does not exceed three hours.

As regards structure or other similarities, which other operas is this one about Mitridate's son related to?

If you look at the catalogue of more than fifty Vivaldi operas RV 695 to RV 740 with multiple variations, it is worrying that only around twenty can be traced. This is why we often find ourselves with recordings or performances that are the fruit of hypotheses that are plausible or less so. The similarities between 'serious' and 'heroic' operas are practically constant. Vivaldi does not just express himself in the structure, but also in his refined ad-



Orlando furioso di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile 2018. Direttore Diego Fasolis, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella (foto di Michele Crosera).

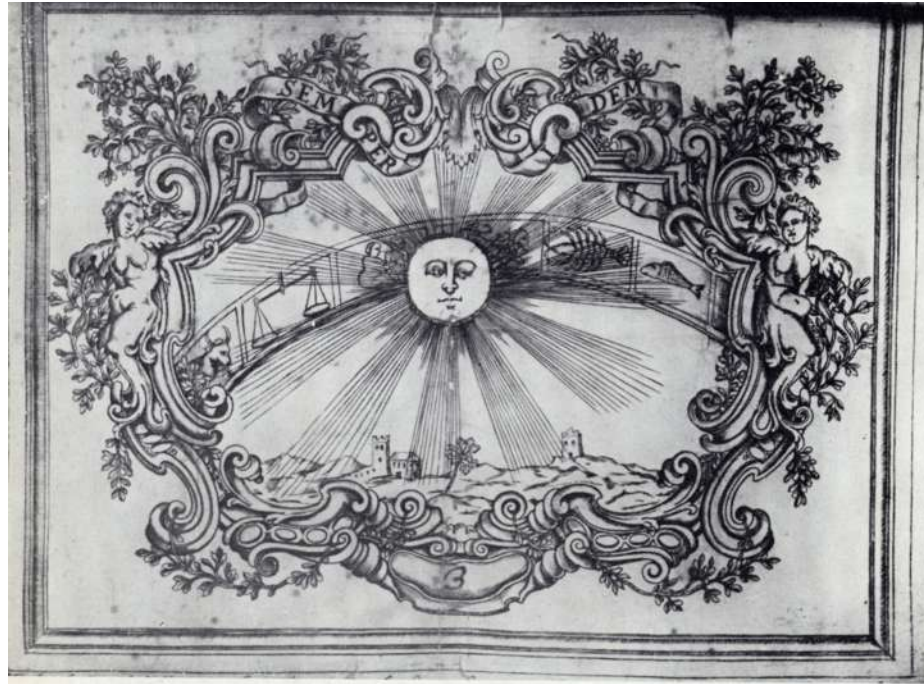
herence to the libretto, with well-written orchestral parts and much emotion. In Venice we are still working on Vivaldi's works, and we'll leave it to the audience to find similarities and gems. Now it's once again possible to watch the staging of the magnificent *Orlando* that opened the Vivaldi season at Teatro Malibran in 2017.

Vocally speaking, how is the protagonist characterised? And what about the other characters, in particular the wife, Tamiri, and the mother-in-law Berenice, who were first played by the two stars, Anna Girò and Capuanina?

In Venice and Ferrara, Farnace as a contralto has some marvellous numbers. The incredible "Gelido in ogni vena" (changed in Ferrara), or the chromatic "Spogli pur l'ingiusta Roma" alone are enough to make the entire opera a masterpiece. Vivaldi entrusts the two prime donnas with a wide range of emotions. Tamiri opens with the aria "Combattono quest'alma" full of fear and ends with a moving "Forse, o caro, in questi accenti", while Berenice sings "Da quel ferro che svenato" and "Quel candido fiore". Anyone who has seen our other productions will be able to recognise echoes of *Orlando* and *Dorilla in Tempe* in different tonalities and characters.

Speaking about Vivaldi and his opera corpus more in general, what do you think are the reasons behind this discovery after years of oblivion. How does the Red Priest still manage to dialogue with the contemporary?

Italian composers are the unquestioned masters of opera, Rossini, Bellini, Verdi and Puccini for sure; however, in the eighteenth century the most important courts in Europe were fighting over the most famous Italian artists offering them important positions going back and forth between the aristocratic tastes. At the same time a freer 'market' opened up, turning the composers into entrepreneurs who had their favourite artists. I find it inconceivable that Vivaldi died in poverty and left Vienna after such a successful life and prolific production and we all have to work together to make the public aware that this is not only a source of pleasure, but also of profound emotion and excitement.



Biglietti dei teatri veneziani, verosimilmente per i palchi; seconda metà del Settecento (Venezia, Museo Correr).

Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Veni, vidi, vici» con queste tre lapidarie parole, che ben rappresentano la sintesi della quale era capace, Giulio Cesare comunica la fulminea impresa che contraddistinse nel 47 a.c. l'esito della battaglia di Zela ai danni di Farnace II re del Ponto.¹ Si concludeva così la lunga contesa che aveva opposto i rissosi abitanti del Ponto e della Cappadocia, a lungo l'un contro l'altro armati, e gli intransigenti dominatori romani.

La storia dei due Farnace bene disegna le tensioni e le guerre che agitarono buona parte dell'attuale Turchia almeno dal 183 a.C., data nella quale il sovrano pontico, primo dei due Farnace, conquista l'ambita città di Sinope (e il suo porto) e avvia un periodo di grande turbolenza: prima aggredisce Eumene II re di Pergamo e Ariarate IV re di Cappadocia, poi viene fermato in questa contesa dagli inviati romani, che peraltro non sono in grado di chetare definitivamente gli animi. Per quattro anni la guerra prosegue aspra, fino a quando Farnace è costretto suo malgrado a chiedere la pace sacrificando quasi tutte le sue conquiste, eccezion fatta ovviamente per Sinope, che resta in suo possesso. Sopravviverà a queste delusioni almeno fino al 170 a.C., quando viene citato dai documenti per l'ultima volta nella storia; certamente nel 154 a.C. il suo posto appartiene oramai a Mitridate IV Filopatore, fratello di Farnace. Dopo il regno di Mitridate V Evergete, figlio di Farnace (e quindi restauratore della discendenza diretta), salirà al trono il di lui figlio Mitridate VI il Grande, con il quale la turbolenza contro i Romani sfocerà in guerra aperta: contro di lui la Città Eterna sarà costretta a inviare ben tre generali, Silla, Lucullo e Pompeo Magno.² Figlio di Mitridate (che, come racconta la tradizione, si era reso avvezzo al veleno attraverso l'assunzione costante di minime parti di veleno, e quando dovrà togliersi la vita sarà costretto a farlo con la spada, vera e propria nemesi...) fu Farnace II, che aveva tramato contro lo stesso padre e a favore dei Romani, tanto da guadagnarsi inizialmente la concreta benevolenza di Gneo Pompeo; benevolenza mal riposta, come vedremo. Pur perdonato dal padre, dopo aver cercato in tutti i modi di indebolirne la posizione, ebbe poi a saltare sul carro di Pompeo, allora considerato l'indiscutibile signore del paese e a salire al trono. In questo difficile gioco di equilibri culminato nella riconquista di Sinope (vero e proprio chiodo fisso dei re pontici) inizia anche una lunga storia di errori, che conosce la sua tappa fondamentale con la disastrosa condotta tenuta nella battaglia di Zela: l'esercito del Ponto, pur godendo di una ottima posizione sull'alto di una collina, ebbe l'infelice idea di discenderla per attaccare le quattro legioni romane a loro volta disposte su altre alture invece di attendere a piè fermo l'attacco romano.



*In piazza de S. Marco semo avezzi
Fitar palchi ogni sera in sie teatri
D'Opera, e de Comedia a varij prezzi.*

L'affitta-palchi in Piazza San Marco, incisione di G. Zampini da «Le arti che vanno per via...», Venezia, 1789 (Venezia, Museo Correr).

Pur protagonisti con episodi di estremo valore, i soldati di Farnace non riuscirono a sfondare le linee proprio per la capacità militare e strategica di Cesare, le cui truppe di riserva accerchiarono e sterminarono in una sola giornata l'esercito nemico.

La librettistica settecentesca – costretta ad ampliare in ogni modo le poche notizie che derivavano dagli storici per giungere alla costruzione di una trama che potesse reggere la lunghezza dello spettacolo – prediligeva grandi figure, e il fascino offerto da quella regione geografica, come pure la presenza di nomi altisonanti della tradizione romana, portò a un numero singolarmente elevato di titoli operistici là ambientati. E un elemento ulteriore certamente presente nella tradizione veneziana era dato anche dagli interessi che proprio in quelle terre Venezia aveva avuto fino all'avvento dei turchi: proprio per questo motivo molte di queste storie erano entrate nella tradizione operistica veneziana del secondo Seicento, anche per mostrare il ruolo di Venezia che con la guerra di Candia si era eretta a *defensor fidei* in sostituzione della ormai inetta Roma: dopo il valore dei Cesari, quello dei papi – a giudizio dei veneziani – si era



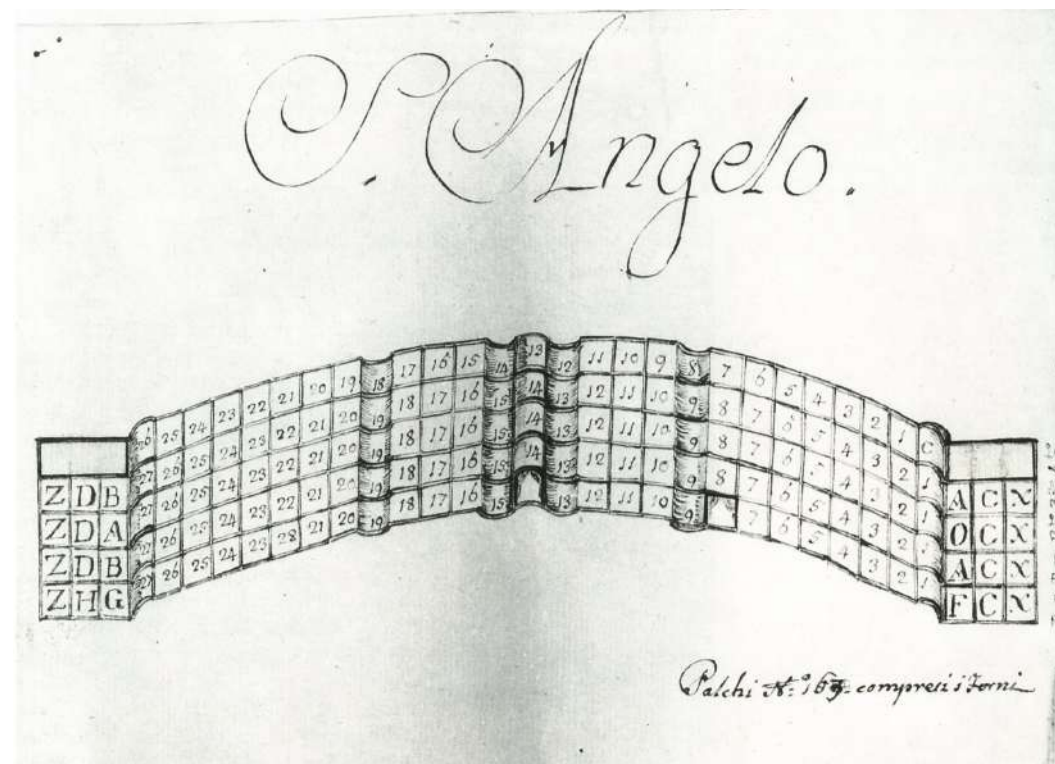
Antonio Maria Zanetti, caricatura di Lucrezia Baldini, prima interprete di Selinda in Farnace (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).



Ludovico Ughi, *pianta di Venezia* (1729) con l'ubicazione dei principali teatri.

dimostrato del tutto imbelite e non aveva saputo e voluto difendere l'Occidente dallo strapotere degli ottomani. Un limite nella narrazione di queste storie, pur con la ricchezza e il fascino di terre ignote, era dato dal tradizionale lieto fine, spesso improbabile, voluto per non rattristare l'*inclito* pubblico di allora, come si scriveva nei libretti d'opera... In questo senso il pieno rispetto della veridicità della storia di Farnace si ferma alla benevolenza conquistata nei confronti di Gneo Pompeo, lasciando gli eventi successivi ad altri possibili sviluppi operistici.

La storia di *Farnace* gode, sin dall'aprirsi del Settecento, di una consistente notorietà: sono ben una trentina le diverse stesure librettistiche che coprono i primi ottant'anni del secolo. La prima apparizione sulle scene è nel segno di Antonio Caldara, curiosamente peraltro proprio al Teatro Sant'Angelo a Venezia, nella stesura librettistica di Lorenzo Moreni, e gli anni successivi – seguendo una cadenza praticamente regolare – vedono la trama riproposta da Carlo Francesco Pollarolo, Giovanni Bononcini, Leonardo Vinci e finalmente Antonio Vivaldi, anche se questi compositori si servono spesso di librettisti diversi, Domenico Lalli e Antonio Maria Lucchini i più testimoniati. L'assoluto valore della partitura di Antonio Vivaldi è ben testimoniato dalle inusuali numerose riprese del



Prospetto schematico dei palchi del Sant'Angelo (1792-1794 circa, Venezia, Museo Correr).

suo spettacolo: dopo aver visto la luce nel carnevale del 1726, viene prontamente ripreso nell'autunno del 1727, quindi un paio d'anni dopo con il titolo di *Berenice* a Livorno, e poi ancora a Praga nel 1730, a Pavia e a Mantova nel 1731 e nel 1732, quindi ancora a Treviso al teatro Dolfin nel 1737 e a Ferrara nel 1738. Sono ben otto allestimenti diversi all'interno della cinquantina di libretti editi oggi noti, segno indiscutibile del pieno successo che arrise al *Farnace* all'interno della sessantina di opere attribuite al compositore veneziano, non sempre altrettanto fortunate.

Scarna la presentazione del libretto, il cui stesso frontespizio nella sua povertà grafica (non riporta nemmeno quei piccoli fregi e cornici che spesso figurano nelle altre sillogi dell'epoca, per tacere dell'assenza dell'antiporta) è dovuto probabilmente alla proprietà del teatro non riconducibile – caso raro per la Venezia dell'epoca – a una nobile famiglia da celebrare. E sappiamo bene come proprio il libretto fosse il primo modo per rendere onore al nobile proprietario del teatro: titolo dell'opera, genere (dramma per musica) luogo di rappresentazione e stagione teatrale; paradossalmente la parte più estesa del frontespizio sono le note tipografiche... Anche il successivo argomento, una striminzita paginetta, dà conto della storia pur senza citare (cosa invece assai frequente all'epoca) la relativa fonte della letteratura classica.

Opponendosi ai fasti di una tradizione operistica consolidata, ci sono voluti molti anni perché i lavori teatrali del periodo precedente al classicismo potessero essere proposti a un pubblico oramai legato alla tradizione romantica o addirittura a quelle successive. Scorrendo la cronologia, sono due soli gli spettacoli vivaldiani proposti al pubblico della Fenice sino a tutto il Novecento, e di questi uno (*la Juditha triumphans*) è un oratorio e non un'opera, anche se la serrata storia di Giuditta narrata dalle scritture è non a caso ben più efficace di tante esangui narrazioni storiche. Sarà solo a partire dal 2007 che i lavori del più famoso compositore veneziano verranno proposti con regolarità al pubblico della Fenice, a iniziare dall'accoppiata *Ercole sul Termodonte* e *Bajazet*:

C'è qualcosa di irrisolto nel teatro musicale di Vivaldi. Quando un suo titolo ritorna sui palcoscenici, l'impressione – nel migliore dei casi – è di aver dato fuoco a una bellezza che evapora all'istante. E se non è certo corretto guardare all'opera barocca con gli occhiali del melodramma romantico o del teatro del Novecento, mi sembra che la debolezza della drammaturgia, nelle opere del Prete rosso, sia un dato oggettivo. Senza contare che, al di là dei meriti delle singole partiture teatrali, Vivaldi operista è rappresentante di una linea perdente dal punto di vista storico ed estetico: l'affermazione della nuova prassi napoletana lo relega, a partire dalla fine degli anni Venti del Settecento, al ruolo di un sopravvissuto incapace di rinnovarsi.³

È certamente una recensione datata, non per quanto riguarda lo spettacolo quanto per una valutazione manualistica della qualità della musica e anche della drammaturgia di Vivaldi: oggi, dopo aver riscoperto proprio grazie alla Fenice le tre opere superstiti di Tomaso Albinoni e il *Polidoro* di Antonio Lotti (a Vicenza) si pone come necessaria una nuova valutazione dell'opera veneziana proprio nei suoi caratteri musicali, innovativi quanto e più di quelli della parallela scuola napoletana. Una risposta interessante può essere data comunque dalla recensione allo spettacolo di Mario Messinis, dove emergono alcuni dei rilievi stilistici che troveremo in piena luce oggi:

Dell'opera barocca si lamenta tutt'ora la mancanza di una vera drammaturgia: è un pregiudizio difficile da sradicare, dovuto a criteri esegetici propri del melodramma romantico. Nel Settecento si ignorava una drammaturgia coerente e unitaria, mentre interessava l'effetto teatrale per bagliori intuitivi, aria per aria, grazie a una enfaticizzazione della parola e delle ardenti colorature.⁴

Evidentemente il 'pasticcere degli affetti' – come il titolista di *opera* definisce Vivaldi – sapeva dosare gli ingredienti con una sagacia tutt'oggi inaspettata...

¹ «Nell'annunziare a Roma la straordinaria rapidità di questa spedizione, scrisse al suo amico Mazio tre sole parole: 'Venni, vidi, vinsi'». PLUTARCO, *Vite Parallele: Alessandro e Cesare*, Rizzoli, Milano 2004, traduzione di Domenico Magnino; Caes. 50,6. La storia di Farnace viene comunque narrata, sia pure con mirabile sintesi, anche da numerose fonti romane.

² Per la fortuna operistica e librettistica di Mitridate basti citare il *Mitridate re del Ponto* di Mozart, rappresentato per la prima volta a Milano nel Teatro Regio Ducale dal giovane compositore nel 1770 su libretto di Vittorio Amedeo Cigna Santi tratto dal dramma di Racine.

³ Roberto Mori, *Il pasticcere degli affetti*, «l'opera», dicembre 2007.

⁴ Mario Messinis, *Ercole, amore e lieto fine nel Vivaldi "scenico" di Biondi*, «Il Gazzettino».

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)

1. Giuditta: Miryam Pirazzini 2. Abra: Adriana Martino 3. Oloferne: Renato Capecchi 4. Vagaus: Regolo Romani 5. Ozias: Paolo Pedani - Regia: Corrado Pavolini; Scene: Mario Ronchese; Junior Polyphonic Chorus of the National Academy of "St. Cecilia" of Rome; Chamber Orchestra of the Conservatorio "B. Marcello" of Venice; Luci: Piero Fabris; Costumi: 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).

1. Giustino: Silvana Silban (Claudia Clarich) 2. Arianna: Alessandra Ruffini (Daniela Longhi) 3. Vitaliano: Adelisa Tabiadon (Nicoletta Curiel) 4. Anastazio: Susanna Anselmi (Silvana Silbano) 5. Amanzio: Caterina Trogu-Rörich 6. Leocasta: Silvana Manga (Rosalba Colosimo) 7. Polidarte: Claudia Nicole Bandera 8. 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)

1. Antiope: Romina Basso 2. Ippolita: Roberta Invernizzi 3. Orizia: Emanuela Galli 4. Martesia: Stefanie Iranyi 5. Ercole: Carlo Allemano 6. Teseo: Jordi Domenech 7. Alceste: Laura Polverelli 8. Talamone: Mark Milhofer - M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi; Regia: Facoltà di Design e Art IUAV di Venezia.

2007 - Stagione 2007, Lirica e Balletto

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)

1. Tamerlano: Daniela Barcellona 2. Bajazet: Christian Senn 3. Asteria: Marina De Liso 4. Andronico: Lucia Cirillo 5. Ercole: Carlo Allemano 6. Irene: Vivica Genaux 8. Idaspe: Maria Grazia Schiavo - M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi; Regia: Facoltà di Design e Art 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.

1. Argippo: Veronika Mráčková Fucíková 2. Zanaida: Pavla Štepníková 3. Osira: Jana Bínová-Koucká 4. Silvero: Barbora Sojková 5. 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)

1. Juditha: Manuela Custer 2. Abra: Giulia Semenzato 3. Holofernes: Teresa Iervolino 4. Vagaus: Paola Gardina 5. Ozias: Francesca Ascioti - Regia: Elena Barbalich; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Tommaso Lagattolla; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; Light Designer: Fabio Baretin; M° del Coro: Claudio Marino Moretti; M° conc. e dir. d'orch.: Alessandro De Marchi.

2018 – Stagione Lirica e Balletto 2017-2018

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

1. Orlando: Sonia Prina 2. Angelica: Francesca Aspromonte 3. Alcina: Lucia Cirillo 4. Bradamante: Loriana Castellano 5. Medoro: Raffaele Pe 6. Ruggiero: Carlo Vistoli 7. Astolfo: Riccardo Novaro – M° al cembalo e direttore: Diego Fasolis; Regia: Fabio Ceresa; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Giuseppe Palella.

2019 – Stagione Lirica e Balletto 2018-2019

Dorilla in Tempe, dramma per musica in tre atti di Antonio Maria Lucchini, musica di Antonio Vivaldi (5 recite).

1. Dorilla: Manuela Custer 2. Elmiro: Lucia Cirillo 3. Nomio: Véronique Valdès 4. Filindo: Rosa Bove 5. Eudamia: Valeria Girardello 6. Admeto: Michele Patti 7. Pastori, ninfe: Nicoletta Andeliero, Alessandra Giudici, Francesca Poropat, Margherita Sala, Ester Salaro, Alessandra Vavasori – M° conc. e dir.: Diego Fasolis; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Fabio Ceresa; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Giuseppe Palella; light designer: Fabio Baretin; Ass. alla regia e cor.: Mattia Agatiello.

2020 – Stagione Lirica e Balletto 2019-2020

Ottone in villa, dramma per musica in tre atti di Domenico Lalli, musica di Antonio Vivaldi (4 recite).

1. Cleonilla: Giulia Semenzato 2. Ottone: Sonia Prina 3. Caio Silio: Lucia Cirillo 4. Decio: Valentino Buzza 5. Tullia: Michela Antenucci – M° conc. e dir.: Diego Fasolis; Regia: Giovanni Di Cicco; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Carlos Tieppo; light designer: Fabio Baretin

Anna Girò, la cantante più amata

di Leonardo Mello

Il nobile Grimani, proprietario del San Samuele, dava in questa stagione un'opera per suo conto: e siccome mi aveva promesso di occuparmi in questo spettacolo, mantenne la parola. Non si doveva esporre in quell'anno un dramma nuovo; si era scelta la *Griselda*, opera d'Apostolo Zeno e di Pariati [...], e il maestro che doveva mettere in musica era l'abate Vivaldi, che si chiamava per la sua capigliatura 'il prete rosso'. [...]. Questo ecclesiastico, eccellente sonator di violino e mediocre compositore, aveva allevato e addestrato al canto la signorina Giraud, giovane cantatrice, nata a Venezia e figlia d'un parrucchiere francese. Non era bella, ma aveva grazia, un gentil personale, occhi belli, bei capelli, una graziosa bocca, poca voce ma molta azione. Era appunto quella che doveva rappresentar la parte di *Griselda*. Il signor Grimani dunque mi mandò a casa del maestro per fare a quest'opera le necessarie modifiche, tanto per accorciare il dramma, quanto per variare le condizioni dell'arte ad arbitrio degli attori e del compositore.

Con la consueta arguzia, Carlo Goldoni nei suoi *Mémoires* confeziona questo gustoso aneddoto, nel quale racconta il suo primo incontro con Antonio Vivaldi. Siamo nel 1735, quando il musicista ha già cinquantasette anni, mentre il poeta è appena ventottenne, e deve ancora produrre i frutti migliori della sua carriera di commediografo. Al di là di un giudizio sprezzante sulle doti compositive vivaldiane («mediocre»), Goldoni in queste poche righe descrive secondo il suo gusto le caratteristiche fisiche e «professionali» di uno dei personaggi più importanti nella vita e nel teatro di Vivaldi. Stiamo parlando di Anna Girò (o Giraud), una cantante che intreccia la carriera scenica del Prete Rosso dal 1726 fino alla morte del compositore. I dati biografici intorno a questa virtuosa sono piuttosto vaghi: certo è che Vivaldi la conosce a Mantova, presso la cui corte era incaricato, verso la fine degli anni Dieci. Recentissimi studi tendono a retrodatare la sua data di nascita, tradizionalmente fissata al 1710, per accorciare il divario di età con il musicista. Probabili sono le sue origini mantovane, ipotizzate da un pioniere degli studi su Vivaldi come Marc Pincherle (1888-1974), anche se a proposito, nella sua celebre monografia vivaldiana, Michel Talbot scrive:

Quando essa fece le sue prime apparizioni sulle scene veneziane [...] venne indicata come 'mantovana'. Questo fatto è stato citato da Pincherle per sostenere, in contrasto con l'asserzione di Goldoni secondo cui essa era nata a Venezia da un fabbricante di parrucche di origine francese, che la cantante venisse da Mantova. Tuttavia occorre rammentare che i soprannomi derivati da città non indicavano soltanto il luogo di nascita ma anche la località nella quale ci si era recentemente conquistati la fama.

Al di là comunque di queste informazioni, che hanno un'importanza relativa, assolutamente certo è che la Girò nei primi anni Venti si comincia a fare strada a Venezia, quando – dopo il debutto a Treviso nel 1723 – canta nella *Laodice* di Tomaso Albinoni, allestita al Teatro San Moisè. Due anni dopo avviene l'incontro con il Prete Rosso, con la *Dorilla in Tempe*, nella quale ricopre il ruolo secondario di Eudamia. A prescindere dall'età anagrafica, ancora Talbot mette in evidenza lo stretto rapporto che si stabilisce tra i due sin dagli inizi della loro conoscenza:

La Girò divenne allieva di Vivaldi; l'inseparabilità del compositore e della cantante fece sì che questa venisse qualificata, piuttosto maliziosamente, come «l'Annina del Prete Rosso». Di lei si parla anche come di «Annina della Pietà», ma poiché non pare che la si possa identificare con qualche 'figliola' dello stesso nome appartenente a quella istituzione [...], si può pensare che il collegamento con la Pietà sia stato fatto soltanto a causa del suo insegnante.

Il legame comunque, dopo la *Dorilla*, diviene ancora più profondo, favorendo la carriera della cantante. Nel 1726, nello stesso Teatro Sant'Angelo, ottiene infatti un ruolo da prima donna – Tamiri – proprio nel *Farnace*, che Vivaldi compone ancora su libretto di Antonio Maria Lucchini. Nel 1727 è la volta di *Orlando furioso*, nel quale ricopre la parte



Frontespizio della *Dorilla in Tempe*, andata in scena al Teatro Sant'Angelo nel 1726, e primo incontro artistico tra Vivaldi e Anna Girò.

centrale della maga Alcina. Da qui in poi la Girò diviene presenza fissa delle opere vivaldiane, comparando in totale in ben diciannove diversi ruoli.

Il compositore, sempre molto attento alle caratteristiche peculiari dei suoi interpreti, scrive le parti della sua prediletta in funzione della sua voce di mezzosoprano, non particolarmente robusta ma dotata di agilità e duttilità notevoli. È lo stesso Goldoni, nel passo citato, a definire il suo temperamento, più forte a livello interpretativo che in senso prettamente vocale. È proprio in occasione della *Griselda*, culmine della collaborazione tra maestro e allieva, che Vivaldi per assecondare il suo talento chiede al giovane poeta di modificare il testo di Apostolo Zeno:

Esaminate un po' questa scena fra Gualtiero e Griselda: è veramente una scena che va al cuore. L'autore vi ha posto in ultimo un'aria patetica; ma la signorina Giraud non ama il canto lugubre: ella desidererebbe un pezzo di espressione e di moto, un'aria che esprima la passione in differenti guise: con discorsi, per esempio, interrotti, con sospiri vibrati, con azione, con moto.

Il drammaturgo-librettista accondiscende naturalmente ai suoi desideri, buttando giù «in meno di un quarto d'ora un'aria di otto versi divisa in due parti», almeno stando alla versione dell'incontro che fissa nei *Mémoires*.

Sulle grandi capacità teatrali di Anna Girò, in ogni caso, si esprime anche un altro osservatore privilegiato delle scene veneziane, Antonio Schinella Conti, più noto come Abate Conti (1677-1749), che dopo aver assistito al *Farnace* scrive di lei che «fa delle meraviglie anche la sua voce non è delle più belle».

Il rapporto professionale, però, va di pari passo con l'amicizia personale che lega la virtuosa al suo mentore. Una relazione così esclusiva, ovviamente, non può che alimentare, nei salotti della nobiltà veneziana, anche una serie di pettegolezzi, contro i quali Vivaldi stesso reagisce con sdegno nella lettera da lui scritta al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona datata 16 novembre 1737, nella quale ammette la vicinanza tra lui, Anna e la sorella di lei, affermando tuttavia che per quattordici anni entrambe avevano viaggiato per tutta l'Europa insieme a lui e nessuno aveva messo in dubbio la loro virtù. In un'epistola successiva (23 novembre 1737) si difende con puntiglio dall'accusa che la Girò vivesse nella sua stessa casa.

Al di là delle dicerie e delle malignità, è indiscutibile che Anna – che pure è interprete di altri compositori di vaglia, tra i quali Hasse e Galuppi – divenga negli anni vera e propria musa ispiratrice del Prete Rosso, nonché presenza fondamentale nella vita. Anche dopo la morte del musicista, nel 1741, continuerà a interpretare le sue opere in giro per l'Europa, fino al suo ritiro dalle scene per divenire moglie del conte piacentino Antonio Maria Zanardi Landi.

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 *tournee* 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 *nomination* 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 a 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. Nel 2020 ha interpretato *Iphigénie en Tauride* a Nantes, *Il turco in Italia* alla Scala e *Die Zauberflöte* a Muscat. Alla Fenice ha diretto anche *Ottone in villa* di Vivaldi (2020).

CHRISTOPHE GAYRAL

Regista. Dopo gli studi universitari in Letteratura francese moderna, studia all'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) di Parigi. Poi comincia una carriera di diciotto anni come attore teatrale, nella quale partecipa a numerose creazioni artistiche che abbracciano una vasta serie di generi e repertori, all'insegna di una carriera deliberatamente eclettica: testi classici e contemporanei, ma anche teatro di strada, *cabaret*, danza contemporanea, teatro di figura, coro ecc. Parallelamente alla sua carriera d'attore, inizia il suo personale lavoro sulla drammaturgia teatrale e musicale. Scrive a quattro mani l'opera equestre *Le Grand Carrousel*, commissionata dalla città di Bruxelles, e compone, interpreta e dirige *Jai mata di*, uno spettacolo che coinvolge musicisti e burattinai indiani. Allo stesso tempo collabora artisticamente con numerosi registi d'opera: tra gli altri, Robert Carsen (più di quindici collaborazioni), Philippe Sireuil, Muriel Teodori (con Sting ed Elvis Costello), o Chen Shi-Zheng. Mette in scena la sua prima opera in Belgio per l'Alden Biesen Festival, *Die Lustigen Weiber von Windsor*, e allestisce l'opera per bambini di Andrew Wise *La Fable de Ooh et Aah*. Contemporaneamente lavora per la Hogeschool of Antwerp and Gand, per la quale scrive due *pasticci*: *Piscina Tranquilla* e *Barock-Kiss*, e dirige inoltre *L'Enfant et les Sortilèges* di Poulenc, *Le Téléphone* di Menotti e *La serva padrona* di Pergolesi. Comincia una lunga collaborazione con l'Opera National du Rhin a Strasburgo, mettendo in scena *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (spettacolo che poi è stato allestito anche a Rennes e di nuovo a Strasburgo) e *Owen Wingrave* di Britten (per la prima volta proposto in Francia in lingua originale per l'Opera di Besançon). Nel 2016 è stato invitato dall'ONR ad allestire *Idomeneo* di Mozart. Del salisburghese ha poi curato anche la regia di *Così fan tutte* a St Etienne (2019).

RUDY SABOUNGHI

Scenografo. Autore di scenografie e costumi per l'opera e per il teatro, ha lavorato frequentemente in Europa con registi quali Klaus-Michael Grüber, Luc Bondy, Jean-Claude Bérutti, Jacques Lassalle, Jean-Louis Grinda, Luca Ronconi, Deborah Warner, Jean Liermier, Fabrice Murgia, con due coreografi, Anne-Teresa de Keersmaecker e Lucinda Childs, e recentemente alla Comédie Française per il regista cinematografico francese Arnaud Desplechin.

ELENA CIRORELLA

Costumista. Scenografa e costumista di opera, balletto, musical e prosa, inizia la sua carriera firmando i costumi di diverse opere con la regia di Giorgio Marini: *Carillon* di Clementi (Scala), il Dittico *Morte dell'aria* e *Il Cordovano* di Petrassi (Fenice), Interludi. Musiche per il mito di Eco e Narciso di Clementi (Gibellina), *The Turn of the Screw* di Britten (Bologna), *L'Orfeo* (Torino e Losanna), *L'Olimpiade* di Vivaldi (Cosenza), *Suor Angelica* di Puccini e *Jolanta* di Čajkovskij (Napoli), *The Bear di Walton* (Montecarlo), il musical *Lady in the Dark* di Weill (Palermo e Roma). Successivamente lavora al Trovatore, regia di Francesco Micheli (Parma, ripreso ad Avignone, Massy, Saint Etienne), e con Marco Gandini alla *Zingara* di Donizetti, alle *Due contesse* e al *Duello* di Paisiello (Martina Franca), *Tancredi* di Rossini (Piacenza, Modena, Ferrara e Reggio Emilia), *La traviata* (Circuito Lombardo, Genova e

Sassari). Seguono *Aida*, regia di Stefano Monti (Seul), *Die Zauberflöte* e *Carmen*, regia di Mietta Corli (Porto), *Carmen*, regia di Wolfgang Kremer (Jesi) e di Marco Pucci Catena (Belgrado), *Turandot* (Palermo) e *Lo frante 'nnamorato* di Pergolesi (Jesi), entrambi con la regia di Willy Landin, *Les contes d'Hoffmann*, regia di Nicola Zorzi (Pisa, Livorno, Lucca, Novara), *Otello*, regia di Walter Sutcliff (Torino), *Il trovatore*, regia di Valentina Carrasco (Circuito Marche), *La muette de Portici* di Auber, regia di Valentina Carrasco (Kiel). Ha collaborato e ripreso diverse opere con scenografi-costumisti come Paul Brown, Katrine Lindsay, Gideon Davey, Richard Hudson, Lluc Castells e con registi del calibro di Terry Gilliam, Graham Vick, Robert Carsen e Alex Ollé-Fura dels Baus.

CHRISTOPH STREHL

Tenore, interprete del ruolo di Farnace. Nato a Lubeca, ha studiato con Soto Papulkas alla Folkwang University Essen e con Silvana Bazzoni Bartoli. Ha frequentato *masterclass* con Axel Bauni, Norman Shetler, Josef Metternich, Gianni Raimondi e Claude Thiolas. Nel 2002 è divenuto membro dell'Opernhaus Zürich. Dopo il suo debutto come don Ottavio al Salzburg Festival nel 2003, sotto la direzione di Nikolaus Harnoncourt, è cominciata la sua carriera internazionale come uno dei più rilevanti tenori mozartiani, che l'ha condotto ai teatri di Amsterdam, Barcellona, Ginevra, Amburgo, Londra, Monaco, New York (Metropolitan) e Parigi, così come ai festival di Aix-en-Provence, Baden-Baden, Lucerna e ai Wiener Festwochen. Ha lavorato con direttori quali Gianluca Capuano, Konstantinos Carydis, William Christie, Christoph von Dohnanyi, Ádám Fischer, Daniele Gatti, Bernhard Haitink, Phillip Herreweghe, James Levine, Marc Minkowski e Franz Welser-Möst, e con registi come Sven-Eric Bechtholf, Dieter Dorn, Claus Guth, Stefan Herheim, Jens Daniel Herzog, Martin Kusej, Nikolaus Lehnhoff, Christof Loy, Damiano Michieletto, Tobias Moretti e Katharina Thalbach. Allo stesso tempo, il suo repertorio include ruoli come Rodolfo, Schuiski, don José, Nerone e Pollione. Al Salzburg Festival del 2019 è apparso come Oronte a fianco di Cecilia Bartoli nella sua celebrata produzione di *Alcina*.

LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Berenice. 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, *Così fan tutte* a Liegi, *Die Zauberflöte* a Muscat, *La finta giardiniera* a Shanghai e Milano, *L'incoronazione di Poppea* a Berlino, *Così fan tutte* e *L'Agnes* di Ferdinando Paër a Torino, *Don Giovanni* a Losanna, *Mosè in Egitto* a Napoli. Alla Fenice interpreta *Ottone in villa* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), *Orlando furioso* (2018) e *Bajazet* (2007) di Vivaldi, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (2004) e il *Requiem* di Mozart (2019).

SONIA PRINA

Contralto, interprete del ruolo di Tamiri. All'età di tredici anni intraprende gli studi musicali presso il 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, Opernhaus di Zurigo. Collabora con direttori quali Alessandrini, Antonini, Bicket, Biondi, Bolton, Curtis, Christie, Dantone, Fasolis, Haïm, Hogwood, Jacobs, McCreesh, 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 ha cantato in *Ottone in villa* (2020) e nell'*Orlando furioso* di Vivaldi (2018).

ROSA BOVE

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Selinda. Nata a Salerno, si diploma al Conservatorio Giuseppe Martucci e prosegue gli studi con Virginio Profeta. Tra gli impegni di maggiore successo degli ultimi anni annovera i debutti al Festival di Salisburgo (*Iphigénie en Tauride* e *L'italiana in Algeri*), al Palais Garnier di Montecarlo, al Luzern Festival, all'Auditorio di Madrid e al Palau de la Musica di Barcellona (*Cenerentola*) e al Théâtre des Champs-Élysées (*Norma*). Nelle stagioni precedenti canta in *Zenobia in Palmira* di Paisiello e in *Zorba il greco* (Napoli), nelle *Nuvole di carta* (Palermo), nel *Frato 'nnamorato* di Pergolesi (Jesi), negli *Amanti mascherati* di Piccinni (Dortmund), nell'*Olimpiade* di Vivaldi (Londra), e in *Artaserse* di Hasse (Martina Franca), in *Dorilla in Tempe* a Wexford. Tra le altre interpretazioni si ricordano Ajutanta nel *Mondo alla rovescia* di Salieri, Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, Alcandro in *Olimpiade* di Pergolesi ed *Ezio* di Händel. Alla Fenice ha partecipato a *Pinocchio* (2019), alla *Scala di seta* (2019 e 1015), a *Dorilla in Tempe* (2019), all'*Occasione fa il ladro* (2017) e a *Die Zauberflöte* (2015).

VALENTINO BUZZA

Tenore, interprete del ruolo di Pompeo. 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. Vincitore di numerosi concorsi internazionali tra cui il Premio Luciano Pavarotti, il Tito Schipa, il Festival Sarzana e il Città d'Alcamo, ha cantato il ruolo titolo di Scipione nel *Sogno di Scipione* di Mozart alla Fenice sotto la direzione di Federico Maria Sardelli, Enea in *Dido and Aeneas* con Stefano Montanari e Nemorino nell'*Elisir d'amore* all'Opera di Firenze, Aristeo nel *Narciso* di Scarlatti a Innsbruck e a Valencia. Sotto la direzione di Fabio Biondi, ha cantato l'oratorio di Händel *Israele in Egitto* per il Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Nel settembre del 2012

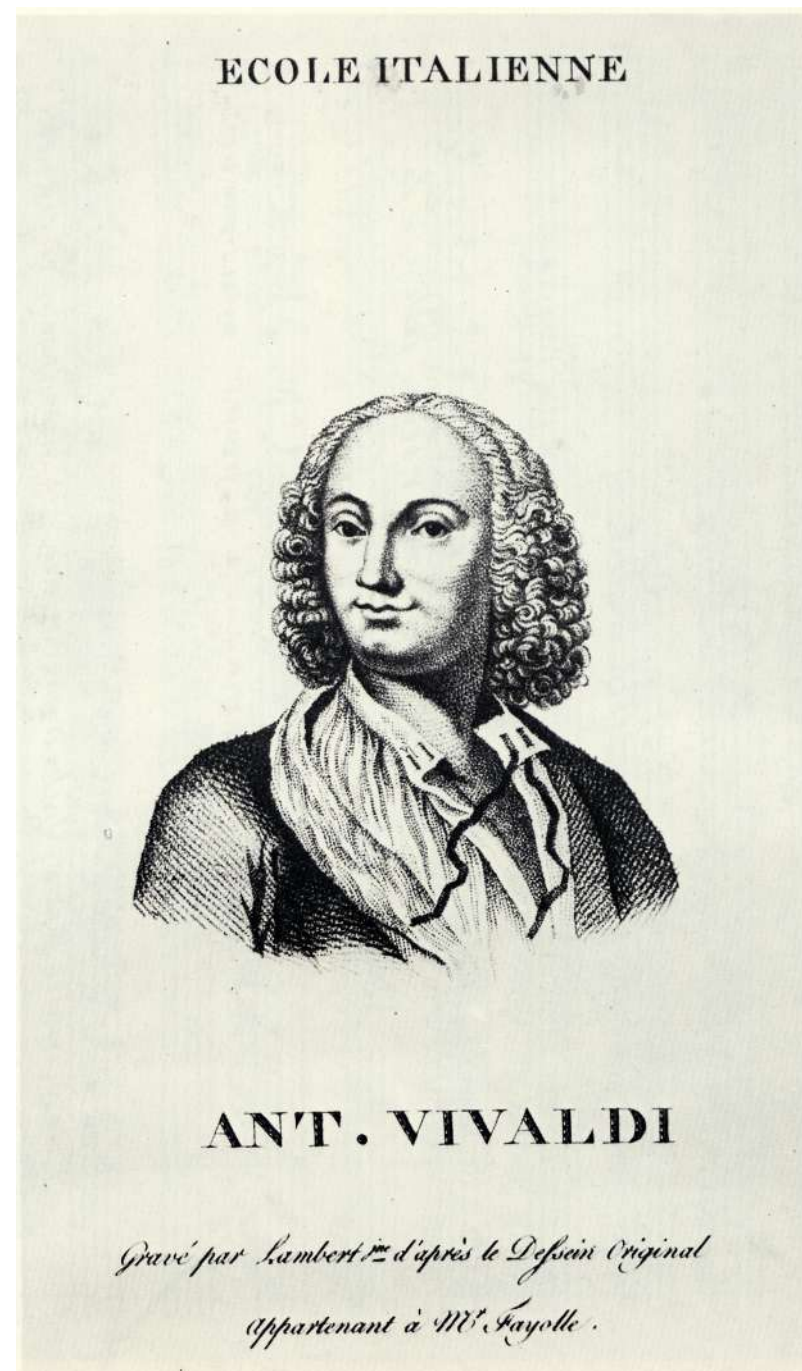
entra a far parte del Centre de Perfeccionament Plácido Domingo di Valencia, all'interno del quale partecipa a produzioni come *La bohème* (Chailly), *La traviata* (Mehta), *Simon Boccanegra* (Pidò) e *Turandot* (ancora Mehta). Debutta come Macduff in *Macbeth* al Teatro dell'Opera di Varsavia. Ha inoltre preso parte al musical *The Opera*, scritto e diretto da Davide Livermore, che ha debuttato a Muscat. Tra gli impegni recenti, il ruolo da protagonista nel *Catone in Utica* di Vivaldi per l'Opera Barga Festival e *Adriana Lecouvreur* al Petruzzelli di Bari. Alla Fenice ha cantato anche in *Prima la musica e poi le parole/Die Schauspieldirektor* e *Turandot* (2019).

KANGMIN JUSTIN KIM

Controttenore, interprete del ruolo di Gilade. Coreano-americano, è uno dei controttenori più richiesti della sua generazione. Ha ricoperto ruoli del repertorio barocco, della musica contemporanea e ruoli *en travesti* mozartiani presso i teatri e festival più prestigiosi, tra cui Royal Opera House Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Staatsoper di Berlino, Festival di Salisburgo e Festival di Glyndebourne. Tra le ultime interpretazioni si segnalano almeno Cherubino nelle *Nozze di Figaro* alla Royal Opera House, Nerone nell'*Incoronazione di Poppea* alla Staatsoper di Berlino, Nummer Zwei in *Das verirrte Meer* di Henze alla Staatsoper di Vienna, Speranza nell'*Orfeo* e Nerone al Festival di Salisburgo, New York Lincoln Center, Philharmonie di Parigi e Berlino, Harris Theatre di Chicago, Festival di Edinburgo, Festival di Lucerna e alla Fenice diretto da sir Eliot Gardiner, Eustazio in *Rinaldo* all'Opéra de Lausanne, Orfeo in *Parnasso in festa* di Händel al Concertgebouw di Amsterdam e *Giulio Cesare* a Glyndebourne. Alla Fenice canta *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* (2017).

DAVID FERRI DURÀ

Tenore, interprete del ruolo di Aquilio. Nato a Valencia, consegue il diploma in chitarra classica al Conservatorio della sua città, dove inizia anche lo studio del canto sotto la guida di María Ángeles Peters e Victor Alonso. Nel 2010 inizia a studiare con il tenore Antonio Lemmo. Dopo la prima mondiale di *Nür* di Marco Taralli al Festival della Valle d'Itria è invitato ogni anno alla rassegna di Martina Franca. All'Accademia di Santa Cecilia di Roma interpreta *La messa dell'incoronazione* e il *Requiem* di Mozart. Tra le altre interpretazioni si citano i ruoli di Edmondo in *Manon Lescaut* al San Carlo di Napoli, di Edgardo in *Lucia di Lammermoor* al Castello di Noli e di Clistene nell'*Olimpiade* di Leonardo Leo, lo *Stabat Mater* di Rossini a Teramo e Pescara, il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Martina Franca e don Ramiro nella *Cenerentola* al Maggio Musicale. Tra gli ultimi impegni, *Die Zauberflöte* a Napoli, *Il tutore burlato* a Valencia, *Don Giovanni* a Rovigo e *Fernand Cortez* di Spontini a Firenze. Alla Fenice incarna il doppio ruolo di Bruschino figlio e del commissario di polizia nel *Signor Bruschino* (2016 e 2015), Dormont nella *Scala di seta* (2015) e Bertrando nell'*Inganno felice* (2012).



Lambert jeune, Antonio Vivaldi. Incisione compresa nella Galerie des violons et luthiers célèbres morts et vivants di J. Frey (v. Talbot, Vivaldi cit., pp. 172-173).

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Enrico Balboni ♦♦, Fulvio Furlanut, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Anna Tositti

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Elizaveta Rotari

Viole Alfredo Zamarra •, *nnp**, Elena Battistella, Valentina Giovannoli

Violoncelli Alessandro Zanardi •, Marco Trentin, Antonino Puliafito

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Massimo Frison

Oboi barocchi Gioacchino Comparetto • ♦, Andres Medina ♦

Fagotto barocco Fabio Grandesso

Corni naturali Andrea Corsini •, Vincenzo Musone

Trombe naturali Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella

Timpani barocchi Dimitri Fiorin •

Cembali Diego Fasolis ♦, Andrea Marchiol ♦

Liuto Francesco Tomasi ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin ♦
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Caterina Casale, Milena Ermacora, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Carlotta Gomiero ♦

Alti Marta Codognola, Eleonora Marzaro, Paola Rossi, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Victoria Massey ♦

Tenori Salvatore De Benedetto, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Ciro Passilongo, Massimo Squizzato

Bassi Antonio Casagrande, Luca Ludovici, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò

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 Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, 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 *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*, Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Stefano Callegaro, Antonella D'Este, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇], Francesco Zarpellon [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione*, Valter Marcanzin *direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso [◇], Agnese Cesari [◇]

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

AREA TECNICA

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

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

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto, nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello [◇]

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sebastiano Bonicelli [◇], Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia [◇]

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo [◇] *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera [◇], Paola Masè [◇], Francesca Semenzato [◇], Emanuela Stefanello [◇], Nerina Bado [◇], Maria Cristina Damin [◇], Marina Liberalato [◇], Paola Milani *addetta calzoleria*

[◇] a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



CITTA' DI VENEZIA

SOCI SOSTENITORI E PARTNER



FONDAZIONE ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO FOUNDATION FOR CREATIVITY AND CRAFTSMANSHIP



McArthur Glen Designer Outlet

Noventa Di Piave



GENERALI



BELCANTO DI BELLUSSI



CONFINDUSTRIA VENEZIA



Swiss Seaside Foundation



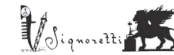
Fondazione Amici della Fenice



FREUNDESKREIS DES TEATRO LA FENICE



zafferano



Marsilio



ETTORE UFFICIALE



MAVIVE VENEZIA



IL TABARRO VENEZIA 1974 DI SANDRO ZARA



SALVADORI VENEZIA 1887

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andretta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 97 - giugno 2021

ISSN 1971-8241

Farnace

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
Marina Dorigo, Alessandro Borin, Franco Rossi

Traduzioni

Hélène Carquain, Tina Cawthra, Emanuela Chiappo, Petra Schaefer

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

SALDI

Ancora più risparmio sui
nostri prezzi outlet.

McArthur
Glen
Designer Outlet

Noventa Di Piave



mcarthurglen.it/noventadipiave

La data di inizio e di fine saldi è determinata
in base alle disposizioni della Regione.



FEST

Il lieto calice

Il calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.

The wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice. A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.

Federico de Majo



zafferano

In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.zafferanoeshop.it - www.teatrolafenice.it