



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





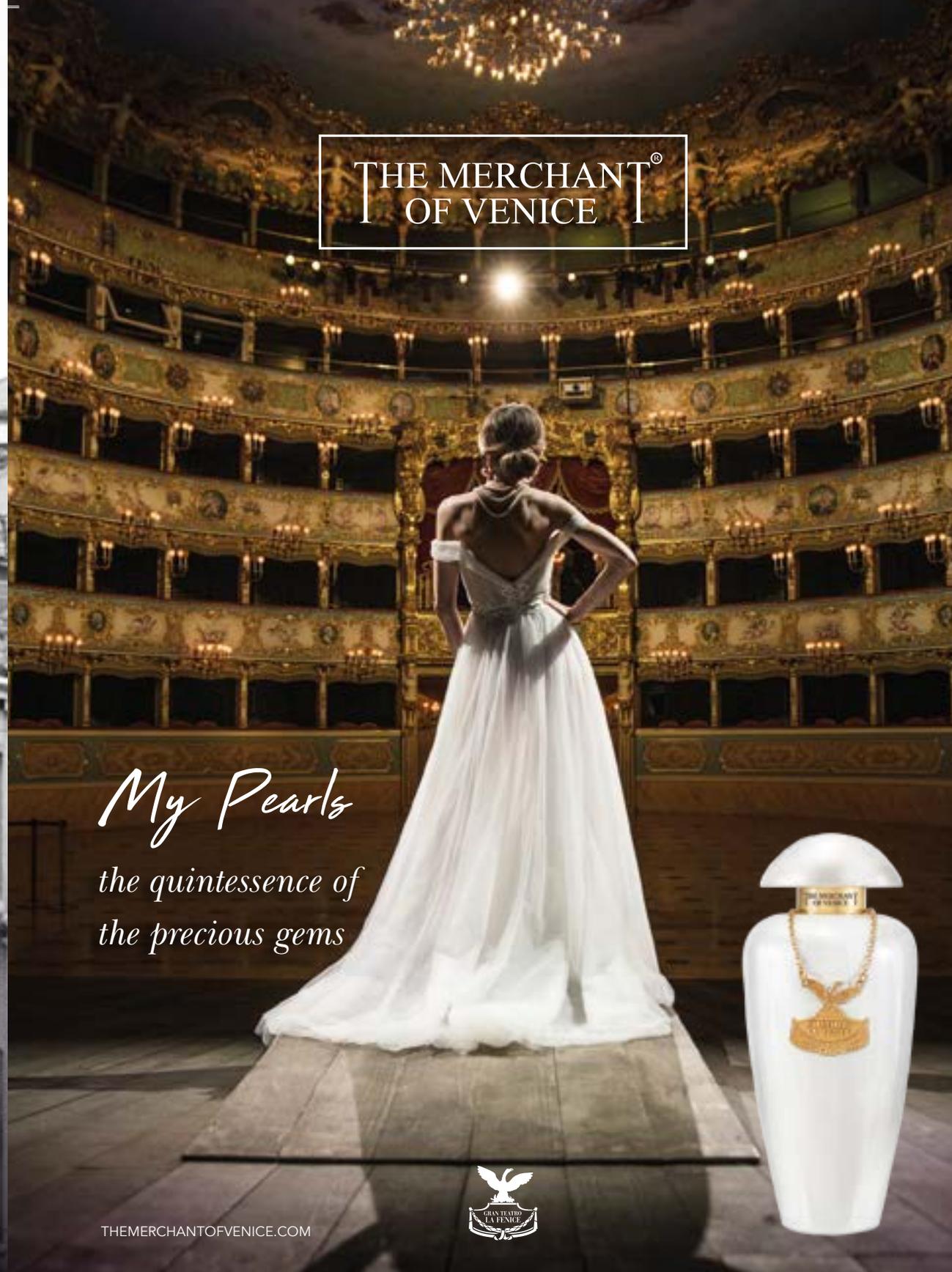
Maria Callas
MARIA CALLAS
+ of +
TEATRO LA FENICE

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

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2021-2022
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

sabato 20 novembre 2021 ore 19.00
Fidelio

martedì 22 febbraio 2022 ore 19.00
Le baruffe

venerdì 1 aprile 2022
I lombardi alla prima crociata

venerdì 24 giugno 2022
Peter Grimes

venerdì 7 ottobre 2022
Apollo et Hyacinthus

venerdì 14 ottobre 2022
La Fille du régiment

Concerti della Stagione Sinfonica 2021-2022
trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00)

Frédéric Chaslin (sabato 8 gennaio 2022 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00)

Frédéric Chaslin (sabato 14 maggio 2022 ore 20.00)

Louis Lortie (sabato 4 giugno 2022 ore 20.00)

Fabio Luisi (venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2021-2022



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera e con il balletto

mercoledì 17 novembre 2021

LUCA MOSCA

Fidelio

martedì 25 gennaio 2022

SERGIO TROMBETTA

Marie-Antoinette

martedì 15 febbraio 2022

GIORGIO BATTISTELLI

Le baruffe

lunedì 28 marzo 2022

GUIDO BARBIERI

I lombardi alla prima crociata

martedì 19 aprile 2022

PAOLO BARATTA

Faust

giovedì 21 aprile 2022

FRANCESCO ERLE

La Griselda

martedì 21 giugno 2022

LUCA MOSCA

Peter Grimes

martedì 4 ottobre 2022

SANDRO CAPPELLETO

Apollo et Hyacinthus

lunedì 10 ottobre 2022

OLGA VISENTINI

La Fille du régiment

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



François Morellon La Cave (1696-1739), ritratto di Antonio Vivaldi. Incisione compresa nell'edizione «Le Cène» (Amsterdam, 1725; v. Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 171-172).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2021-2022

LA GRISELDA

Teatro Malibran

venerdì 29 aprile 2022 ore 19.00 turno A
martedì 3 maggio 2022 ore 19.00 turno D
giovedì 5 maggio 2022 ore 19.00 turno E
sabato 7 maggio 2022 ore 15.30 turno C
domenica 8 maggio 2022 ore 15.30 turno B

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Frontespizio del libretto della *Griselda* di Antonio Vivaldi, Venezia 1735 (Venezia, Casa Goldoni).

La locandina	11
<i>La Griselda</i> in breve a cura di Leonardo Mello	13
<i>La Griselda</i> in short	16
Argomento	19
Synopsis	22
Argument	25
Handlung	28
Il libretto	31
Un prete compositore, un librettista esordiente e «madamigella Giraud»: <i>La Griselda</i> di Antonio Vivaldi fra storia e leggenda di Alessandro Borin	55
Guida all'ascolto di Alessandro Borin	69
Gianluca Falaschi: «Una favola al contrario» a cura di Leonardo Mello	73
Gianluca Falaschi “An inverted fairy tale”	78
Diego Fasolis: «Un'opera straordinaria e di scottante attualità»	83
Diego Fasolis: “An extraordinary opera that is a highly topical issue”	86
Breve storia della <i>Griselda</i> a cura di Franco Rossi	89
MATERIALI	
Vivaldi e la sua ‘musa’ Anna Girò di Leonardo Mello	96
Il viaggio di <i>Griselda</i> da Firenze a Londra	99
L'edizione critica della musica teatrale di Antonio Vivaldi	102
CURIOSITÀ	
<i>La Griselda</i> e il debutto di Goldoni nel dramma per musica	104
Biografie	105
DINTORNI	
Il canto lirico italiano patrimonio immateriale dell'UNESCO	110
IMPRESA E CULTURA	
«La Fenice è giovane»: un concerto per gli <i>under 35</i> grazie a McArthurGlen	112



Alessandro Longhi (1733–1813), ritratto di Carlo Goldoni, attribuito (Venezia, Casa Goldoni). Goldoni 'aggiornò' il libretto della Griselda scritto da Apostolo Zeno, per la messa in musica di Antonio Vivaldi.

LA GRISELDA

dramma per musica in tre atti n.º 718

libretto di **Apostolo Zeno**
aggiornato da **Carlo Goldoni**

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione assoluta:
Venezia, Teatro San Samuele, 18 maggio 1735

edizione critica a cura di Alessandro Borin e Marco Bizzarini
dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia
e Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Gualtiero, re di Tessaglia</i>	Jorge Navarro Colorado
<i>Griselda, moglie di Gualtiero</i>	Ann Hallenberg
<i>Costanza, principessa figlia di Gualtiero e Griselda, non conosciuta dalla madre, amante di Roberto</i>	Michela Antenucci
<i>Roberto, principe di Atene, amante di Costanza</i>	Antonio Giovannini
<i>Ottone, cavalier di Tessaglia</i>	Kangmin Justin Kim
<i>Corrado, fratello di Roberto, amico di Gualtiero</i>	Rosa Bove
<i>Everardo, figlio di Gualtiero, e Griselda, che non parla</i>	Alessandro Bortolozzo / Damiano Paccagnella

maestro concertatore e direttore

Diego Fasolis

regia, scene e costumi

Gianluca Falaschi

light designer Alessandro Carletti e Fabio Baretin

drammaturgo Mattia Palma

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

Andrea Marchiol *cembalo*, Fabiano Merlante *arciliuto, chitarra barocca*
Francesco Ferrarini *violoncello*, Riccardo Papa *fagotto barocco*

mimi

Carlotta Pircher, Andrea Pizzalis

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; aiuto direttore di scena Sara Polato; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente alla regia Marco Fragnelli; assistente a scene e costumi Giuditta Verderio; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Santinelli Scenografie (Pesaro); costumi Atelier Teatro La Fenice, Sartoria D'Inzillo (Roma), Sartoria Cesare (Padova); attrezzatura, calzature Laboratorio Teatro La Fenice; parrucche Audello Sas (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

La Griselda in breve

a cura di Leonardo Mello

Con *La Griselda* Antonio Vivaldi (1678-1741) affronta un soggetto già ampiamente trattato prima di lui da musicisti coevi, tra cui Tomaso Albinoni (1671-1751), Domenico Sarro (1679-1744), Antonio Maria Bononcini (1677-1726), Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) e Alessandro Scarlatti (1660-1725). Alla base di tale fortuna compositiva sta il libretto scritto da un'autorità come Apostolo Zeno (1668-1750) nel 1701 e musicato per la prima volta da Antonio Pollarolo (1676-1746) per il veneziano Teatro San Cassiano, dove va in scena nello stesso anno. L'interesse del precursore di Metastasio (1698-1782) si rivolge alla novella che chiude significativamente il *Decameron*, composto da Boccaccio tra il 1348 e il 1353. In essa Griselda, fanciulla di umili natali, va sposa al nobile Gualtieri, che la sottopone a sempre nuove dure prove per testarne la pazienza e soprattutto la fedeltà: finge di aver mandato a morte la primogenita, in realtà spedita a Bologna per essere cresciuta da una parente, e lo stesso fa anni dopo con il figlio maschio. Non contento, rinfacciandole le sue povere origini, la ripudia in favore di una giovane bolognese. La donna accetta senza batter ciglio le decisioni del proprio sposo, che soltanto alla fine, appagato dalla sua totale obbedienza, le svela il suo inganno: la novella sposa non è che la figlia allontanata ancora in fasce, che è tornata a casa insieme al fratellino, e tutte quelle invenzioni crudeli sono servite solamente a saggiare la sua virtù. Questo clamoroso colpo di scena finale è probabilmente il principale motivo del grande successo teatrale che questa storia ottiene trecento anni dopo.

Zeno attinge a piene mani dal *Decameron*, spostando però l'ambientazione dalla piemontese Saluzzo alla Sicilia e aggiungendo – anche sulla scorta della *Griselda di Saluzzo*, tragedia in versi di Carlo Maria Maggi (1630-1699), e di altre fonti secondarie – due figure fondamentali come Ottone, cavaliere innamorato di Griselda, e Roberto, che costituisce con Costanza (finta promessa sposa e vera figlia) la seconda coppia amorosa. Nella trasposizione per la scena viene enfatizzata la sottomissione coniugale della protagonista, qualità molto apprezzata nell'universo valoriale del pubblico *ancien régime* cui si rivolge il libretto.

È probabile che a proporre a Vivaldi una nuova opera musicale su questo tema sia stato Michiel Grimani, potente esponente di una delle famiglie patrizie più implicate nella produzione teatrale veneziana. Proprietari del San Giovanni e Grisostomo, dedicato alla programmazione melodrammatica, ma anche del San Samuele, dove alla commedia 'in prosa' solo dal 1720 in poi si alternavano serate musicali, i Grimani non si limitavano alla gestione delle sale, ma intervenivano concretamente nelle scelte artistiche. E proprio al



Apostolo Zeno (1668-1750), librettista della *Griselda* di Antonio Vivaldi.

San Samuele, infatti, *La Griselda* vivaldiana debutterà nel maggio del 1735, durante la 'Fiera della Sensa', uno dei periodi in cui si suddivideva l'anno teatrale lagunare. Il cast della prima, oltre alla Griselda di Anna Girò, la cantante prediletta da Vivaldi, comprende Gregorio Babbi (Gualtiero), Margherita Giacomazzi (Costanza), i castrati Gaetano Valetta (Roberto) e Lorenzo Saletti (Ottone) e il soprano *en travesti* Elisabetta Gasperini (Corrado). La presenza del Prete rosso al San Samuele rappresenta un *unicum*, dato il suo assiduo impegno al concorrente Teatro Sant'Angelo, dove per venticinque anni – dal 1714 al 1739 – riassume in sé le figure di direttore, compositore (con ben diciotto opere nuove) e – anche senza dichiararlo esplicitamente – di impresario.

Nella genesi della *Griselda* entra però in scena un altro protagonista, Carlo Goldoni,

che nel 1734 era stato ingaggiato dalla compagnia di Giuseppe Imer come poeta proprio al San Samuele, cui resterà legato a vario titolo fino al 1743. È lo stesso Goldoni a descrivere molti anni dopo, nei suoi *Mémoires*, l'incontro con il musicista, in una narrazione aneddotica con tanto di battute 'teatrali' che come di consueto enfatizza la sua perizia nella scrittura.

Al di là di qualche ingenerosità nei confronti del più anziano prelato – definito «eccellente suonatore di violino e compositore mediocre» – il racconto mette chiaramente in luce l'operazione a lui richiesta da Vivaldi nell'intervenire sul testo zeniano. Al compositore preme principalmente che vengano modificate le arie di Griselda, che sarebbe stata interpretata dalla Girò: da qui l'esigenza di sostituire gran parte dei numeri musicali contenuti nel libretto fornito dall'impresario (all'epoca definito 'conduttore') con altri che meglio si adattassero alla sua dimensione compositiva. Per rispondere a queste richieste, Goldoni inventa *ex novo* alcune parti, mentre per altre recupera e riarrangia arie già in precedenza utilizzate da Vivaldi in altre opere, e in particolare nella perduta *Adelaide*, che aveva debuttato nello stesso 1735 al Filarmonico di Verona. Dopo questi cambiamenti e queste interpolazioni – tipiche del periodo barocco – la figura di Griselda appare un po' meno 'paziente' e remissiva, meno «patetica», per usare ancora le parole di Goldoni, e più risoluta e combattiva: un ruolo estremamente più congeniale al temperamento dinamico della Girò.

Grazie al sodalizio tra Vivaldi e Goldoni cambia anche la collocazione spaziale dell'opera. Dalla Sicilia di Apostolo Zeno il dramma si sposta in Tessaglia, terra più esotica forse non scelta a caso: in Tessaglia infatti Euripide ambienta la vicenda di Alceste, un'altra figura di sposa devota che arriva a morire per il marito, cui Griselda viene accostata nientemeno che da Francesco Petrarca, autore tra l'altro di una personale versione latina della novella di Boccaccio, *De insigni obedientia et fide uxoria*.

Nel complesso, il rimaneggiamento operato dal commediografo sul materiale preesistente non è privo di qualche incoerenza drammaturgica, cui però supplisce straordinariamente la forza della musica.

La Griselda appartiene alla maturità stilistica di Vivaldi, quando è all'apice della sua carriera di compositore. Soltanto quattro anni dopo, quando ormai il gusto del pubblico si è orientato verso la 'nuova' opera napoletana, lascerà per sempre Venezia alla volta di Vienna.

L'opera inizia con una Sinfonia in due tempi, *Allegro e Andante*, nei quali, grazie alle cadenze conclusive a piena orchestra, si delinea già il carattere fedele ma non arrendevole della protagonista. E anche la prima aria della Girò, «Brami le mie catene» (I, 4), ribadisce questo suo aspetto indomito: Goldoni per soddisfare le richieste del compositore rimaneggia all'uopo un brano del *Bajazet*, andato in scena pochi mesi prima a Verona. Da segnalare, a breve distanza tra loro (I, 3 e II, 2), due 'arie di paragone' incentrate sulla figura del nocchiero. La seconda, «Agitata da due venti», intonata da Costanza, è la più rinomata dell'opera (e forse dell'intero *corpus* teatrale vivaldiano).

La partitura autografa della *Griselda* è conservata alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino nella Raccolta Foà, mentre l'edizione critica, a cura di Marco Bizzarini e Alessandro Borin dell'Istituto Antonio Vivaldi, è stata pubblicata nel 2015 da Ricordi.

La Griselda in short

Antonio Vivaldi (1678-1741) was just one of the many who chose *La Griselda* as a subject; other contemporary composers who made the same choice included Tomaso Albinoni (1671-1751), Domenico Sarro (1679-1744), Giovanni Maria Bononcini (1677-1726), Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) and Alessandro Scarlatti (1660-1725). The libretto underlying this success was written by the expert Apostolo Zeno (1668-1750) in 1701 and it was first put to music by Antonio Pollaro (1676-1746) for the Venetian San Cassiano Theatre, where it was staged the same year. This interest in Metastasio's (1698-1982) forerunner was aimed at the novella that was the last story in the *Decameron*, written by Boccaccio between 1348 and 1353. In the tale, of humble origins, the young girl Griselda is married to the nobleman Gualtieri who subjects her to one test after the other to test not only her patience, but above all her fidelity: he pretends he has had their first born killed but actually sent her to Bologna where she was raised by a relative, and then several years later he did the same with their son. Still not satisfied, he reproaches her for her humble origins and repudiates her in favour of a young girl from Bologna. The woman accepts all her husband's decisions without batting an eyelid and it is only at the end, once he is convinced of her absolute obedience, that he reveals his deception: the bride-to-be is none other than the little girl who was sent away when still a babe and she has returned with her little brother and all his cruel inventions had only been a way to test her virtue. This clamorous twist at the end is probably the main reason for the resounding success this story had on the stage three hundred years later.

Zeno drew extensively on *Decameron* although he changed the setting from Saluzzo in Piedmont to Sicily and added – on the basis of *Griselda di Saluzzo*, a tragedy in verse by Carlo Maria Maggi (1630-1699), and other secondary sources – two fundamental figures like Ottone, the knight who was in love with Griselda, and Roberto, who is in love with Costanza (the pretend bride-to-be and real daughter). In the stage adaptation, the protagonist's marital submission is highlighted, and this was a quality that was greatly appreciated in the universe of the values of the *ancien régime* public that the libretto was aimed at.

It is likely that it was Michiel Grimani, a powerful member of one of the noble families who was most involved in productions for Venetian theatre, who suggested Vivaldi write an opera on this subject. The owners of the Theatre San Giovanni e Gristomo, which was dedicated to melodrama, but also of San Samuele, where 'prose' comedy started to alternate with



Andrea del Castagno (1421 circa-1457), ritratto di Giovanni Boccaccio (Firenze, ex Convento di Sant'Apollonia). L'ultima novella del *Decameron* è la fonte principale del libretto della *Griselda* di Antonio Vivaldi.

musical soirées in 1720, the Grimani family did not limit themselves to theatre management, but also intervened in the actual artistic choices. In fact, it was at San Samuele that Vivaldi's *La Griselda* was to debut in May 1735 during the 'Fiera della Sensa', one of the periods that the annual Venetian theatre programme was divided into. In addition to Anna Girò as Griselda, who was Vivaldi's favourite singer, the cast for the première included Gregorio Babbi (Gualtieri), Margherita Giacomazzi (Costanza), the castrati Gaetano Valetta (Roberto) and Lorenzo Saletti (Ottone) and the soprano *en travesti* Elisabetta Gasperini (Corrado). The presence of the Red Priest at San Samuele was an exception, in the light of his regular commitments at the rival Teatro Sant'Angelo where, for twenty-five years – from 1714 to 1739 – he was the director, composer (no less than eighteen new operas) and, without saying as much explicitly – impresario.

However, *Griselda* was actually first staged by another protagonist, Carlo Goldoni, who was hired by the Giuseppe Imer company in 1734 as the poet for the San Samuele, where he was to remain for various reasons until 1743. It was Goldoni who described the meeting with the musician many years later in his *Mémoires*, in an anecdotic narration that was full of ‘theatrical’ quips that is characteristic of his skill as a writer. The occasional lack of generosity towards the elder prelate aside – defining him as “an excellent violin player and mediocre composer” – the anecdote reveals how Vivaldi asked him to intervene on Zeno’s text. The composer was chiefly concerned with the transformation of *Griselda*’s arias, which was to be sung by Girò: hence the need to replace a good many of the musical numbers in the libretto that the impresario had been given (called ‘conductor’ at the time) with others that were more suited to his compositional style. In response to this request Goldoni invented several parts *ex novo*, while for others he reused and adapted arias that Vivaldi had already used in other operas, in the now lost *Adelaide* in particular, which debuted in the same year, in 1735 at the Verona Philharmonic. After these changes and additions, which was typical of the Baroque period, *Griselda* appears a little less ‘patient’ and submissive, less ‘pathetic’ to use Goldoni’s words, and more resolute and combative, thus making the role far more suited to Girò’s dynamic temperament.

Thanks to the partnership between Vivaldi and Goldoni, the geographical setting of the opera also changed. The tale is moved from Apostolo Zeno’s Sicily to the more exotic Thessaly, which was probably no coincidence. In fact, it was in Thessaly that Euripides set the tale of *Alceste*, the figure of another devoted wife who ended up dying because of her husband. The latter is actually included together with *Griselda* by none other than Francesco Petrarca in his personal Latin version of Boccaccio’s novella, *De insigni obedientia et fide uxoria*.

Overall, the playwright’s reworking of the pre-existing material is not without the occasional incoherence in the plot, but this is compensated by the extraordinary strength of the music.

La Griselda is one of Vivaldi’s mature works, written when he was at the peak of his career as a composer. It was not until four years later, when public taste was more oriented towards the ‘new’ Neapolitan opera that he left Venice once and for all and went to Vienna.

The opera begins with a Symphony in two tempos, Allegro and Andante, in which the protagonist’s devoted but not compliant character already emerges thanks to the concluding cadences with the entire orchestra. Girò’s first aria, “Brami le mie catene” (I, 4), also emphasises her unsubduable character. To satisfy the composer’s requests Goldoni adapted a passage from *Bajazet*, which had been staged a few months earlier in Verona for this very purpose. Of particular note, and not far apart (I, 3 e II, 2), are two ‘comparative arias’ that focus on the character of the ruler. The second, “Agitata da due venti”, which is sung by Costanza, is the most famous in the opera (and perhaps in Vivaldi’s entire corpus).

The autograph score of *Griselda* is preserved in the National University Library of Turin in the Foà Collection, while the critical edition, edited by Marco Bizzarini and Alessandro Borin from the Antonio Vivaldi Institute was published by Ricordi in 2015.

Argomento

L'azione si svolge in Tessaglia.

ATTO PRIMO

Gualtiero, re di Tessaglia, si rivolge al suo popolo affermando di volerlo assecondare e dunque ripudiare *Griselda* come propria sposa, considerata non degna di essere regina a causa delle sue umili origini. Giunge *Griselda*, e Gualtiero ricorda con lei le tappe del loro matrimonio: lui l’ha sottratta al misero compito di «pascere gli armenti» per ammetterla al regno; in seguito è nata loro una figlia, che viene allontanata dalla madre appena nata e messa a morte; qualche tempo dopo lei rimane incinta di un maschio, Everardo. Gualtiero aggiunge che ora, visto il malcontento generale per un erede al trono di rango plebeo, il popolo della Tessaglia pretende che il suo re sposi una donna «di regio sangue». *Griselda* accetta pazientemente ogni volere di colui che fino ad allora è stato suo marito. Ottone, un cavaliere del re, annuncia l’arrivo della novella sposa, colei che è destinata a sostituire *Griselda* nel talamo nuziale. *Griselda*, rimasta sola con Ottone, riceve con fastidio le maldestre profferte d’aiuto dell’uomo, che si dichiara innamorato di lei e pronto a scagliarsi contro Gualtiero. Sdegnata per la presunzione e la prepotenza del suo pretendente, lo lascia solo a sperare che lei, perduta la corona, possa giungere a più miti consigli e accettare il suo amore e la sua spada. La futura regina, Costanza, giunge nel frattempo alla reggia accompagnata da Roberto, principe di Atene innamorato di lei. I due dichiarano amaramente il loro reciproco amore, cui Roberto rinuncia con dolore: «La tua beltade, / che pur amo, e non spero, / più che degna di me, degna è d’impero». Gualtiero accoglie Costanza alla reggia, accompagnata da Corrado, fratello di Roberto. Quest’ultimo e la fanciulla si dicono dolorosamente addio. Corrado predice misteriosamente al fratello sconsolato che sarà felice prima che termini il giorno. Poi acconsente alla richiesta di *Griselda* di vedere il figlio per l’ultima volta prima di lasciare la reggia, e la rassicura sul destino del bambino. Restata sola, la donna piange la sua sorte.



Gianluca Falaschi, bozzetto per La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022. Direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

ATTO SECONDO

Costanza confessa a Corrado di rispettare Gualtiero e di volergli restare fedele, ma di amare Roberto. Restata sola con l'amato, lo prega di partire e lasciarla, perché possa adempiere ai suoi doveri di regina. In un luogo agreste, Griselda in abiti di pastorella si augura che cada l'oblio sulla sua vita regale perduta. Sopraggiunge Ottone, e le rinnova la proposta di sposarlo. Dopo l'ennesimo rifiuto, minaccia che se non acconsentirà alle nozze ucciderà il figlio Everardo, che ha condotto con sé. Griselda, disperata, per un attimo cede alla violenza e sembra accettare, ma subito dopo decide di non tradire Gualtiero, nonostante tutto il dolore che lui le ha inflitto, anche a costo di sacrificare il suo bambino («Fui prima / moglie che madre»). Corrado la esorta a dimenticare il marito che l'ha ripudiata, e di accettare la mano di Ottone. Griselda, sconvolta da queste parole, maledice entrambi. Ottone consegna Everardo a Corrado, perché lo riporti alla reggia, mentre lui si occuperà di organizzare un'azione armata per prendersi Griselda. Arriva Costanza, che osserva Griselda dormire e prova per lei un'immediata benevolenza. Passando dal sogno alla veglia, Griselda crede di vedere la figlia che le è stata portata via, e amaramente scopre che si tratta invece della nuova sposa di Gualtiero. Proprio il re giunge nel mentre, e Costanza intercede con lui per Griselda, chiedendogli che possa esserle ancella. Corrado accorre per avvisare Gualtiero

che Ottone sta giungendo armato per rapire Griselda. Gualtiero, nello sgomento generale, afferma che in fondo l'azione di Ottone favorisce i suoi disegni. Sventa comunque il rapimento di Griselda, ma quando lei accenna a ringraziarlo attribuisce il merito dell'azione esclusivamente a Costanza. Subito dopo Gualtiero, Griselda e Costanza dedicano un canto all'incostanza del destino («Variano i fati, / varia l'amor»).

ATTO TERZO

Alla reggia, Costanza e Roberto si dichiarano amore eterno e sognano di partire insieme, anche se le circostanze impediscono fatalmente il loro sogno. Irrompe Griselda, che – dopo averli ascoltati – si infuria con i due innamorati, difendendo a spada tratta la fede coniugale («Onesta moglie / non ha cor, non ha voti / che per lo sposo»). Gualtiero si accorge della sua indignazione, e le domanda quale ne sia il motivo. Griselda non vuole rispondere, e al suo posto è Corrado a narrare che la donna ha appena udito Costanza e Roberto confessare di amarsi reciprocamente. Gualtiero reprime con violenza lo sdegno dell'ex sposa, ricordandole la sua nuova condizione e ordinandole di stare al suo posto e di non ficcare il naso in cose che riguardano i regnanti. Restato solo con i due impauriti giovani, Gualtiero li esorta, con loro grande stupore, ad amarsi ed essere felici. Interroga poi Ottone chiedendogli cosa l'abbia spinto ad agire contro il suo re. Ottone risponde che è stato l'amore a muoverlo, e ottiene da Gualtiero il perdono e una promessa: quando si celebreranno le nozze tra lui e Costanza, potrà a sua volta sposare Griselda. Rimasto solo, Gualtiero ripensa a Griselda ed è preso da timore e inquietudine. Frattanto, nell'atrio della reggia Griselda, con la morte nel cuore, prepara il festeggiamento nuziale. Gualtiero, riferendosi alla sua antica sposa, dice a Corrado di volere «l'estrema / prova di sua fermezza». Chiamato Ottone, dichiara che, per la fedeltà dimostrata, Griselda potrà essere sua sposa. La donna è sconvolta all'idea di sposare un altro uomo, e per di più l'assassino del proprio figlio. A quel punto Everardo compare in ottima salute, Ottone non aveva messo in atto la sua minaccia. Gualtiero intima a Griselda di scegliere: Ottone o la morte. La donna, disperata, sceglie di morire («Fa' ch'io vada agl'elisi, / con l'onore di tua fede»). Soltanto allora Gualtiero svela la verità, e rivolgendosi al popolo lo chiama a testimone del valore della loro regina, che per amore del proprio sposo ha sofferto tante traversie e ingiustizie. Griselda, incredula e felice, si rammarica però del destino di Costanza, ma Gualtiero la rassicura: in realtà la fanciulla altri non è che la loro bambina, allontanata quand'era ancora in fasce. Madre e figlia si riconoscono commosse, mentre Gualtiero benedice l'amore tra Costanza e Roberto. Il coro canta un inno a Imeneo.

Synopsis

The action takes place in Thessaly.

ACT ONE

Gualtiero, King of Thessaly, is speaking to his people, telling them he wants to indulge them and therefore repudiate Griselda as his wife, since she is considered unworthy of being a queen owing to her humble origins. Griselda enters and together with Gualtiero they reminisce about their marriage: he saved her from the wretched task of “*pascer gli armenti*” [protecting the flocks] when he brought her to his kingdom; they then had a daughter who was taken away from the mother and killed; a little later she had a male, Everardo. Gualtiero adds that now, in view of the general unrest because the people of Thessaly don't want the heir to the throne to be a plebian, they are now demanding that their king marries a woman “*di regio sangue*” [of royal blood]. With great patience Griselda accepts each and every wish of the man who has been her husband until now. One of the king's knights, Ottone, announces the arrival of the bride to be, the woman who is destined to replace Griselda in the nuptial bed. Once left alone with Ottone, Griselda is irritated by the man's clumsy offers of help and his declaration of love for her and willingness to fight Gualtiero. Indignant about her admirer's presumption and arrogance, she leaves him believing that once she has lost the crown, she might relent and accept both his love and his offer to fight for her. In the meanwhile, Costanza, the future queen has arrived in the palace, accompanied by Roberto, an Athenian prince who is in love with her. The couple inconsolably declare their reciprocal love, and Roberto is in despair at the thought of losing her: “*La tua beltade, / che pur amo, e non spero, / più che degna di me, degna è d'impero*”. Gualtiero welcomes Costanza in the palace, accompanied by Corrado, Roberto's brother. Roberto and the young girl mournfully say farewell. Corrado mysteriously predicts that his sorrowful brother will be happy before the day is out. After agreeing to Griselda's request for her to see her son for the last time before she leaves the place, he assures her that he will be well-looked after. Once she is alone, the young woman laments her fate.



Gianluca Falaschi, bozzetto per La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022. Direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

SECOND ACT

Costanza confides in Corrado that she respects Gualtiero and wants to remain faithful to him, but actually loves Roberto. Once she is alone with her beloved, she asks him to set off and leave her so that she can fulfil her duties as queen. In the countryside, dressed as a shepherdess Griselda is hoping she will be able to forget the royal life she has lost. Ottone arrives and once again asks her to marry him. After yet another refusal, he threatens to kill her son Everardo, who is with him, if she does not agree. In desperation, for a moment it appears that Griselda is about to give in and accept; however, a moment later, despite all the pain he has inflicted upon her and the fact he has made her sacrifice her child, she decides not to betray Gualtiero (“*Fui prima / moglie che madre*”). Corrado begs her to forget her husband who repudiated her and to accept Ottone's hand. Horrified by his words, she curses them both. Ottone entrusts Everardo to Corrado who is to take him to the palace while he makes preparations for an attack to save Griselda. Costanza arrives; she watches Griselda sleeping and immediately feels a sense of benevolence towards her. Waking up from a dream, Griselda thinks she is looking at the daughter she has lost but then discovers to her immense disappointment that it is Gualtiero's bride-to-be. At that very moment it is the king who enters and Costanza intercedes on Griselda's behalf, asking if she may be her

handmaid. Corrado rushes in to warn Gualtiero that Ottone is arriving with arms to kidnap Griselda. Amidst the general shock, Gualtiero declares that Ottone's action actually helps his plans; nevertheless, he then stops Griselda's kidnapping and when she tries to thank him, he says it was all thanks to Costanza. Gualtiero, Griselda and Costanza immediately strike up a song about the unpredictability of fate ("Variano i fati, / varia l'amor").

ACT THREE

In the palace Costanza and Roberto are declaring their eternal love to one another and dreaming of being able to set off together, even though the circumstances have shattered their dream. After having heard them, Griselda bursts in, enraged with the young lovers, taking up the cudgels for marital fidelity ("Onesta moglie / non ha cor, non ha voti / che per lo sposo"). Gualtiero notices her indignation and asks her why. Griselda does not want to reply and instead it is Corrado who tells him that she has just heard Costanza and Roberto confess their reciprocal love. Gualtiero angrily dismisses his former wife's disapproval, reminding her of her new status and telling her to remember her place and not get involved in matters that concern sovereigns. Once left alone with the frightened young couple, to their great amazement Gualtiero urges them to love one another and be happy. He then questions Ottone as to what drove him to act against his king. Ottone replies that he was driven by love, thus receiving both a pardon and promise from Gualtiero: when he marries Costanza, Ottone may marry Griselda. When he is on his own, Gualtiero starts thinking about Griselda and is overcome with fear and concern. In the meanwhile, in the palace hall and sick at heart, Griselda is busy with preparations for the royal wedding. Talking about his former wife, Gualtiero tells Corrado that he wants "l'estrema / prova di sua fermezza". Summoning Ottone he declares that Griselda showed such fidelity that she may become his wife. The woman is distraught at the idea of marrying another man, in addition the very person who killed her son. At that moment Everardo enters in perfect health because Ottone had not carried out his threat. Gualtiero warns Griselda she has to choose: Ottone or death. In desperation, the woman chooses death ("Fa' ch'io vada agl'elisi, / con l'onore di tua fede"). It is only then that Gualtiero reveals the truth and addresses the people, demonstrating the value of their queen who suffered such hardship and injustice for her husband's sake. Incredulous and happy, Griselda reminds him of Costanza's fate, but Gualtiero reassures her: the young girl is none other than their child, who was sent away when she was still a babe. Mother and daughter are deeply moved and embrace, while Gualtiero gives his blessing to Costanza and Roberto's love. The choir sings a final hymn to Hymeneus.

Argument

Les faits se déroulent en Thessalie.

PREMIER ACTE

Gualtieri, roi de Thessalie, s'adresse à son peuple pour dire vouloir le satisfaire, en répudiant sa femme Griselda qui ne serait pas digne de régner en raison de ses origines modestes. Griselda le rejoint et, avec Gualtieri, elle se souvient des divers moments de leur union: il l'a soustraite à son pauvre rôle de bergère faisant «paître ses troupeaux» pour lui permettre de régner; par la suite ils ont eu une fille, qui fut éloignée de sa mère à la naissance pour être mise à mort; quelque temps plus tard, un garçon est né, Everardo. Gualtieri ajoute que, maintenant, au vu du mécontentement général du fait que son héritier vient du peuple, la population de Thessalie exige que le roi épouse une femme «de rang royal». Griselda se soumet à la décision de celui qui a été son mari jusqu'à présent. Ottone, un chevalier de la suite du roi annonce l'arrivée de la nouvelle épouse, celle qui est destinée à remplacer Griselda dans la chambre nuptiale. Griselda reste seule avec Ottone et se trouve embarrassée des offres d'aide maladroitement de l'homme, qui se dit amoureux d'elle et prêt à affronter Gualtieri. Tout en se sentant indignée de la présomption et de l'arrogance de ce prétendant, elle le laisse espérer qu'une fois qu'elle aura perdu la couronne, elle pourrait changer d'avis et accepter son amour et l'épée qu'il met à son service. Entre temps, Constance, la future reine, arrive au palais royal accompagnée de Roberto, le prince d'Athènes qui est amoureux d'elle. Les deux jeunes gens se déclarent leur amour réciproque avec amertume, car Roberto souffre de devoir y renoncer: «La tua beltade, / che pur amo, e non spero, / più che degna di me, degna è d'impero». Gualtieri accueille Constance au palais royal, maintenant accompagnée de Corrado, qui est le frère de Roberto. Ce dernier et la jeune fille se disent tristement adieu. Corrado prédit à son frère désolé qu'il sera heureux, même si cela peut paraître mystérieux, avant que ne se termine la journée. Puis il cède à la demande de Griselda qui veut voir son fils pour la dernière fois avant de quitter le palais royal et il la rassure sur le destin de l'enfant. Restée seule, la femme pleure sur son sort.



Gianluca Falaschi, bozzetto per *La Griselda* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022. Direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

SECOND ACTE

Constance confesse à Corrado qu'elle respecte Gualtieri et qu'elle veut lui rester fidèle, mais qu'elle aime Roberto. Une fois seule avec son amoureux, elle le prie de partir et de la quitter, pour qu'il lui soit possible de faire face à ses devoirs de reine. Dans un paysage agreste, Griselda en habits de bergère souhaite que tombe l'oubli sur son ancienne vie au palais royal. Ottone arrive et lui renouvelle sa proposition de l'épouser. A son nouveau refus, il la menace en disant que si elle n'accepte pas de l'épouser, il tuera son fils Everardo qui l'accompagne. Désespérée, Griselda cède pour un instant à la violence et semble accepter, mais finit par décider de ne pas trahir Gualtieri malgré toute la douleur qu'il lui inflige, et même si le prix à payer est celui de sacrifier son enfant («Fui prima / moglie che madre»). Corrado l'exhorte à oublier son mari qui l'a répudiée et à accepter la proposition d'Ottone. Griselda, bouleversée par ces discours, les maudit tous les deux. Ottone remet Everardo à Corrado, pour que celui-ci le raccompagne au palais royal, tandis qu'il s'occupera d'organiser un petit groupe d'hommes armés pour capturer Griselda. Constance arrive et Griselda l'observe lorsqu'elle se met à dormir, éprouvant pour elle une tendresse immédiate. En passant du rêve au réveil, Griselda a l'impression de voir la fille qu'on lui a enlevée, pour découvrir amèrement qu'il s'agit de la nouvelle jeune femme promise à Gualtieri. Le roi arrive alors, et Constance in-

tercède auprès de lui pour défendre Griselda et lui demander de pouvoir la garder comme servante. Corrado accourt pour avertir Gualtieri qu'Ottone est sur le point d'arriver avec une armée pour enlever Griselda. Gualtieri, dans l'effarement général, affirme qu'au fond l'initiative d'Ottone favorise ses dessins, mais empêche l'enlèvement de Griselda. Quand celle-ci cherche à le remercier, il attribue tout le mérite à Constance. Gualtieri, Griselda et Constance chantent alors l'inconstance de la destinée («*Variano i fati, / varia l'amor*»).

TROISIÈME ACTE

Au palais royal, Constance et Roberto se renouvellent leur promesse d'amour éternel et rêvent de partir ensemble, bien que les circonstances s'opposent à ce désir. Griselda fait irruption – après les avoir entendus – et s'emporte contre les deux amoureux, pour défendre furieusement la fidélité conjugale («*Onesta moglie / non ha cor, non ha voti / che per lo sposo*»). Gualtieri s'aperçoit de son indignation et lui en demande la raison. Griselda ne veut pas répondre: c'est Corrado qui raconte à sa place qu'elle vient d'entendre Constance et Roberto s'avouer qu'ils s'aiment d'un amour réciproque. Gualtieri réprimande violemment son ancienne femme, en lui rappelant sa nouvelle condition et en lui ordonnant de tenir son rang, sans s'occuper de ce qui ne concerne que les membres de la famille royale. Resté seul avec les deux jeunes amoureux effrayés, Gualtieri les encourage, à leur grande surprise, à s'aimer et à être heureux. Puis il interroge Ottone en lui demandant ce qui l'a poussé à agir contre son roi. Ottone répond qu'il a agi par amour et obtient ainsi le pardon de Gualtieri, ainsi qu'une promesse: quand Gualtieri célébrera ses noces avec Constance, il pourra, lui, épouser Griselda. Resté seul, Gualtieri repense à Griselda et se sent pris de peur et d'inquiétude. Pendant ce temps-là, dans les salles du palais royal, Griselda prépare la fête nuptiale, la mort dans le cœur. Gualtieri, parlant de son ancienne femme, dit à Corrado vouloir «*l'estrema / prova di sua fermezza*». Après avoir appelé Ottone, il déclare que, en raison de la fidélité dont elle a fait preuve, Griselda pourra être sa femme. Griselda est bouleversée à l'idée d'épouser un autre homme, celui qu'elle considère l'assassin de son fils. Mais, Everardo apparaît alors, en parfaite bonne santé, car Ottone n'avait pas exécuté sa menace. Gualtieri intime à Griselda de choisir: Ottone ou la mort. Désespérée, elle choisit de mourir («*Fa' ch'io vada agl'elisi, / con l'onor di tua fede*»). Ce n'est qu'alors que Gualtieri dévoile la vérité et s'adresse au peuple pour leur faire constater la valeur de leur reine, qui a subi toutes sortes d'adversités et d'injustices par amour pour son époux. Griselda, incrédule et heureuse, s'inquiète toutefois du sort de Constance, mais Gualtieri la rassure: en réalité la jeune fille n'est autre que leur fille, qui avait été éloignée quand elle était encore au berceau. La mère et la fille s'embrassent, très émues, tandis que Gualtieri bénit l'amour de Constance pour Roberto. Le chœur chante un hymne final d'hyménée.

Handlung

Die Handlung spielt in Thessalien.

ERSTER AKT

Der König von Thessalien Gualtiero wendet sich an sein Volk und erklärt seine Bereitschaft, seine Frau Griselda zu verstoßen, die aufgrund ihrer bescheidenen Herkunft als unwürdige Königin gilt. Griselda tritt auf und Gualtiero erinnert sich gemeinsam mit ihr an die schönsten Momente ihrer Ehe: Er war es, der die Schäferin von der undankbaren Aufgabe des „Herden Weidens“ erlöst hat, um sie in das Königreich aufzunehmen; dann wurde ihnen eine Tochter geboren, die der Mutter nach der Geburt weggerissen und getötet wurde; einige Zeit später gebar sie einen Jungen namens Everardo. Gualtiero erklärt nun, dass das Volk von Thessalien einen Thronfolger von bürgerlicher Herkunft verschmäht und verlangt, dass der König eine Frau „von königlichem Blut“ heiratet. Griselda fügt sich dem Wunsch des Mannes, der bis jetzt ihr Ehemann war. Ottone, einer der Ritter des Königs, kündigt die Ankunft der neuen Braut an, die auf Griselda folgen soll. Als Griselda mit Ottone allein gelassen wird, erklärt dieser ihr seine Liebe und bietet ihr seine Hilfe an, um gegen Gualtiero vorzugehen. Sie verachtet die Anmaßung und Arroganz ihres Verehrers und lässt ihn allein in dem Glauben, dass sie nach dem Verlust ihrer Krone zu einem sanfteren Urteil kommen und seine Liebe und seine Hilfe annehmen könnte. In der Zwischenzeit trifft die zukünftige Königin Costanza in Begleitung von Roberto, dem Prinzen von Athen, der in sie verliebt ist, im Palast ein. Die beiden erklären einander bitter ihre Liebe, auf die Roberto mit Schmerz verzichtet: „La tua beltade, / che pur amo, e non spero, / più che degna di me, degna è d'impero“ (Deine Schönheit, die ich liebe, aber auf die ich nicht hoffe, verdient mich weniger als ein Königreich). Gualtiero empfängt Costanza im Palast, begleitet von Robertos Bruder Corrado. Roberto und Costanza verabschieden sich traurig voneinander. Corrado prophezeit seinem untröstlichen Bruder auf geheimnisvolle Weise, dass er glücklich sein wird, bevor der Tag zu Ende sein wird. Dann erfüllt er Griseldas Wunsch, ihren Sohn ein letztes Mal zu sehen, bevor er den Palast verlässt, und beruhigt sie, dass ihr Kind in guten Händen ist. Allein gelassen, beweint die Frau ihr Schicksal.

ZWEITER AKT

Costanza gesteht Corrado, dass sie Gualtiero respektiert und ihm treu bleiben möchte, dass sie aber Roberto liebt. Als sie mit ihrem Geliebten alleine ist, bittet sie ihn, sie zu verlassen, damit sie ihre Pflichten als Königin erfüllen kann. In der Zwischenzeit wünscht sich Griselda, die als Hirtin in eine ländliche Umgebung zurückgekehrt ist, dass sie ihr verlorenes königliches Leben vergessen kann. Da trifft Ottone ein und erneuert seine Liebe zu ihr. Nach einer weiteren Ablehnung droht er, ihren Sohn Everardo, den er mitgebracht hat, umzubringen, wenn sie nicht in die Ehe einwilligt. In ihrer Verzweiflung gibt Griselda für einen Moment nach, beschließt aber bald darauf, Gualtiero trotz all der Schmerzen, die er ihr zugefügt hat, nicht zu verraten, selbst um den Preis, ihr Kind zu opfern („Fui prima / moglie che madre“ Ich war zuerst Ehefrau, dann Mutter). Corrado drängt sie, den Ehemann, der sie verstoßen hat, zu vergessen und Ottones Hand anzunehmen. Griselda ist schockiert von diesen Worten und verflucht die beiden. Ottone übergibt Everardo an Corrado, der ihn in den Palast zurückbringen soll, während er einen bewaffneten Übergriff organisiert, um Griselda zu entführen. Als Costanza eintrifft, sieht sie die schlafende Griselda und empfindet sofort eine tiefe Zuneigung zu ihr. Als Griselda erwacht, glaubt sie für einen Moment, ihre Tochter zu sehen, die ihr genommen wurde. Traurig muss sie feststellen, dass es sich stattdessen um Gualtios neue Braut handelt. In der Zwischenzeit trifft der König ein. Costanza setzt sich bei ihm für Griselda ein und bittet ihn, sie als ihre Magd an den Hof zu berufen. Corrado stürmt herein, um Gualtiero zu warnen, dass Ottone bewaffnet kommen wird, um Griselda zu entführen. Zur allgemeinen Bestürzung bestätigt Gualtiero, dass Ottones Handeln seine Pläne begünstigt, verhindert dann aber die Entführung Griseldas. Als diese sich bei Gualtiero bedanken möchte, schreibt er den Verdienst einzig Costanza zu. Schließlich stimmen Gualtiero, Griselda und Costanza ein Lied auf die Unbeständigkeit des Schicksals ein („Variano i fati, / varia l'amor“ Die Schicksale ändern sich, es ändert sich auch die Liebe).

DRITTER AKT

Im Schloss schwören sich Costanza und Roberto ewige Liebe und träumen davon, trotz der widrigen Umstände gemeinsam fortzugehen. Da tritt Griselda auf, die die beiden belauscht hat. Sie ist wütend auf die Liebenden und verteidigt die Tugend der ehelichen Treue („Onesta moglie / non ha cor, non ha voti / che per lo sposo“ Eine aufrichtige Ehefrau gibt Herz und Liebesschwur nur ihrem Ehemann). Gualtiero bemerkt ihre Empörung und fragt sie nach dem Grund. Griselda will nicht antworten, und Corrado berichtet an ihrer Stelle, dass sie gerade gehört hat, wie Costanza und Roberto einander ihre Liebe gestanden haben. Gualtiero weist die Empörung seiner ehemaligen Ehefrau schroff zurück. Er erinnert Griselda an ihren neuen Stand und befiehlt ihr, sich nicht in königliche Angelegenheiten zu mischen. Gualtiero bleibt mit den beiden verängstigten jungen Verliebten allein. Zu ihrem Erstaunen ermuntert er sie, sich zu lieben und glücklich zu sein. Dann befragt er

Ottone, was ihn dazu gebracht hat, gegen seinen König zu handeln. Ottone erwidert, dass es die Liebe war, die ihn bewegt hat, und erhält von Gualtiero eine Begnadigung und ein Versprechen: Wenn die Hochzeit zwischen ihm und Costanza stattfindet, wird er seinerseits Griselda heiraten können. Allein gelassen, denkt Gualtiero an Griselda zurück und wird von Angst und Beklemmung gepackt. Im Atrium des Palastes bereitet Griselda, die den Tod im Herzen trägt, das Hochzeitsmahl vor. Gualtiero sagt Corrado in Bezug auf seine frühere Braut, dass er „den äußersten / Beweis ihrer Standhaftigkeit“ fordern will. Er ruft Ottone zu sich und erklärt, dass Griselda aufgrund ihrer Treue seine Braut sein kann. Die Frau ist schockiert von der Vorstellung, einen anderen Mann zu heiraten, noch dazu den Mörder ihres eigenen Sohnes. Dabei erweist sich, dass Everardo bei bester Gesundheit ist; Ottone hatte seine Drohung nicht wahr gemacht. Gualtiero stellt Griselda vor die Wahl: die Heirat mit Ottone oder der Tod. In ihrer Verzweiflung entscheidet sich die Frau für den Tod („Fa' ch'io vada agl'elisi, / con l'onore di tua fede“ So gehe ich in die Ewigkeit mit der Ehre Deiner Treue). Schließlich offenbart Gualtiero die Wahrheit und wendet sich an das Volk, das er bittet, die Tapferkeit der Königin anzuerkennen. Aus Liebe zu ihrem Mann hat sie so viel Leid und Ungerechtigkeit erlitten. Griselda kann ihr Glück nicht fassen, ist aber unglücklich ob des Schicksals von Costanza. Doch Gualtiero beruhigt sie: Das Mädchen ist in Wirklichkeit nichts anderes als ihre gemeinsame Tochter, welches sie einst weggegeben haben. So kommen Mutter und Tochter zusammen und Gualtiero segnet die Liebe zwischen Costanza und Roberto. Der Chor singt eine letzte Hymne auf den Hochzeitsgott Hymenaios.

La Griselda

dramma per musica in tre atti

libretto di Apostolo Zeno e Carlo Goldoni
musica di Antonio Vivaldi

Personaggi

Gualtiero, re di Tessaglia tenore

Griselda, moglie di Gualtiero contralto

Costanza, principessa figlia di Gualtiero e Griselda,

non conosciuta dalla madre, amante di Roberto soprano

Roberto, principe di Atene amante di Costanza soprano

Ottone, cavalier di Tessaglia soprano

Corrado, fratello di Roberto amico di Gualtiero mezzosoprano

Everardo, figlio di Gualtiero, e Griselda, che non parla

La scena si finge in Larmirio città della Tessaglia.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Luogo magnifico della reggia destinato alle pubbliche udienze.

Gualtiero in trono. Popolo.

GUALTIERO
Questo, o popoli, è il giorno, in cui le leggi da voi prende il re vostro. A voi fa sdegno vedermi assita accanto donna tratta da boschi, donna avvezza a vestir rustico ammanto. Tal Griselda a me piacque, tal la sdegnate; alfine miro lei co' vostr'occhi decretato è il ripudio, e voi ne siate giudici, e spettatori; or, che la rendo alle natie sue selve, col vostro amor quel del mio core emendo.

SCENA SECONDA

Griselda, e detto.

GRISELDA
Eccoti, sire, innanzi l'umile tua serva.

GUALTIERO
È grave l'affar, per cui sul primo albor del giorno qui ti tragge Gualtier.

GRISELDA
Tutta quest'alma pende da labbri tuoi.

GUALTIERO
Siedi.

GRISELDA
Ubbidisco.
(Siede)

GUALTIERO
Il ripeter ci giovi gl'andati eventi. Dimmi. Qual io fui, quel tu fosti.

GRISELDA
(Alto principio!)
In vil tugurio io nacqui, tu fra gl'ostri reali.

GUALTIERO
Era il tuo incarico...

GRISELDA
Pascere gl'armenti.

GUALTIERO
Il mio...

GRISELDA
Dar leggi al mondo.

GUALTIERO
Come al soglio salisti?

GRISELDA
Tua bontà fu, cui piacque sollevarmi dal pondo della mia povertà vile, ed abietta.

GUALTIERO
Così al regno ti ammisì.

GRISELDA
E fui tua serva.

GUALTIERO
Tal ti accolsi nel letto.

GRISELDA
Ed io nel core.

GUALTIERO
(Meritar men d'un regno non dovea tanta fede, e tant'amore.)
Prole avemmo?

GRISELDA
Una figlia.

GUALTIERO
E tolta questa ti venne dalla cuna.

GRISELDA
E più non ebbi, oh dio! notizia alcuna...

GUALTIERO
Quant'ha?

GRISELDA
Quindici volte compì d'allor l'annua carriera il sole.

GUALTIERO
Ti affliggesti?

GRISELDA
Fu legge al mio duol il tuo cenno.

GUALTIERO
Io fui per essa a carnefice e padre.

GRISELDA
Era tuo sangue, e versar lo potevi a tuo piacere.

GUALTIERO
E m'ami ancor crudel?

GRISELDA
Meno amar, io non potrei, s'anco versassi il mio.

GUALTIERO
Alfin...

GRISELDA
Nacque Everardo unica tua delizia.

GUALTIERO
In sì gran tempo ti spiacquì? T'oltraggiài?

GRISELDA
Grazie sol n'ebbi.

GUALTIERO
Di quanto feci io non mi pento. Il cielo testimonio mi sia. Ma pur conviene che i miei doni ritratti. Il re talvolta dee servire a vassalli, e seco stesso per serbarne il dominio esser tiranno.

GRISELDA
Dove tu imperi ogni ragion condanno.

GUALTIERO
La Tessaglia, ov'io regno, ubbidirmi ricusa. Ella mi sgrida che i talami reali abbia avviliti con sposare Griselda, e non attende, da boschi, ove se' nata, il suo monarca. A chiamar m'ha costretto sposa di regio sangue al trono, al letto.

GRISELDA
La provincia vassalla tanti lustri soffrì me per regina, ed or solo mi sdegnà?

GUALTIERO
Ella è gran tempo, che ricalcitra al giogo. Io già svenai di stato alla ragion la cara prole gl'odi alquanto sopi, ma non estinte or, che nacque Everardo, impaziente torna all'ire, e m'insulta.

GRISELDA
S'Everardo sol rompe tai bei nodi d'amor; dunque Everardo...
(Salza)
Ah no... Griselda mora. Son moglie è ver, ma sono madre ancora.

GUALTIERO
Moglie già più non sei.

GRISELDA
Mi condona, o mio re, se troppo chiesi, e se troppo tardai forse a renderti un nome a me caro.

Il tuo voler dovea
esser norma al mio affetto. Ecco mi spoglio
il diadema, e lo scettro, e a quella destra,
che me 'l cinge, e me 'l diede
riverente il ritorno.

GUALTIERO
(Alma resisti.)

GRISELDA
Se ti piaccio in tal guisa
nelle perdite ancor trovo gl'acquisti.

SCENA TERZA

Ottone e detti.

OTTONE
Signor or ora al porto
giunta è la regia sposa.

GUALTIERO
Giunta è la regia sposa? Addio Griselda.

GRISELDA
Così tosto mi lasci?

GUALTIERO
Atteso io sono.

GRISELDA
Almeno un solo sguardo
volgimi per pietà.

GUALTIERO
Troppo mi chiedi.

GRISELDA
Dunque Gualtiero addio.

GUALTIERO
Ti lascio (quasi dissi: idolo mio).

Se rìa procella
sorge dall'onde
saggio nocchiero
non si confonde

né teme audace
l'onda del mar.
Serve il consiglio
di guida al forte
e della sorte
nemica infesta
ogni periglio
sa superar.

SCENA QUARTA

Ottone, Griselda.

GRISELDA
Ecco il tempo, in cui l'alma
dia saggio di te stessa.

OTTONE
Regina, se più badi
più regina non sei.

GRISELDA
(Costui quant'è importun!)

OTTONE
Sulle tue chiome
la corona vacilla.
A serbartela Ottone è sol bastante,
fido vassallo, e cavaliere amante.

GRISELDA
Chi mi toglie il diadema
mi ritoglie un suo don. Se perde il capo
l'insegna di regina, a me costante
resta il cor di Griselda.

OTTONE
Io se l'imponi
anch'in braccio a Gualtiero
svenerò chi ti toglie
il nome di regina, e quel di moglie.

GRISELDA
Iniquo, e lo potresti? E tal mi credi?

OTTONE
Pensa, ch'in un rifiuto
perdi troppo.

GRISELDA
Che perdo?

OTTONE
Regno.

GRISELDA
Che mio non era.

OTTONE
Grandezze.

GRISELDA
Oggetto vile.

OTTONE
Sposo.

GRISELDA
Che meco resta
nell'alma mia scolpito.

OTTONE
Figlio.

GRISELDA
Me 'l diede il cielo, ed ei me 'l toglie.
Ah, che pur troppo io sento
nel lasciarti, Everardo,
delle perdite mie tutto il tormento.

OTTONE
Un tuo sguardo, Griselda,
dà tempra a questo ferro, ed un sol colpo
troncherà i tuoi perigli, e se 'l ricusi
forse ti pentirai. La mia pietade
mal conosci, Griselda, e verrà un giorno,
che sordo a tuoi lamenti,
anch'io mi riderò de tuoi tormenti.

GRISELDA
Che favellar è il tuo? L'amor lo sdegno
troppo confondi, ed oltrepassi il segno.

Brami le mie catene,
e mi rinfacci.
Piangi delle mie pene
e poi minacci?
Credimi, tu sei stolto
e non t'intendo.
Tu sai, ch'io son fedele
al mio primo affetto
né mai sarò crudele
al primo oggetto
ti lagni ancor,
né la ragion comprendo.

SCENA QUINTA

Ottone solo.

OTTONE
Troppo avvezza è Griselda
tra le porpore, e 'l fasto.
Adito non le lascia a' miei sospiri.
Ma forse col diadema
deporrà la fierezza,
e lontana dal soglio
avrà forse pietà del mio cordoglio.

Vede orgogliosa l'onda
conosce il mare infido
e pur l'amata sponda
saggio nocchier ardito
spera di ribaciar.
Così quest'alma amante
adonta del rigore
non teme, non paventa
costante nell'amore
alfin più bella sorte
spera di ritrovar.

SCENA SESTA

Roberto e Costanza.

ROBERTO
Costanza, eccoti in porto,
questa, che premi è la Tessaglia, e questa

è l'alta reggia, ove Gualtiero attende
leggi dal ciglio tuo per darle al mondo.

COSTANZA
Ah Roberto, Roberto!

ROBERTO
Tu sospiri! Ed accogli
mesta le tue grandezze?

COSTANZA
Io mi torrei
più volentieri viver privata, e lunge
da quella reggia a me di gioie avara
pur che di re, tu di me fossi.

ROBERTO
Oh cara!

COSTANZA
Un solo de tuoi sguardi
val più d'ogni grandezza.

ROBERTO
Ah, che un sol lampo appena
dell'aureo scettro e del reale ammanto
ti verrà a balenar sulle pupille,
che ti parrà a quel lume
vile l'amor, che per me t'arde, e cinta
di corone le chiome
accosterai all'udito
non lascerai pur di Roberto il nome.

COSTANZA
Poco incredulo, poco
il mio cor tu conosci,
e pur tutto il possiedi. Al Cielo, ai numi
giuro, che più...

ROBERTO
Deh taci.
Col grado cangierai sensi, e costumi.

COSTANZA
Andiam ora se vuoi.
Ov'è meno di rischio, e più pace
verrò, se pur ti piace.

ROBERTO
No, no; regina nel mondo
come nell'alma mia; sì vil non sono
ch'a difender dal trono io t'esortai,
non t'amerei, se a prezzo tal ti amassi.

COSTANZA
Pensa, che giunta al regno, e altrui consorte
mi vieteran d'amarti,
per tuo, per mio castigo, onore, e fede.

ROBERTO
Lo so, ma pur desio
più la grandezza tua, che il piacer mio.

COSTANZA
Pocchia in van ti dorrai.

ROBERTO
La tua beltade,
che pur amo, e non spero,
più che degna di me, degna è d'impero.

SCENA SETTIMA

Gualtiero, Corrado, e detti.

GUALTIERO
(piano a Corrado)
L'arcano in te racchiudi.

CORRADO
È mia cura obbedir.

GUALTIERO
Bella Costanza!

COSTANZA
Mio re.

GUALTIERO
Qual mai ti stringo? E qual nel core
mi nasce in abbracciarti
tenerezza, e piacer figli d'amore?

COSTANZA
Signore da tua bontà l'alma sorpresa

tace, e i timidi affetti
più, ch' il mio labbro il suo tacer palesa.

ROBERTO
(Soffri o misero cor.)

COSTANZA
(Mesto è il germano.)

GUALTIERO
Ormai vien meco a parte
di quello scettro, e di quegl'ostri, o bella
che in benefico influxo,
già destinaro al tuo natal le stelle.
Tu pur verrai Roberto,
o di ceppo real germe ben degno.
Oggi da voi riceva
ornamento la reggia, e gioia il regno.

ROBERTO
Gran re, troppo mi onori.

GUALTIERO
Andiam: più non s'indugi idolo mio.
(Parte)

COSTANZA
(a Gualtiero)
Seguo il tuo piè.
(A Roberto, che lei si accosta)
Prence...

ROBERTO
Regina...

COSTANZA E ROBERTO
Addio.

COSTANZA
Ritorna a lusingarmi
la mia speranza infida
e amor per consolarmi
già par, che scherzi, e rida
volando, e vezzeggiando
intorno a questo cor.
Ma poi se ben altiero
il pargoletto arciero
già fugge, e lascerai l'armi
a fronte del timor.

SCENA OTTAVA

Roberto, e Corrado.

ROBERTO
German, s'avevi a tormi
l'amabile costanza
perché sin da prim'anni
non mi vietavi d'amarla? Io l'ho perduta
altro ben non mi resta, e non mi lice
saperlo più.

CORRADO
Roberto.
Pria, che termini il dì sarai felice.

ROBERTO
Quai lusinghe? Sì chiara
è la perdita mia, che il dubitarne
sarebbe inganno. Al regio sguardo ahi troppo
piacque la mia Costanza. Ed a chi mai
non piacerea quel volto?
Sol per mio mal le stelle
o pupille adorate
facean me così amante, e voi sì belle.

Estinguere vorrei
la fiamma ond'io sospiro,
ma se quegl'occhi miro
ritorno a sospirar.
Deh per pietade, oh dei,
o scemate in me l'amore,
o cangiate quel rigore,
ch'è cagion del mio penar.

SCENA NONA

Corrado, poi Griselda.

CORRADO
Infelice Roberto ancor non sa.
Ma Griselda s'avanza; il regio cenno
s'adempisce così.

GRISELDA
Numi del cielo,
che fia di me?

CORRADO
Griselda,
vanne fuor della reggia, il re l'impone.

GRISELDA
Vuol ch'io parta Gualtier senza, ch'il miri?

CORRADO
Deh tosto...

GRISELDA
Io qui l'attendo. E tu, se nulla
ti muovono a pietà le mie querelle...

CORRADO
Che far potrei?

GRISELDA
Recarmi il figlio, ond'io
nell'ultimo congedo
possa imprimere almeno
su quel tenero labbro un bacio solo.

CORRADO
Sì sì, vuò compiacerti.
(Chi pietà non avria di tanto duolo!)
(Parte)

SCENA DECIMA

Griselda, poi Corrado con Everardo, poi Ottone nascosto.

GRISELDA
Misera in quante guise
m'assale il crudo fato
ah sposo ah figlio! Ah mio destin spietato.

CORRADO
Ecco Griselda il figlio,
te 'l concedo un momento,
t'uso questa pietà con mio periglio.

GRISELDA
Everardo, o soave
frutto dell'amor mio
in te già di quest'alma

bacio una parte; bacio
l'immagine adorata
del mio Gualtier, e in un sol punto io sento
rallentarsi il rigor del mio tormento.
Labbro vezzoso, e caro...

CORRADO
Basta.

GRISELDA
Ancora un momento...

CORRADO
Non posso.

GRISELDA
Ahimè! La vita
toglimi ancor.

CORRADO
Invano.

GRISELDA
Chi è di cor si spietato,
che neghi ad una madre un dolce amplesso?

OTTONE
Il tuo Gualtierio istesso.

GRISELDA
Da labbro più odioso
giunger non mi potea nome più caro.

OTTONE
Io pietoso te 'l lascio.

CORRADO
(Che stravaganza è questa!)

GRISELDA
Ricuso il dono.

OTTONE
Ingrata,
in pena del tuo sdegno
questo t'involero tenero pegno.
(Parte con Everardo)

SCENA UNDICESIMA

Griselda, e Corrado.

GRISELDA
Ferma, t'arresta (oh dio!) rendimi il figlio.
Corrado per pietà segui l'indegno
misera! Il figlio mio...

CORRADO
Sulla mia fede
riposa pur: non perirà.

GRISELDA
Qual via
troverai per salvarlo?

CORRADO
A me la cura
di ciò lasciarne déi: vivi sicura.

Alle minacce di fiera belva
non si spaventa buon cacciatore
le rete stende, o impugna l'arco
cauto l'attende a certo varco,
e se ritorna, morte le dà.
Vivi sicura, che chi t'offende
pagherà un giorno la giusta pena:
hai l'innocenza, che ti difende,
spera, ch'il fato si cangerà.

SCENA DODICESIMA

Griselda sola.

GRISELDA
Infelice Griselda!
Che più temer poss'io?
Ah che non veggio
la ragion disperar. Tutte a miei danni
congiurano le stelle; abbandonata,
tradita, vilipesa,
ho perduto la pace, e il mio riposo.
Ahi destino crudele! Ahi figlio! Ah sposo.

Ho il cor già lacero
da mille affanni

empi congiurano
tutti a miei danni
vorrei nascondermi
fuggir vorrei
del cielo i fulmini
mi fan tremar.
Divengo stupida
nel colpo atroce
non ho più lagrime
non ho più voce
non posso piangere
non so parlar.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Appartamenti reali.
Costanza, e Corrado.*

CORRADO
Dimmi, come amorosa
a Gualtier corrispondi?

COSTANZA
Con quell'amor, che si convien a sposa.

CORRADO
E quel d'amante a cui riserbi?

COSTANZA
Ahimè!

CORRADO
Non arrossirti: parla.
Più, che Gualtierio ami Roberto.

COSTANZA
Oh Dio!
L'amai pria col tuo core, e poi col mio.

CORRADO
Ed ora?

COSTANZA
Ho per lo sposo
tema, e rispetto. Il suo diadema inchino,
la sua grandezza onoro,
stimo il suo grado, e sol Roberto adoro.

CORRADO
Non ti affigger, Costanza, e chi ti vieta
d'amare ancor Roberto?

COSTANZA
Son moglie.

CORRADO
Ancor di sposa
non giurasti la fede.

COSTANZA
Ah che onor me 'l divieta.

CORRADO
E amor te 'l chiede.

La rondinella amante
lungi dal proprio nido
serba costante, e fido
al suo diletto il cor.
Non è possibil mai
cacciar dal proprio petto
il radicato affetto
il primo dolce amor.

SCENA SECONDA

Costanza, poi Roberto.

COSTANZA
Pria, che d'amar ti lasci
la vita lascerò, dolce mio bene.
Ecco, ch'èi vien. Mi giovi
il finger crudeltà per le sue pene.

ROBERTO
Mia Costanza... tu neghi
al tuo fedel Roberto
anche d'un guardo il misero diletto?

COSTANZA
Sdegnata amore il mio grado, e vuol rispetto.

ROBERTO
Infelice amor mio, non v'è più speme.

COSTANZA
Udisti?

ROBERTO
Udii: regina...

COSTANZA
Or che chiedi?

ROBERTO
Inchinarti.

COSTANZA
Altro?

ROBERTO
Non più.

COSTANZA
Rispetta il grado, e parti.

ROBERTO
E sì tosto obliasti
l'amor?

COSTANZA
Regina, e moglie
in amore, o Roberto
più non devo ascoltar, ch'il re mio sposo.

ROBERTO
(Mie tradite speranze.)

COSTANZA
(Foste almeno Gualtier così vezzoso!)

Agitata da due venti
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta naufragar.
Dal dovere, e dall'amore
combattuto questo core

non resiste; par, che ceda,
e cominci a disperar.

SCENA TERZA

Roberto solo.

ROBERTO
E nel cuor di Costanza
così l'antica fiamma, il forte laccio
languì? S'infranse? al fasto
cedé l'amore? Spergiura...
Ma di che mi querelo?
Di che mi dolgo? Ella è regina, e sposa.
Non si pianga il suo grado.
Nell'amor di Costanza
sia conforto e mercede
la gloria dell'amar senza speranza.

Dal tribunal d'amore
il misero mio core
giustizia non desia,
ma sol pietade.
Di tal felicità
privar quella beltà
sarà empietade.

SCENA QUARTA

*Campagna con veduta d'una capanna da un lato.
Griselda in abito di pastorella con dardo.*

Andiam Griselda, andiamo
ove il rustico letto in nude paglie
stanca m'invita a riposar per poco;
e là scordando alfine
Gualtier non già, ma la real grandezza
al silenzio, e alla pace il duolo avvezza.

SCENA QUINTA

Ottone, e detta poi Corrado.

OTTONE
Ferma Griselda.

GRISELDA
(Che importuno!)

OTTONE
Ancora
torna a pregarti, o cara un che t'adora.
Pietà, ben mio, pietade.
Ch'è troppo grande rigore
vibrar dardi di sdegno
a chi ti porge incatenato il core.

GRISELDA
Qual pietà mi si chiede?

OTTONE
Quella, che merta alfine amor, e fede.

GRISELDA
Indegno.

OTTONE
E che? Ti chiedo
dono, che sia delitto?
Col ripudio real libera torni
dal marital tuo letto.
Io te n' prometto un altro
non men casto, e più fermo.
Anch'in rustico ammanto, anche fra boschi
ripudiata, sprezzata
ti bramo in moglie; e se non porto in fronte
l'aureo diadema, io conto
più re per avi, e su più terre anch'io
ho titoli, e comandi.

GRISELDA
Ottone, addio.

OTTONE
E 'l tuo figlio?

GRISELDA
Ah! Che ancor il dolce nome
mi richiama pietosa.

OTTONE
Ascolta: o a me sposa
dia la fede Griselda, o mora il figlio.

GRISELDA
Ah traditor! Son questi
d'alma ben nata i vantì?
Dove, o crudo, apprendesti
si spietato consiglio?
Sì barbara empietà? Rendimi il figlio.

OTTONE
Il figlio non si rende,
che cadavere esangue.

GRISELDA
Ah Ottone! Ah figlio! Ah sangue!
Lassa! che fo? Che penso?
Sarò infida a Gualtiero? Ah! Che non deggio.
Sarò crudele al figlio? Ah! Che non posso.
Ed egualmente io veggio
nell'istesso periglio
l'alma mia, la mia fé: rendimi il figlio.

OTTONE
Vuò consolarti: olà. Mira Griselda
il tuo vago Everardo.

Viene Everardo condotto da una guardia.

CORRADO
(Eterni dèi, che miro!)

GRISELDA
Oh d'un seno infelice
parto più sventurato.
Per toglierti al tuo fato
tu vedi, o figlio, esser conviemmi infida;
purché non cada estinto
Everardo il mio bene, in me s'uccida,
di Griselda la fede.

GRISELDA
Ottone hai vinto
prendi la destra.

CORRADO
(Cede forse Griselda?)

OTTONE
Oh cara!

GRISELDA
Ah no; fui prima
moglie, che madre; al mio Gualtier si serbi
sempre l'istessa fé dell'alma mia.

OTTONE
Deliri ancor?

GRISELDA
Va' pur, sazia l'ingorda
sete della sua morte.
Questo agl'altri tuoi fasti
aggiungi, o crudo, e ti dia pregio, e vanto
il narrar, che versasti
d'un figlio il sangue alla sua madre accanto.
Mira, ch'il colpo attende
quel misero innocente.
Ardisci pur. Non sente
ben l'altrui crudeltà chi non l'intende.

E tardi? Il tuo contento
così differir puoi?
Su via s'altro non vuoi,
che del mio figlio il sangue
trafiggi, impianga; e se a ferir quel seno
il tuo ferro non basta
prendi un altro ancora.
(*Getta il dardo*)
Fida la madre viva, e il figlio mora.

CORRADO
(Si deluda l'indegno.) E sì ostinata
con chi t'ama fedel sarai Griselda?

OTTONE
Amico.

CORRADO
(*a Ottone*)
In tuo soccorso
avrà Corrado ancor.

GRISELDA
Come! Congiura
Corrado a' danni miei? Quest'è la fede,
che serbi al tuo signore?

CORRADO
Gualtier ti sprezza,

Ottone ti desia.
Se saggia sei, la prima fiamma oblia.

OTTONE
Non giovano lusinghe,
la forza valerà.

CORRADO
Femmina ingrata
cederai tuo mal grado.

GRISELDA
Indegni, entrambi,
no, non mi spaventate;
tanto ho valor nel petto,
che resister mi basta a tanti oltraggi.
Scellerati ministri, empi, malvagi.

(*A Ottone*)
No, non tanta crudeltà.

(*A Corrado*)
Deh, ti muova almen pietà
d'un infelice figlio.

(*Ai due*)
Spietato, tiranno!

(*A Ottone*)
Presto ti pentirai.

(*A Corrado*)
Ben presto piangerai.

(*Ai due*)
Mirate, che già cade
il folgore dal ciel.
Di mie sciagure, o barbari
per poco gioirete
il figlio mio prendete;
egli dal ciel aspetta
la sua, la mia vendetta.

(*a Ottone*)
Sarai punito o perfido.

(*a Corrado*)
Sì lo sarai crudel.

SCENA SESTA

Corrado, Ottone.

OTTONE
Sprezzami quanto sai, vedrai superba

quanto sia il mio poter; sentimi amico
già destino rapirla. Io mentre all'opra
raccolgo i miei, tu col real bambino
riedi alla reggia, e taci.

CORRADO
Della mia fé sei certo.
(Si deluda l'inganno, or ch'è scoperto.)
(*Parte col figlio*)

SCENA SETTIMA

Ottone solo.

Perdonami Griselda
se coll'amor t'offendo; il foco ond'ardo
tu m'accendesti in sen. Spegner non posso
questa nel petto mio fiamma rubella.
Troppo amante son io, tu troppo bella.

OTTONE
Scocca dardi l'altero tuo ciglio
e piagando quest'anime alleta;
il mio core comprende il periglio,
ma costante non fugge; l'aspetta
volontario si lascia piagar.
Così suol volontaria nel lume
farfalletta le tenere piume
saltellando sovente abbruciar.

SCENA OTTAVA

*S'apre la capanna.
Costanza, Roberto, Griselda che dorme.*

COSTANZA
Fuggi.

ROBERTO
Perché?

COSTANZA
Non posso
senza colpa mirarti: il re, mio sposo,
qui s'aggira d'intorno.

ROBERTO
E dovrò dunque
morir cruda Costanza,
senza il dolce piacer d'un de' tuoi sguardi?

COSTANZA
Non tormentarmi più.

ROBERTO
Dimmi, spergiura,
ti scordasti di me?

COSTANZA
No, che pur troppo
t'adoro ancor.

ROBERTO
Mia vita...

COSTANZA
(Ah, che diceste mai labbri loquaci!)

ROBERTO
Dunque amarti poss'io?

COSTANZA
Ma soffri, e taci.

ROBERTO
Che legge tiranna!
Che sorte spietata!
A che mi condanna
un'anima ingrata
un barbaro cor!
Crudel, tacerò.
Ma pensa che questo
silenzio molesto
a un misero amante
è troppo dolor.

SCENA NONA

Griselda, che dorme. Costanza.

COSTANZA
Sola sebben mi lasci, non rimango,
Roberto. Anco entro a quella

vil capanna... Che miro!
Donna sul letto assisa, e dorme, e piange.
Come in rustico ammanto
volto ha gentil!
Sento, in mirarla, un forte
movimento dell'alma. Entro alle vene
s'agina il sangue; il cor mi balza in petto.

GRISELDA
(*dormendo*)
Vieni...

COSTANZA
M'apre le braccia, e al dolce amplesso
il suo sono m'invita.
Non resisto più, no.

GRISELDA
Diletta figlia.
(*Si risveglia*)
Ahimè!

COSTANZA
Non temer ninfa.
(Il più bel del suo volto aprì negl'occhi.)

GRISELDA
(Siete ben desti o lumi?
O tu, pensier, m'inganni?)

COSTANZA
Come attenta m'osserva!

GRISELDA
(All'aria, al volto
la raffiguro: è dessa.
Tropo nel cor restò l'imgo impressa.)

COSTANZA
Cessa di più stupirti.

GRISELDA
E qual destino
ti trasse al rozzo albergo
donna real, che tal ti credo?

COSTANZA
Io stanca

del seguir cacciatrice il re mio sposo
a riposar qui venni.

GRISELDA
Stanza è questa di duol, non di riposo.

COSTANZA
Prenderà ognora pietosa
le tue sciagure a consolar Costanza.

GRISELDA
Tal è il tuo nome?

COSTANZA
Appunto.

GRISELDA
Costanza avea per nome,
e le sembianze avea così leggiadre
l'uccisa figlia mia.

COSTANZA
Povera madre.

GRISELDA
E il tuo sposo?

COSTANZA
È Gualtiero,
che alla Tessaglia impera.

GRISELDA
Ben ne sei degna (ingannator mio sogno:
penso in tenero laccio
stringer la figlia, e la rivale abbraccio).

SCENA DECIMA

Gualtiero, e detti.

GUALTIERO
De tuoi bei sguardi, o cara, indegno è troppo
questo antico sito.

COSTANZA
Illustre, e degno
la sua gentile abitatrice il rende.

GUALTIERO
Anche qui vieni a tormentarmi, o donna?

GRISELDA
Mio re, non è mia colpa.
Questo è il povero mio soggiorno antico.

GUALTIERO
Più non dirmi tuo re, ma tuo nemico.

COSTANZA
Se i prieghi miei, del tuo favor son degni...

GUALTIERO
E che non può Costanza
su questo cor?

COSTANZA
Concedi
che più dal fianco mio costei non parta.
Nella reggia, ne boschi, ovunque io vada
mia sia compagna, o serva.

GUALTIERO
A te serva costei? Chi sia t'è noto.

COSTANZA
Se miro a 'panni è vile,
nobil se al volto.

GUALTIERO
È questa
quella un tempo mia moglie,
che amai per mia sciagura. Alzata al trono
perché ne fosse eterna macchia.

GRISELDA
(Oh Dio!)

COSTANZA
Griselda?

GUALTIERO
Ah più non dirlo. Anche al mio labbro
venne il nome aborrito, e pur lo tacque...
Più ignobil moglie...

GRISELDA
(E più fedel.)

GUALTIERO
...non nacque.

COSTANZA
Sì vile, oscura sia, con forza ignota
un amor non inteso a lei mi stringe.

SCENA UNDICESIMA

Corrado con soldati, e detti.

CORRADO
Avvisato che Otton
ver questa parte
volger dovea con gente amata il piede,
co' tuoi fidi v'accorsi.

GUALTIERO
Ottone armato! Ed a qual fine, o prence?

CORRADO
Per rapire Griselda.

GUALTIERO
Rapirla?

CORRADO
E all'opra or ora
si accinge.

GRISELDA
E questo ancora?

COSTANZA
Del temerario accesso
si punisca l'indegno.

CORRADO
E mora Ottone, il rapitore indegno.

GUALTIERO
Dia luogo ognun. Che perdo
se rapita è Griselda?

CORRADO
Tanto rigor?

GUALTIERO
Così mi giova.

COSTANZA
Ed io...

GUALTIERO
L'abbandona al suo fato.

COSTANZA
(a Griselda)
Troppo è crudel il tuo signore, e 'l mio.

GRISELDA
Ed è ver?...

GUALTIERO
(a Costanza)
Ti allontana.

GRISELDA
Non lasciar, che in tal sorte
ti tolga altri l'onor della mia morte.

GUALTIERO
Tu vorresti col tuo pianto,
co' sospiri aver il vanto
di svegliar in me pietà.
L'alma tua mentre sospira
emendar del fato l'ira
col suo duolo ancor non sa.

(Partono tutti fuor che Griselda)

SCENA DODICESIMA

Griselda, poi Ottone con gente armata.

GRISELDA
Ecco Otton: sola, inerme che far posso?
Il mio dardo sia almeno la mia difesa.

OTTONE
Qual difesa a te cerchi?

GRISELDA
Empio, vien pure
a svenar dopo il figlio anche la madre.

OTTONE
Segui il mio piè.

GRISELDA
Più tosto
di' ch'io vada alla tomba.

OTTONE
E che far pensi?

GRISELDA
Ciò, che può far cor disperato, e forte:
darti o ricever morte.

OTTONE
Ora il vedremo.

GRISELDA
Ti scosta, o questo dardo
t'immergerò nel core.

OTTONE
Bella vi arse altre ferite amore.

GRISELDA
Numi, soccorso, aita.

OTTONE
Su, miei fidi, eseguite: il re l'impone.

SCENA TREDICESIMA

Gualtiero con soldati, Costanza, e detti.

GUALTIERO
L'impone il re? Sei troppo fido Ottone.

OTTONE
(Il re? Barbara sorte!)

GUALTIERO
È da leal vassallo il far, che l'opra
al comando preceda.
Giusto non è ch'io lasci
senza premio il tuo zelo.

GRISELDA
Scudo tu fosti all'innocenza, o cielo.

GUALTIERO
Soldati alla mia reggia Otton si guidi.
In amico soggiorno,
Otton, si cinge inutilmente il brando;
puoi deporlo in mia mano.

OTTONE
Eccola a' piedi tuoi. (Fato inumano!)
(Parte con le guardie)

SCENA QUATTORDICESIMA

Gualtiero, Griselda, Costanza.

GRISELDA
Qual grazie posso?...

GUALTIERO
Alla pietà le rendi
non di me, di Costanza.

GRISELDA
Ah, sì crudele
Gualtier con me!

GUALTIERO
Parla con più rispetto.

GRISELDA
Sire, pietà, perdono.

COSTANZA
Lo merta ben.

GUALTIERO
Pensa chi sei, chi sono.

GRISELDA
Non più regina, ma pastorella
non son tua sposa, sarò tua ancella.

COSTANZA
Dona alla misera qualche pietà...
che ben lo merta sua fedeltà.

GUALTIERO
Guardami, e trema: sono il tuo re.

GRISELDA E COSTANZA
Pietà! Mercé!

GRISELDA
Sentimi!

GUALTIERO
Taci.

COSTANZA
Mirala.

GUALTIERO
Invano.

GRISELDA E COSTANZA
Che ria sentenza!
Che fier dolor!

GRISELDA, COSTANZA E GUALTIERO
Che gran violenza
sento al mio cor.

GRISELDA
Non ti rammenti del primo affetto?

GUALTIERO
No, sei mia serva.

COSTANZA
Fu nel tuo letto.

GRISELDA
Vezzosa, e bella tu m'appellasti.

GUALTIERO
Non sei più quella,
tanto ti basti.

GRISELDA, COSTANZA E GUALTIERO
Variano i fati,
varia l'amor.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

*Camera di Costanza.
Roberto, Costanza.*

ROBERTO
Risoluta è quest'alma...

COSTANZA
Di partir?

ROBERTO
Dall'indugio
non attendo che morte.

COSTANZA
Tu partir, o Roberto,
da questa reggia, ove il tuo cor mi lasci,
e donde il mio t'involi?

ROBERTO
Una regina e moglie,
che da me può voler? Vederne i pianti?
Ascoltarne i sospiri?
Oh d'un'alma crudel barbari vanti!

COSTANZA
Onor, nume tiranno,
offensor di natura, a che m'astringi?
Va' pur, Roberto, e poiché rea mi lasci,
sappi tutto il mio errore:
d'altri sia questa man, tuo questo core.

ROBERTO
Cessa d'amarmi, o taci;
e porterò lontano,
se non più lieto, almen più ratto il piede.
Gran lusinga all'indugio è la tua fede.

COSTANZA
Parti.

ROBERTO
Ti lascio, o cara.

COSTANZA
Amor che dal mio sen l'alma dividi...

ROBERTO E COSTANZA
O per sempre ne unisci, o qui m'uccidi.

SCENA SECONDA

Griselda, Corrado, e detti.

GRISELDA
E per sempre v'unisca, amati fidi.

COSTANZA
Griselda?

ROBERTO
(Ahimè!)

GRISELDA
Con sì soave affetto
vai consorte allo sposo?
Con sì onesto rispetto
vieni amico alla reggia?
È questa, è questa
dell'imeneo la fede?
Dell'ospizio la legge?
Nel dì delle tue nozze,
nel tuo stesso soggiorno
un marito non ami? Un re non temi?
Oh indegni affetti! Oh vilipendi estremi!

COSTANZA
Misera!

ROBERTO
(Qual consiglio!)

GRISELDA
E i sospiri? Ed i pianti? Onesta moglie
non ha cor, non ha voti
che per lo sposo. All'onor suo fa macchia
anche l'ombra leggiera,
anche il pensier fugace.
Saprallo il re. L'offende
chi le gravi onte sue simula, e tace.

SCENA TERZA

Gualtiero, e detti.

GUALTIERO
Griselda.

COSTANZA
(Il re!)

ROBERTO
(Son morto.)

GUALTIERO
Perché tu sì sdegnosa? E voi, bell'alme,
perché confuse?

GRISELDA
(E dovrò dirlo?)

GUALTIERO
Esponi.

GRISELDA
Non m'astringer te n'priego
a ridir ciò che vidi.

GUALTIERO
Corrado il dica.
Tu, se parli o se taci, ogn'or m'offendi.

CORRADO
Signore, in brevi accenti il tutto intendi.

COSTANZA
(Non v'è più speme.)

ROBERTO
(O sorte!)

CORRADO
Roberto e la tua sposa
in questo loco or ora
favellando d'amor facean dimora.

GUALTIERO
E perciò d'ira accesa?

CORRADO
Forse che l'alta offesa
dell'onor tuo le accese in sen lo sdegno.

GUALTIERO
Ben si vede, che nata
sai fra i boschi, o vil donna.
E che? Ti trassi
di là perché tu vegli
sugl'affari reali? Eh ti rammenta
ch'altra è la regia sposa e tu si serva?
Oblia qual fosti e le sue leggi osserva.

GRISELDA
Quel zelo...

GUALTIERO
Io non te 'l chiedo.

GRISELDA
Io rispetto...

GUALTIERO
Lo devi alla real consorte.

GRISELDA
L'onor tuo...

GUALTIERO
Chi t'ellesse del talamo custode?
Che ti cal se Costanza
abbia più d'un amante?
Che divida il suo cuor? Ch'ami a sua voglia,
o Roberto, o Gualtier? Verun tormento
deve questo a te dar, s'io son contento.
Udisti?

GRISELDA
Udii.

ROBERTO
(Che sento!)

GUALTIERO
Ti sovvenga il suo grado.

GRISELDA
È di regina.

GUALTIERO
Il tuo ufficio?

GRISELDA
È di ancella.

GUALTIERO
E se talor per altri arder la miri?

GRISELDA
Cieche avrò le pupille.

GUALTIERO
Se sospirar la senti?

GRISELDA
Sordo l'udito.

GUALTIERO
E se fia ch'a Roberto
anco sugl'occhi tuoi
scopra talor dell'amor suo le faci,
non trasgredir le leggi; e servi, e taci.

GRISELDA
Numi, qual legge è questa?
A qual tormento condannata son io?
Chi vide mai dolor simile al mio?

Son infelice tanto
che non mi basta il pianto
a dileguar mie pene.
La morte chi mi dona?
Che sol quest'alma afflitta
morte può consolar.
Se veggo il mio crudele
tradir da un infedele
tacer dovrò? Perché?
Un'anima sincera
non sa dissimular.

SCENA QUARTA

Gualtier, Roberto, Costanza.

ROBERTO
(Temo.)

COSTANZA
(Pavento.)

GUALTIERO
Eh, non estingua adesso
fredda tema importuna i vostri ardori.
Perdono al genio, ed all'età perdono.

COSTANZA
Perdono io non vorrei, se offeso avessi
l'onor tuo, l'onor mio.

ROBERTO
Un volontario esilio
quindi predea.

GUALTIERO
Tacete.
Che più del vostro amore
la discolpa m'offende.
Col non amar Roberto
rea saresti, o Costanza, e tu più reo,
se da lei ti dividi.
Proseguite ad amarvi, e siate fidi.
(Parte)

ROBERTO
(Non m'inganno?)

COSTANZA
(Lo credo?)

CORRADO
Ormai scacciate
l'importuno timore.

ROBERTO
Addio Costanza,
ritornami nel sen, dolce speranza.

Moribonda quest'alma dolente
va cercando dal seno l'uscita
ma un bel raggio di speme lucente
mi prolunga nel seno la vita:
forse il fatto cangiar si potrà.
Mio bel sol, se per te lacrimai,
tu lo sai. La speranza mi dice
che felice il mio cor riderà.

(Parte con Corrado)

SCENA QUINTA

Costanza sola.

COSTANZA
Posso Roberto amar? E me l'impone
Gualtier istesso? I miei timori adunque
furo vani finora. I miei sospiri
furo ingiusti. Ah! Da me lungi andate,
dal passato mio duol memorie odiate.

Ombre vane, vani orrori,
che agitate l'alma mia
le mie pene, i miei timori
dileguate per pietà.
Sento (oh Dio) che più non posso
sopportar cotanti affanni.
Deh, cangiate, astri tiranni,
l'empia vostra crudeltà.

SCENA SESTA

Gualtier, poi Ottone.

GUALTIERO
L'empio s'ascolti. Forse
dall'amor di costui preser fomento
le pubbliche querele.

OTTONE
Al regio piede...

GUALTIERO
Sorgi, libero parla: ami Griselda?

OTTONE
Non niego, amor fu solo
ch'a rapirla m'indusse.

GUALTIERO
Né del real mio sdegno
ti trattenne il timore?

OTTONE
E un tuo rifiuto.

GUALTIERO
Di te, degl'avi al sangue
sparso a pro del mio regno io dono il fallo.

OTTONE
Signor, una, ch'un tempo
fu regina, e tua moglie è scorno tuo
ch'erri fra monti, e boschi.

GUALTIERO
T'intendo. Ottone il giuro
sulla mia fede: allora
ch'io mi sposi a Costanza avrai Griselda.

OTTONE
Oh dono! Oh gioia! Al regio piè prostrato
lascia...

GUALTIERO
No, prima attendi
che la grazia s'adempia, e poi la rendi.
Va' mi precedi al loco
destinato alle nozze; ivi vedrai
la nuova sposa, ch'al mio trono alzai.

OTTONE
Dopo un'orrida tempesta
splende chiaro il ciel sereno
che disgiunge il nostro seno
dell'affanno, e del timor.
Così suole la fortuna
ristorare i danni suoi
vicendevoli con noi
alternando il suo rigor.

SCENA SETTIMA

Gualtiero.

Gualtiero
Soffri Griselda ancora
sin che giunga per te giorno felice.
Soffri... ma già nel core
i rimproveri tuoi, le tue querele
m'appellano a ragionar sposo crudele.

Sento, che l'alma teme
e pur non so di che
non so se sia timore
se sia pena, se amore
se sia pietà, se speme.
Ah cieli, e che cos'è?

Cinto da mille affanni
non trovo loco, o pace
temo di frodi, e inganni
e l'alma ognor si sface
e pur non so perché.

SCENA OTTAVA

*Atrio maestoso nella reggia destinato alle nozze.
Griselda, popolo.*

GRISELDA
Ministri accelerate
l'apparato, e la pompa, in dì sì lieto
esultino i vassalli, e più giuliva
del suo signor senta la reggia i voti.
È legge del mio re, ch'io stessa affretti
e renda più superba
delle tragedie mie la scena acerba.

SCENA NONA

Tutti.

GUALTIERO
Griselda.

GRISELDA
Altro non manca,
che il sovrano tuo impero.

GUALTIERO
Impaziente
è un amor tutto foco.

GRISELDA
Anche Griselda amasti!

GUALTIERO
La tua viltà le chiare fiamme estinte.

GRISELDA
Per l'illustre tua sposa ardano eterne.

COSTANZA
(O bontade!)

ROBERTO
(O virtude!)

GUALTIERO
(Il cor si spezza.)

CORRADO
(a Gualtiero)
Che più chiedi?

GUALTIERO
L'estrema
prova di sua fermezza. Otton!

OTTONE
Mio sire.

GUALTIERO
Ti avanza, e tu, Griselda.

GRISELDA
Ubbidisco. (Che fia?)

GUALTIERO
Assai soffristi; è degno
di premio il tuo coraggio, e n'ho pietade
più non sarà Griselda
pastorella ne' boschi, o ancella in corte.
Ma...

GRISELDA
Che?

GUALTIERO
(Cor mio, che tenti?)

GRISELDA
Signor...

GUALTIERO
Del fido Ottone sarai consorte.

OTTONE
(Gioie non m'uccidete!)

GRISELDA
Io d'Ottone? Ch'ancora

del sangue d'Everardo
ha fumante la spada?

GUALTIERO
Elà.

CORRADO
(a una guardia che conduce Everardo)
T'accosta.

GUALTIERO
Eccoti vivo il figlio.

GRISELDA
O figlio, o dolce
conforto del mio core.

GUALTIERO
Sol d'Ottone all'amore.
Devi sì cara vita; egli dovea
ucciderlo, e no 'l fece,
perché troppo t'amò; giusta mercede
or della sua pietà sia la tua fede.

GRISELDA
Ah! Mio sire...

GUALTIERO
Ubbidisci.
Te 'l comanda il tuo re.

GRISELDA
Mio re, mio nume,
mio sposo un tempo, e mio diletto ancora,
se de' tuoi cenni ogn'ora
legge mi feci, il sai; dillo tu stesso:
popoli, il dite voi, voi, che 'l vedeste.
Ma, ch'io d'Ottone sia sposa? È questo
il caro ben, che solo
libero dal tuo impero io m'ho serbato:
tua vissi e tua morrò, sposo adorato.

GUALTIERO
(Lacrime, non uscite.) Ormai risolvì:
o di Ottone o di morte.

GRISELDA
Morte, morte, o signor. Servi, custodi,

ne' tormenti inasprite
la morte mia. La gloria
chi avrà di voi del primo colpo? Ah sposo!
Alla tua mano il chiedo,
e prostrata lo chiedo.
Fa' ch'io vada agl'elisi,
con l'onor di tua fede, e ch'ivi additi
le tue belle ferite
opra già de' tuoi lumi, or del tuo braccio.

GUALTIERO
Non più, cor mio, non più. Sposa t'abbraccio.

OTTONE
(Misero Otton!)

GUALTIERO
Popoli, che rei siete
del cielo, e del re vostro, ormai vedete
qual regina ho a voi scelta, e me qual moglie.

OTTONE
Mio re sol è mia colpa
il pubblico delitto,
ecco perdon ti chiedo.

GUALTIERO
Il tuo dolor mi basta, e te 'l concedo.

COSTANZA
(Nobil pietà!)

ROBERTO
(Che spero?)

GUALTIERO
Ma tu taci, o Griselda?

GRISELDA
Te 'l confesso: mi è pena
di Costanza la sorte. Ella era degna
di te.

GUALTIERO
Sposa del padre è la mia figlia?

GRISELDA E COSTANZA
Come?

GUALTIERO
Il dica Corrado.

CORRADO
Sì, Costanza è la tua prole
che piangesti trafitta.

GRISELDA
Oh figlia!

COSTANZA
Oh madre!

GRISELDA
Ben me 'l predisse il core, e non l'intesi.

GUALTIERO
Tu l'amor di Costanza,
ch'ora in sposa ti dono
tutto non m'involar, Roberto amato.

ROBERTO
Il tuo dono, o gran re, mi fa beato.

GUALTIERO
Meco ormai riedi, o cara,
sulla real mia sede.

OTTONE
E sia Everardo il tuo, ma tardo erede.

CORO
Imeneo, che se' d'amore
dolce ardor, nodo immortale
della coppia alma reale
stringi l'alma, annoda il core.

Un prete compositore, un librettista esordiente e «madamigella Giraud»: *La Griselda* di Antonio Vivaldi fra storia e leggenda

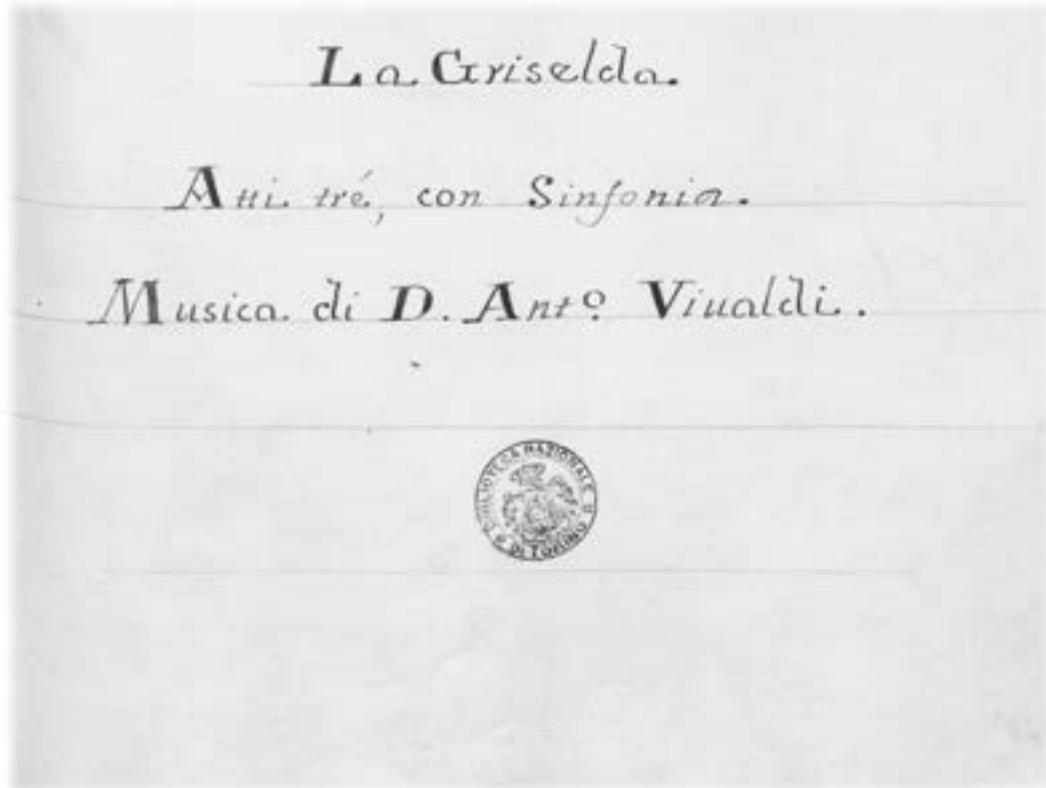
di Alessandro Borin

UN SOGGETTO «DI TENERE PASSIONI»

Protagonista di una delle più celebri novelle del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, Griselda è una povera ragazza di campagna che il marchese Gualtieri di Saluzzo sposa per libera e capricciosa scelta, sottoponendola per la sua «matta bestialità» a continue mortificazioni e a prove di fedeltà talmente crudeli da trascendere nel più inumano sadismo. Personaggio d'indole schiettamente popolare, caro alle principali letterature europee e come tale sottoposto a innumerevoli rielaborazioni, Griselda incarna un perfetto esempio di umile e devota sottomissione coniugale. Tutte caratteristiche che l'opera in musica del primo Settecento sussume e idealizza, allo scopo di corroborare l'etica familiare su cui si fondavano le società di antico regime per cui quegli spettacoli erano creati e rappresentati.

Inscenata per la prima volta nel teatro veneziano di San Samuele per la Fiera della Sensa (Ascensione) del 1735, l'opera di Antonio Vivaldi mette in musica un vecchio dramma di Apostolo Zeno, rimaneggiato per l'occasione dal giovane Carlo Goldoni, al suo battesimo del fuoco come librettista. Il testo zeniano, ch'era stato rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1701 con musica oggi perduta di Antonio Pollarolo, innestava nella struttura narrativa della novella boccaccesca i meccanismi drammaturgici convenzionali del coevo melodramma: da qui, per esempio, l'inserimento di una seconda coppia di innamorati, Costanza e Roberto, il cui idillio contrastato genera un intreccio parallelo e complementare a quello principale. Oltre a Boccaccio, le fonti utilizzate dallo Zeno comprendevano la versione latina della novella di Francesco Petrarca, *De insignio bedientia et fide uxoria*, il *Supplementum Chronicarum* di Jacopo Filippo Foresti, due tragicommedie secentesche di Paolo Mazzi e Ascanio Massimo (forse citate solo per sfoggio erudito) e una tragedia di Carlo Maria Maggi, *Griselda di Saluzzo*.

Nella premessa alla prima edizione del suo libretto, Zeno sottolineava l'importanza delle «passioni tenere», contrapponendole a quegli «avvenimenti strepitosi ed eroici che si ricercano nelle storie più illustri e ne' più grandi teatri». Con la sua umanità così elementare, di prim'acchito la sua eroina può dunque sembrare un personaggio incolore o privo di spessore psicologico. Griselda, in realtà, ha un carattere estremamente complesso: moglie



Frontespizio della partitura della *Griselda* di Antonio Vivaldi (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolte Foà e Giordano, carta 127r).

ripudiata ma sempre fedele a un marito apparentemente senza cuore; madre in pena per la sorte figlioletto Everardo e in potenziale conflitto con la figlia Costanza; donna attraente, insistentemente concupita dall'odioso molestatore Ottone. L'originalità della sua personalità emerge con particolare nitore qualora la si paragoni a quella di molti altri protagonisti della coeva opera in musica, cui non difettavano certamente altrettanto validi modelli di dedizione e di amore coniugale. Griselda, tuttavia, non è una principessa travestita da pastorella per convenienza o per un capriccio del fato, bensì una donna 'realmente' umile. La modestia della persona e dei suoi natali offrono perciò al poeta il destro per «maneggiare quelle passioni tenere» (come nell'episodio in cui la protagonista vezzeggia il piccolo Everardo o quando abbraccia tra le lacrime la figlia nella capanna in cui si ritira dopo essere stata ripudiata dal marito) che costituiscono la stoffa più originale della sua drammaturgia.

L'indubbia e sbalorditiva teatralità del finale, già attestata nel modello boccaccesco, è probabilmente l'altro motivo che colpì l'immaginazione dello Zeno e stimolò la fantasia dei numerosi compositori cimentatisi con un libretto cui arrise un'enorme fortuna musicale (prima di Vivaldi, infatti, la *Griselda* fu intonata fra gli altri da Tomaso Albinoni, Domenico Sarro, Luca Antonio Predieri, Giovanni Maria Bononcini, Giuseppe Maria Orlandini, Alessandro Scarlatti e Francesco Bartolomeo Conti). Durante la festa organizzata per celebrare le sue seconde nozze, Gualtieri fa ai suoi sudditi delle rivelazioni a dir poco sorprendenti: l'uccisione dei suoi figli era solo una messinscena, la sua novella sposa è in realtà la sua primogenita creduta morta e infine anche il ripudio di sua moglie era solamente simulato. Griselda è dunque protagonista di un triplice, incredibile rivolgimento di fortuna poiché in un solo istante riacquista i figli, un marito e il titolo di marchesa!

Dopo la ripresa vivaldiana il libretto di Zeno cadde nel dimenticatoio, prima di riemergere a Venezia, nell'autunno del 1751, quando fu rimesso in scena nello stesso teatro (il San Cassiano) dove tutto era iniziato, cinquant'anni prima, con le note del 'napoletano' Gaetano Latilla. Vivaldi era già scomparso da una decina d'anni e Goldoni stava vivendo una delle sue stagioni più prolifiche e ricche di soddisfazioni della sua carriera di commediografo grazie al sodalizio con Girolamo Medebach, il capocomico del Sant'Angelo, vale dire quello che in passato era stato il teatro vivaldiano per antonomasia.

UN COMPOSITORE «CIRCONDATO DI MUSICA, E COL BREVIARIO ALLA MANO»

Per capire come Vivaldi si sia imbattuto nella leggenda di Griselda è necessario richiamare un passo letterario celeberrimo, tratto dalle *Memorie* di Goldoni (Venezia, 1778). È un racconto di parte, inficiato da impietosi giudizi sull'uomo Vivaldi, ritratto come un ingenuo bigotto, prima ancora che sul musicista, apprezzato più per la perizia strumentale che per l'abilità nel comporre. Tuttavia, al netto della smaccata parzialità, Goldoni ci offre un quadro vivido e divertente quant'altri mai (con tanto di dialoghi e didascalie sceniche!) del suo primo incontro col compositore. Lasciamo dunque la parola a Goldoni, che introduce il suo racconto esponendone l'antefatto: Michiel Grimani, proprietario del Teatro San Samuele, aveva deciso di far rappresentare per la fiera dell'Ascensione del 1735 la *Griselda* di Zeno, affidandogli il compito di riadattare il libretto:

L'ORCHESTRA

2 OBOI BAROCCHI
FAGOTTO BAROCO

2 CORNI NATURALI
2 TROMBE NATURALI

2 CEMBALI

ARCHI

CONTINUO:
CEMBALO
ARCILIUOTO
CHITARRA BAROCCA
VIOLONCELLO
FAGOTTO BAROCO

A Venezia non si riaprono i Teatri, fuorché sul principio del mese di Ottobre; ma ne' 15. giorni della Fiera dell'*Ascensione* vi si dà un'Opera seria, e talvolta due, che hanno fino a 20 rappresentazioni. Il Gentiluomo *Grimani*, proprietario del Teatro S. Samuele, faceva rappresentare in quella stagione un'Opera a spese sue; ed avendomi promesso d'impiegarmi in quello spettacolo, mi mantenne la sua parola.

Vivaldi era il compositore prescelto per intonare il libretto. Si trattò della prima e ultima occasione in cui il Prete rosso fu scritturato da un teatro legato alla potente famiglia Grimani, che oltre al San Samuele, destinato perlopiù a ospitare le recite delle compagnie di attori comici, possedeva e gestiva la sala per gli spettacoli più ricca e sfarzosa fra quelle attive in quel tempo a Venezia, il Teatro San Giovanni Grisotomo. Torniamo però a Goldoni:

In quell'anno non davano un nuovo Dramma, ma avevano scelta la *Griselda*, Opera d'*Apostolo Zeno* e di *Pariati*, che lavoravano insieme primachè *Zeno* partisse per Vienna

al servizio dell'Imperatore; ed il Compositore che doveva metterla in musica era l'abate *Vivaldi*, chiamato il *Prete rosso* per la capellatura che aveva di tal colore. Era più noto per tal soprannome, che per quello della sua famiglia. Questo ecclesiastico, eccellente suonatore di violino e compositore mediocre, aveva allevata e formata nel canto madamigella Giraud, giovane cantatrice nata a Venezia, ma figlia d'un perrucchiere francese. Non era bella, ma aveva grazie, forma delicata, begli occhi, bei capelli, bocca vezzosa, poca voce, ma molta modulazione. Era questa che doveva rappresentare la parte di *Griselda*. Il signor Grimani mandommi da questo musico per far nell'opera i necessari cambiamenti, o abbisognasse di raccorciare il dramma, o di cambiar il sito ed il carattere delle arie a grado degli attori e del compositore. Andai dunque dall'abate *Vivaldi*, e gli feci dire che veniva da pare di S[ua] E[ccellenza]. *Grimani*.

Vivaldi lanciò un'occhiata sospettosa al giovane che gli si parava innanzi e, dopo le presentazioni di rito, gli chiese con malcelata sorpresa per quale ragione un compito così delicato fosse stato affidato a un poeta poco più che esordiente anziché al librettista di fiducia dei Grimani, l'esperto Domenico Lalli (lo pseudonimo con cui firmava le sue opere il poeta napoletano Nicolò Sebastiano Bianciardi):

Lo trovai circondato di musica, e col Breviario alla mano. Si leva, fa il segno della croce per lungo e per largo, mette il suo Breviario da banda, e mi fa il complimento ordinario: «Qual è il motivo, Signore, che mi procura il piacer di vedervi?» «Sua Eccellenza Grimani mi ha inca-

LE VOCI

GUALTIERO, RE DI TESSAGLIA
TENORE

GRISELDA, MOGLIE DI GUALTIERO
CONTRALTO

COSTANZA, PRINCIPESSA
FIGLIA DI GUALTIERO E GRISELDA,
NON CONOSCIUTA DALLA MADRE,
AMANTE DI ROBERTO
SOPRANO

ROBERTO, PRINCIPE DI ATENE
AMANTE DI COSTANZA
SOPRANO EVIRATO

OTTONE, CAVALIER DI TESSAGLIA
SOPRANO

CORRADO, FRATELLO DI ROBERTO
AMICO DI GUALTIERO
MEZZOSOPRANO

ricato di far i cambiamenti che voi credete necessari nell'Opera della prossima Fiera. Vengo a veder, Signore, quali sono le vostre intenzioni». «Ah, ah, voi, Signore, siete incaricato de' cambiamenti nell'Opera di *Griselda*? Il Signor Lalli dunque non è più impiegato negli spettacoli del Signor *Grimani*?»

Il giovane rintuzzò con spavalderia le remore del suo interlocutore, proseguendo il dialogo su un piano squisitamente morale: all'anziano Lalli non sarebbe certo mancato di che vivere, grazie ai proventi ricavati della vendita dei libretti e dalle dediche dei suoi drammi per musica. Da parte sua, Goldoni non si curava affatto del guadagno, scrivendo unicamente per il gusto di appagare il proprio piacere:

«Il Signor Lalli, molto avanzato d'età, godrà sempre i profitti delle Lettere Dedicatorie e della vendita dei libri, de' quali io non mi curo. Avrò il piacere di occuparmi in un esercizio che dee divertirmi ed avrò l'onore di cominciare sotto gli ordini del Signor *Vivaldi*». (L'abate riprende il suo Breviario, fa un altro segno di croce, e non mi risponde.) «Signore, gli diss'io, non vorrei distrarvi dalle vostre occupazioni religiose; ritornerò piuttosto in altro momento».

Facendo buon viso a cattivo gioco, Vivaldi asserì di conoscere di fama il poeta grazie alla tragicommedia *Belisario*, recitata in città con «sonorissimi applausi» (sempre a detta di Goldoni) nell'autunno dell'anno precedente. Tuttavia, un conto è un dramma destinato al teatro di parola e un altro è un testo destinato al teatro d'opera:

«So bene, mio caro Signore, che voi avete talento per la Poesia; ho veduto il vostro *Belisario* che mi ha dato molto piacere; ma questo è ben differente: si può fare una Tragedia, un Poema Epico ancora, seppur volete, senza saper fare un Quaternario musicale».

Punto nell'orgoglio, il giovane chiese di esser messo alla prova. Così al sacerdote musicista, ancora tutto intento a biasciare in latino i versetti dell'ufficio vespertino, non restò che prendere una copia del libretto e porgerla al suo interlocutore:

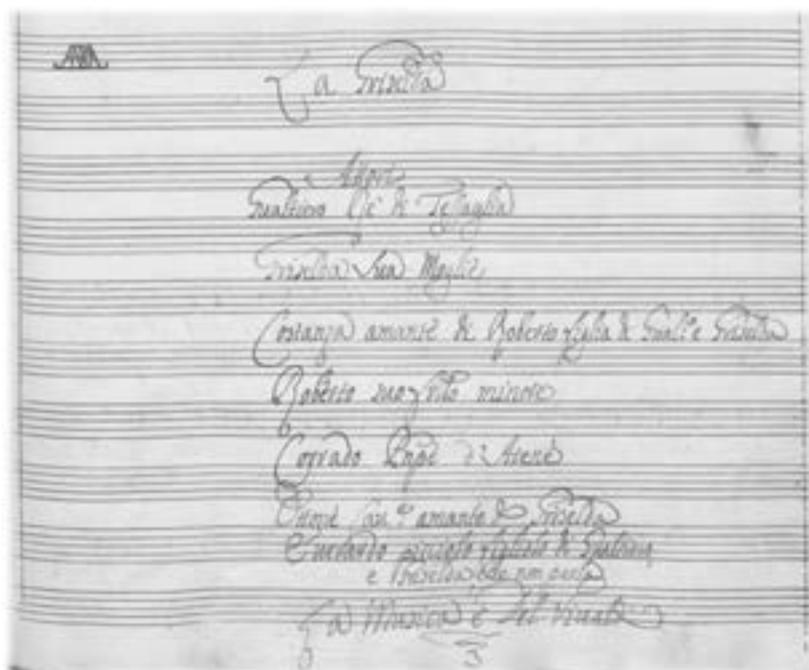
«Fatemi il piacere di farmi vedere il vostro Dramma». «Anzi, sì, volentieri... dov'è cacciata questa *Griselda*? Era qui... *Deus in adiutorium meum intende. Domine... Domine... Domine...* era

qui adesso. *Domine ad adjuvandum...* Ah! Eccola. Guardate, Signore, questa scena fra *Gualtiero* e *Griselda*; ella è una scena interessante e commovente».

Zeno – continuò Vivaldi indicandogli un punto del libretto che evidentemente non gli dava requie – aveva concluso una scena particolarmente toccante di *Gualtiero* e *Griselda* con un'aria patetica. Anna Girò, la sua primadonna per antonomasia, alla quale intendeva affidare il ruolo dell'eroina eponima, prediligeva invece arie più appassionate, buone per valorizzarne le qualità vocali e interpretative:

«L'Autore vi ha messa nel fine un'aria patetica; ma Madamigella *Giraud* non ama il canto languido, e vorrebbe un pezzo d'espressione, d'agitazione, un'aria che esprima la passione in diversi modi, con parole tronche, per esempio, con sospiri lanciati, con azione, con movimento; non so se voi mi capite».

Goldoni raccolse la sfida e si offrì di riscrivere l'aria secondo le indicazioni del compositore. Commise però una gaffe imperdonabile e criticò l'allieva di Vivaldi che non avrebbe avuto, a suo dire, una voce sufficientemente potente per intonare un'aria d'azione. Da questo momento in poi il dialogo fra il librettista e il compositore si fa più incalzante, i ruoli si rovesciano e, stavolta, è Vivaldi a sentirsi risentito:



Elenco dei personaggi nella partitura della *Griselda* di Antonio Vivaldi. In alto a sinistra si legge il monogramma del compositore (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolte Foà e Giordano, carta 132r).

«Sì Signore, comprendo benissimo; ma io ho avuto l'onore di sentire Madamigella *Giraud*, e so che la sua voce non è forte abbastanza...». «Come, Signore, voi insultate la mia scolaria? Essa è buona a tutto, e canta tutto.» «Sì, Signore, avete ragione; datemi il libro, e lasciate fare a me». «No Signore, non posso privarmene, ne ho bisogno, e sono sollecitato». «Ebbene, se siete sollecitato, prestatemelo per un momento, e subito vi soddisfo». «Subito?» «Sì Signore, subito».

L'epilogo, scontato, è un panegirico del Goldoni versificatore teatrale a scapito del malcapitato Vivaldi, che giusto alla fine, quando si è ormai riabilitato agli occhi del poeta per averne riconosciuto il talento, viene citato per nome, e non con gli epiteti spregiati riservati fino a quel momento: l'abate, il musico, il prete...

L'abate ridendosi di me presentami il *Dramma*, mi dà carta e calamaio, riprende il suo *Breviario*, e passeggiando recita i suoi *Inni*, e i suoi *Salmi*. Io rileggo la scena, che già mi era nota; fo l'epilogo di ciocchè il *Musico* desiderava; ed in meno d'un quarto d'ora stendo sulla carta un'aria di otto versi divisa in due parti. Chiamo il *Prete*, e gli fo vedere la mia composizione.

L'immagine di Vivaldi che, preso dall'entusiasmo, getta a terra il suo *breviario*, è probabilmente solo una *boutade* letteraria. Altrettanto poco verosimile è la chiusa, in cui Goldoni ricorda il successo dell'opera, lasciando intendere di attribuirsi gran parte del merito.



Prima pagina della *Sinfonia* nella partitura della *Griselda* di Antonio Vivaldi (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolte Foà e Giordano, carta 128r).



La partitura della *Griselda* di Antonio Vivaldi: l'incipit dell'aria di Costanza «Agitata da due venti», atto II, scena 2 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolte Foà e Giordano, carte 175r e 176r).

Vivaldi legge, raggrinza la fronte, rilegge, fa gridi di gioia, getta il suo Breviario per terra, e chiama Madamigella *Giraud*. Ella viene: «Ah! diss'egli, questo è un uom raro, questo è un Poeta eccellente: leggete quest'aria: è questo Signore, che l'ha fatta qui, senza muoversi, in meno d'un quarto d'ora»: e rivoltandosi a me, «Ah! Signore» mi dice «vi domando perdonò»; e mi abbraccia, e mi protesta che non si servirà mai d'altro Poeta, che di me. Mi confida il Dramma, e mi ordina altri cambiamenti. Rimane sempre di me contento, e l'Opera riesce mirabilmente.

COME «ASSASSINARE» UN DRAMMA PER MUSICA

In una precedente versione del medesimo racconto, Goldoni aveva ammesso con ben altro realismo come la sua opera di rappezzamento non fosse stata proprio coerente sul piano drammatico e letterario, scaricando tuttavia ogni responsabilità sul compositore:

Premeva estremamente al Vivaldi un poeta per accomodare o impasticciare il dramma a suo gusto, per mettervi bene o male le arie che aveva altre volte cantate la sua scolara [Anna Girò]. Ho poi *assassinato* il dramma di Zeno quanto e come [Vivaldi] ha voluto.

Fra le prime richieste di Vivaldi vi fu certamente quella di sostituire la maggior parte dei numeri musicali attestati nel libretto fornitogli dal 'conduttore' del teatro (il termine attribuito all'epoca alla figura dell'impresario), Michiel Grimani, con dei testi più congeniali alle sue esigenze. Goldoni dovette perciò arrabattarsi per adattare vecchie arie, già in parte già utilizzate dal compositore, oltre naturalmente a scriverne di nuove. Non è difficile immaginare che l'interpolazione dei testi preesistenti nel nuovo contesto drammatico gli diede non poco filo da torcere. Un conto, infatti, era sostituire un pezzo chiuso con un'aria di paragone dal carattere generico, buona a tutti gli usi, tutt'altra cosa incastrarvi a forza dei versi dalla fisionomia più caratterizzata e, dunque, assai meno malleabili.

Nessun personaggio sfuggì a quest'opera sistematica di 'taglia e cuci', in particolare quello della protagonista, impersonato da Anna Girò. Nell'opera vivaldiana, infatti, *Griselda* smette i panni della pastorella ingenua per vestire quelli di un'eroina dal temperamento fiero e combattivo. Da qui la decisione di eliminare di sana pianta uno dei pezzi forti del dramma di Zeno: l'aria di sortita «Fa di me ciò che ti piace» (I, 2), in cui ella ammetteva la sua totale e incondizionata dipendenza dalla volontà del marito:

GRISELDA (1701)

I, 2

GRISELDA

Fa di me ciò che ti piace
e contenta anch'io sarò.

Questo core e questa vita,
perchè tua sol m'è gradita;
a un tuo cenno ella soggiace:
quando vuoi, morir saprò.

La prima aria affidata alla Girò, «Brami le mie catene» (una parodia di «Stringi le mie catene», tratta dal *Bajazet* messo in scena a Verona nel carnevale del 1735), slittò in

avanti di due scene, in corrispondenza del suo primo scontro con Ottone. Goldoni dovette pertanto introdurre nel recitativo antistante un tono minaccioso assente nel libretto preso a modello (probabilmente una copia di quello intonato da Albinoni nel 1728), oltre a riscrivere i primi quattro versi della seconda strofa dell'aria di Griselda, la cui cifra caratteriale appare, fin da subito, tutto fuorché docile e remissiva.

GRISELDA (1728)

I, 5

OTTONE

[...]

Un tuo sguardo, Griselda,
dà temprà questo ferro, ed un sol colpo
troncherà i tuoi perigli, e no'l ricusi?

GRISELDA

Col prezzo della colpa
grandezza non si ottien, s'ottien ruina.
Sin che 'l senso è vassallo, io son regina.

BAJAZET (1735)

II, 3

ASTERIA

[...]

Stringi le mie catene
e mi rinfacci?
Fabbrichi le tue pene
e poi minacci?

Credimi tu sei stolto

e non t'intendo.

Se ad altro mi donasti
applaudo il dono,
se un'altra tu accettasti
io rea non sono:

ti lagni ancor?

Né la cagion comprendo.

GRISELDA (1735)

I, 4

OTTONE

[...]

Un tuo sguardo, Griselda,
dà temprà a questo ferro, ed un sol colpo
Troncherà i tuoi perigli, e se 'l ricusi
forse ti pentirai. La mia pietade
mal conosci, Griselda, e verrà un giorno
che sordo a' tuoi lamenti
anch'io mi riderò de' tuoi tormenti.

GRISELDA

Brami le mie catene

e mi rinfacci?

Piangi delle mie pene

e poi minacci?

Credimi, tu sei stolto

e non t'intendo.

Tu sai ch'io son fedele

al primo affetto,

né mai sarò crudele

al primo oggetto:

ti lagni ancor?

Né la cagion comprendo.

Anche l'intonazione musicale, con il suo profilo melodico zigzagante e la chiusa ascendente nel secondo emistichio dei primi due versi, sembra fatta apposta per esaltare la vocalità nervosa e scattante della Girò.

Non meno laborioso fu l'inserimento dell'aria di Griselda «No, non tanta crudeltà» alla fine di una lunghissima scena del secondo atto dell'opera. Con l'intuito e l'esperienza del musicista navigato, Vivaldi dimostrò sicuramente buon fiuto nel chiedere a Goldoni di collocare proprio in quel punto, dopo un interminabile catena di battute in stile recitativo (trentotto misure di accompagnato incorniciate da altre settantotto di recitativo semplice), un'aria d'azione cantata dalla Girò qualche mese addietro al Filarmonico di Verona (nella perduta *Adelaide*). Goldoni fu perciò costretto a ritoccare il testo dell'aria e a scrivere una quindicina di versi sciolti di raccordo, conclusi da una invettiva di Griselda contro Ottone e Corrado, pronunciata sfoderando una temprà impavida e combattiva quant'altre mai. Al confronto, quella che Adelaide rivolgeva a Matilde e Berengario, nella partitura dell'opera scaligera, appare poco più di una scialba querimonia:

ADELAIDE (1735)

III, 2

[...]

ADELAIDE

Barbari, invano minacciate. Io torno
ai ceppi miei. Ma forse,
forse questa catena
ch'ora stringe il mio piede
diverrà vostra pena.

Ottone già trionfa e voi temete,

che lungo tempo ancora

delle sventure mie, no, non godrete.

No, non tanta crudeltà, (*a Matilde*)
deh ti muova almen pietà (*a Berengario*)

d'un infelice schiava.

Spietata (*a Matilde*), tiranno (*a Berengario*)

presto ti pentirai,

ben presto piangerai.

Mirate che già cade

il fulmine dal ciel.

Di mie sciagure, o barbari,

per poco gioirete:

vedrete, omai, vedrete,

ch' a vostre colpe alfine

le pene son vicine,

Sari punita, o perfida, (*a Matilde*)

Si, lo sarai, crudel. (*a Berengario*)

GRISELDA (1735)

II, 5

[...]

GRISELDA

Indegni entrambi,
no, non mi spaventate;
tanto ho valor nel petto

che resister mi basta a tanti oltraggi
scelerati ministri, empi, malvaggi.

No, non tanta crudeltà, (*a Ottone*)
deh ti muova almen pietà (*a Corrado*)

D'un infelice figlio.

Spietato, tiranno, (*ai due*)

presto ti pentirai, (*a Ottone*)

ben presto piangerai. (*a Corrado*)

Mirate che già cade (*ai due*)

il folgore dal ciel.

Di mie sciagure, o barbari,

per poco gioirete:

il figlio mio prendete;

egli dal ciel aspetta

la sua, la mia vendetta.

Sarai punito, o perfido, (*a Ottone*)

si lo sarai, crudel. (*a Corrado*)

Anche in questo caso Vivaldi scelse un'aria sostitutiva connotata da una vocalità particolarmente incisiva ed efficace, perfetta per far brillare le doti della sua 'primadonna'.

Sempre dalla partitura dell'*Adelaide* Vivaldi ricavò il pezzo più celebre di tutta l'opera e, forse, dell'intero suo repertorio teatrale: la spettacolare aria di bravura intonata da Costanza, «Agitata da due venti». In questo caso il compito di Goldoni fu piuttosto agevole, poiché si limitò a sostituire la coppia di concetti antitetici «gioia»/«timore», attestati nella versione originaria del brano, con quella «amore»/«dovere» presente nel riuso. Da un punto di vista drammaturgico, l'immagine poetica del «nocchiero spaventato» che sta per essere travolto dal mare in burrasca appare però un po' iperbolica: Costanza, infatti, non ha motivo di disperarsi, al massimo può essere solo leggermente turbata dalle *avance* di Corrado. Il brano era cucito addosso alle caratteristiche della sua prima interprete, il formidabile mezzosoprano Margherita Giacomazzi, ed è caratterizzato da un virtuosismo vocale di pretto conio violinistico, che fa largo uso di scale, arpeggi, tecniche come il 'martellato' e il 'cantar di sbalzo'.

Anche il terzo e ultimo brano tratto dall'*Adelaide*, l'aria di paragone di Ottone, «Vede orgogliosa l'onda», ha per protagonista un «nocchiero». E proprio come un nocchiero alla mercé delle onde evocato nel testo, il brano fu sballottato un po' qua e un po' là prima di trovare la sua collocazione definitiva all'interno della partitura, alla fine della scena quinta del primo atto. In un primo momento Vivaldi l'aveva affidato a Roberto, tre scene più avanti. Il testo poetico, parafrasato da Goldoni, manteneva lo stesso assetto metrico di



La partitura della *Griselda* di Antonio Vivaldi: in alto una pagina dell'aria di Ottone «Vede orgogliosa l'onda», atto I, scena 5; in basso il coro finale, atto III, scena ultima (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolte Foà e Giordano, carte 145r e 245v).

quello originario ma ne ribaltava il campo semantico: la speranza cedeva il passo allo scoramento e il coraggio alla paura. In seguito, non sappiamo se a causa di un ripensamento o più probabilmente per una richiesta dei cantanti, l'aria passò a Ottone e il testo originario fu ripristinato, con qualche lieve commistione:

ADELAIDE (1735)
I, 5

IDELBERTO

Vede orgogliosa l'onda,
conosce il mar infido
e pur l'amata sponda
saggio nocchiero ardito
spera di ribacciar.

Così quest'alma amante
ad onta del rigore
non teme, non paventa
costante nell'amore
alfin più bella sorte
spera di ritrovar.

GRISELDA (1735)
I, 8

ROBERTO

Veggio fra notte oscura
un fosco, infido raggio;
il cor invan procura
del suo destin malvaggio
l'empio rigor placar.

Quest'alma un tempo forte
fra mille assalti e mille,
confusa nel timore
già perde il suo valore
e da nemica sorte
non può pace sperar.

GRISELDA (1735)
I, 5

OTTONE

Vede orgogliosa l'onda,
conosce il mar infido
e pur l'amata sponda
saggio nocchier ardito
Spera di ribacciar.

Così quest'alma forte
fra mille affanni e mille
non teme, non paventa
e piena di valore
alfin più bella sorte
Spera di ritrovar.

Zeno, probabilmente, non avrebbe visto di buon grado la presenza, a distanza così ravvicinata, di due arie di paragone incentrate sulla stessa immagine poetica del «nocchiero», «ardito» o «spaventato» che fosse. In ogni caso, l'intonazione musicale vivaldiana utilizza gli strumenti dell'orchestra per ricreare un grandioso affresco sonoro, in cui i ribattuti delle viole e dei bassi rappresentano il fragore delle onde e gli arpeggi degli archi acuti il soffiare impetuoso del vento, che – possiamo scommetterci – non lasciò indifferenti i suoi primi ascoltatori.

EPILOGO

L'opera di Vivaldi, se vogliamo prestar fede ai ricordi di Goldoni, fu accolta con favore dal pubblico del San Samuele, anche se il suo raffazzonamento è probabilmente piuttosto infelice dal punto di vista della coerenza drammaturgica e dell'eleganza linguistica. Non sappiamo se in alcune scene Goldoni sia stato indotto a calcare la mano sulla base di precise indicazioni di Vivaldi o abbia avuto una parte più attiva nel prendere una decisione. Certamente, egli fu lesto a capirne i *desiderata*, forse già dalla famosa 'scena del breviario', e la musica del Prete rosso ha il dono di rendere avvincente e teatralmente vivo anche un libretto mal combinato. Il giudizio postumo di Goldoni, quando afferma di essersi comportato alla stregua di un 'sicario' al soldo del compositore, ha però il torto di non tenere sufficientemente conto del carattere multiautoriale di un'opera seria della prima metà del Settecento. Lo scopo di Vivaldi, infatti, non era quello di presentare al pubblico del teatro la 'sua' interpretazione del dramma di Griselda, bensì di mettere in atto tutte le strategie necessarie per conseguire un successo immediato in quel particolare contesto e in quelle particolari condizioni di lavoro. La 'voce' del compositore, per quanto autorevole, era dunque soltanto uno dei fattori in gioco, insieme a quella del poeta (per quanto giovane e inesperto), della compagnia di canto, di un impresario autorevole come Michiel Grimani, del pubblico che pagava un 'bollettino' o affittava i palchetti per presenziare alle recite.



Gabriele Bella (1730-1799), «Veduta del Magnifico Apparato E' Illuminazione Del Teatro In S. Samuele Tutto Ornato Di Specchi [...] E' Scena Trasparente Di Cristalli», olio su tela (Venezia, Galleria Querini Stampalia). Il Teatro San Samuele ospitò le prime rappresentazioni vivaldiane della *Griselda* e dell'*Aristide*.

Non è dunque un caso che proprio per degli spettatori abituati alle recite delle compagnie dei comici, come quelli del San Samuele, Vivaldi abbia contribuito a creare un'opera le cui arie, soprattutto quelle affidate a «madamigella Giraud», ammiccano al linguaggio musicale degli intermezzi buffi e che, per quanto non più ripresa durante la vita del compositore, costituisce oggi uno dei titoli più noti e apprezzati del suo intero catalogo teatrale.

Guida all'ascolto

di Alessandro Borin

L'orchestra attacca un energico *Allegro*, scandito da una serie di *hammer strokes* che sembrano fatti apposta per calamitare fin da subito l'attenzione degli spettatori. Il secondo tempo della Sinfonia è un languido *Andante* bipartito, composto nella tonalità di sol minore: ciascuna sezione è conclusa con una vigorosa cadenza a piena orchestra che già prefigura, in poche battute, il carattere ambivalente della *Griselda* vivaldiana: moglie fedele ma tutt'altro che remissiva! Segue un composto Minuetto, la cui funzione è semplicemente quella di accompagnare l'alzata del sipario.

ATTO PRIMO

A Larmirio, città della Tessaglia, Gualtiero (tenore) dichiara in pubblica udienza di voler ripudiare sua moglie Griselda, figlia di pastori, perché il popolo non gradisce una sovrana di sì umili natali. Griselda (contralto) ripercorre la storia del loro amore: le nozze impari; la nascita della primogenita, Costanza, sacrificata per placare l'indignazione popolare; quella del secondo figlio, Everardo, anch'egli male accolto dai sudditi. Alla presenza di Ottone (soprano), moglie e marito si separano. Gualtiero intona un'aria di paragone («Se rìa procella») in cui si autorappresenta come un nocchiero fra le onde in tempesta. La veste musicale è lussureggiante: arpeggi, terzine, sincopi, vigorosi passaggi all'unisono dell'intera orchestra, repentini passaggi dal *forte* al *piano*.

Costanza (soprano), figlia di Gualtiero e Griselda, creduta morta dal popolo ma affidata a un principe ateniese, viene condotta in Tessaglia per sposare Gualtiero. Ella, in realtà, ama – contraccambiata – Roberto (soprano evirato), il figlio del sovrano che l'ha cresciuta. Il solo Corrado (mezzosoprano), fratello di Roberto, ne è al corrente. In un clima tenero e affettuoso avviene il primo incontro fra i due promessi sposi (che in realtà sono padre e figlia). Prima di uscire di scena Costanza intona una magnifica aria di bravura («Ritorna a lusingarmi»).

Roberto non si dà pace e chiede a Corrado per qual motivo non sia mai stato dissuaso, fin dalla prima giovinezza, dall'amare Costanza. Il giovane intona un'aria

patetica («Estinguere vorrei»), in cui si cruccia di non riuscire a soffocare il suo amore per Costanza. Griselda supplica di rivedere ancora una volta il piccolo Everardo. Corrado accetta, a patto che l'incontro sia fugace. Mentre Griselda tenta invano di riabbracciare il figlioletto sopraggiunge Ottone, che incolpa Gualtiero di tutte le sue sofferenze. Griselda si sdegna e Ottone, minaccioso, se ne va portando con sé il bambino. Corrado promette a Griselda di salvarlo. La sua aria con corni da caccia («Alle minacce di fiera belva») è un brano ambivalente, che introduce nel tono rassicurante dell'intonazione musicale un sinistro presagio: il responsabile di tanta infelicità sarà infine punito. In un accorato lamento («Ho il cor già lacero»), Griselda manifesta liberamente i suoi sentimenti, accompagnata dalle nervose semicrome ribattute dell'orchestra. Nella sezione mezzana dell'aria gli strumenti trascolorano in *pianissimo* e la musica pare arrestarsi: la perdita di coscienza («divengo stupida») e l'impotenza della protagonista («non ho più voce, «non so parlar») trovano il loro corrispettivo nelle frasi melodiche discendenti punteggiate da pause simili a sospiri. È probabile che la grande aria 'parlante' di Griselda con cui si chiude il primo atto fosse proprio quella di cui discussero Vivaldi e Goldoni nel loro primo incontro. Poiché il testo riecheggia quello di un'aria del *Demofonte* di Metastasio, la tanta decantata abilità con cui il giovane poeta impressionò il compositore altro non fu che uno scaltro sotterfugio!

ATTO SECONDO

Negli appartamenti reali, Corrado apprende che Costanza ama ancora Roberto. Nella sua aria di paragone («La rondinella amante»), Vivaldi evoca il volo di un uccello attraverso le linee melodiche sinuose, simili a melismi, affidate agli archi acuti. Costanza, combattuta fra l'amore e il dovere, accoglie Roberto con simulata freddezza. Rimasto solo, Roberto deplora la sua condizione: gli sarà di conforto il merito di amare contro ogni speranza. La sua aria («Al tribunal d'Amore») è un *Larghetto* in re maggiore i cui ritmi puntati rappresentano, sul piano musicale, il suo temperamento orgoglioso e la fermezza dei suoi propositi.

Frattanto, Griselda è tornata alle selve native. Ottone le si para dinanzi per chiederla in moglie. Al suo rifiuto, le prospetta un odioso ricatto: se non acconsentirà a sposarlo, il piccolo Everardo verrà ucciso. La temperie emotiva si carica di tensione e Vivaldi sceglie, opportunamente, di proseguire il dialogo con un recitativo accompagnato: Griselda è sul punto di cedere, ma poi decide di anteporre i suoi doveri coniugali a quelli materni. Corrado assiste, non visto, alla scena e la mette a sua volta alla prova, cercando di persuaderla ad accettare la proposta di Ottone. Griselda, stolidamente, resiste a ogni tentazione. Convinto di poter contare sull'amicizia di Corrado, Ottone gli affida il bambino e medita di rapire Griselda. Se ne va intonando un'aria («Scozza dardi l'altero tuo ciglio») che fa largo uso di scale e intervalli melodici particolarmente ampi: si tratta di un tipo di vocalità (il cosiddetto «parlar grande») generalmente associata a personaggi di alto lignaggio, anche se in questo contesto l'eloquio magniloquente rende il vassallo di Gualtiero più simile alla caricatura di un sovrano.

Presso la capanna di Griselda s'incontrano Roberto e Costanza. Quest'ultima confessa d'amare il giovane ateniese, esortandolo però al silenzio. Griselda, ormai sfinita, si addormenta. Costanza ne osserva la nobiltà di tratti, per nulla sminuita dalle umili vesti, e prova un'indicibile commozione. Nel sonno, Griselda invoca la figlia e, ridestandosi, crede di riconoscerla proprio in Costanza. Quando la ragazza le confida di essere la promessa sposa di Gualtiero, Griselda cade nello sconforto più cupo. Nella capanna irrompe Gualtiero, che invita Costanza a lasciare un luogo così disdicevole. Gualtiero le svela l'identità della sua antica consorte e Costanza, lungi dal mostrarsi gelosa, scopre di provare un affetto tanto profondo quanto misterioso per Griselda. Corrado, con seguito di soldati, rivela al re il piano di Ottone per rapire Griselda. Costanza, indignata, gli chiede di punire il traditore, ma Gualtiero non dà prova di curarsi della sorte di Griselda. Esce però di scena intonando un'aria affettuosa («Tu vorresti col tuo pianto») che contraddice le sue parole: la musica rivela i segreti del cuore e comunica ciò che le labbra non possono (ancora) svelare. Ottone entra nella capanna scortato dai suoi armigeri, cui ordina di prendere Griselda con la forza. Gualtiero, pur lodando lo zelo di Ottone, invita gli uomini a deporre le armi. Griselda vorrebbe esprimergli la propria gratitudine, ma questi persevera nel suo atteggiamento apparentemente insensibile e disumano. L'atto si conclude con un terzetto accorato («Non più regina, ma pastorella»), in cui le due donne cercano invano di muovere il sovrano a pietà.

ATTO TERZO

La scena si sposta negli appartamenti di Costanza. Roberto è risoluto a lasciare la reggia, anche se è ancora innamorato di lei. Griselda, che se ne avvede, rimprovera la giovane donna di mancare di rispetto al re. Entra Gualtiero e chiede spiegazioni, ma Griselda si chiude nel silenzio. Anche Corrado ha assistito alla scena e può quindi confessargli la verità. Contro ogni aspettativa, anziché punire gli amanti Gualtiero redarguisce l'incolpevole Griselda. La sua aria 'alla napoletana' («Son infelice tanto») è un brano carico di *pathos*, contornato da sospiri e fermate fatti apposta per valorizzare le doti gestuali di Anna Girò. All'eleganza e alla simmetria della melodia, che ricorda così da vicino quelle di Pergolesi, fa da contraltare una linea di basso tipicamente vivaldiana. Prima di andarsene, Gualtiero esorta i due amanti a non troncane la loro relazione. Roberto parte, rincorato, con Corrado. La sua aria di congedo («Moribonda quest'alma dolente»), esprime gioia e sollievo dopo i timori passati: anche la musica oscilla fra questi due poli semantici, inframezzando la sua gioiosa e saltellante melodia con delle interiezioni cromatiche appena accennate.

Nel frattempo Gualtiero comincia a sospettare che il malcontento popolare fosse stato rinfocolato ad arte da Ottone. Questi ammette davanti al sovrano di amare Griselda e Gualtiero gli promette la sua mano. Il vassallo, che cominciava a temere il peggio, vorrebbe esprimergli riconoscenza, ma il re gli chiede di pazientare. L'aria di bravura di Ottone con corni da caccia («Dopo un'orrida procella») è un campionario di stilemi virtuosistici che non avrebbero sfigurato in un finale d'atto: l'estensione vocale eccezionalmente ampia, i salti che superano l'intervallo di un'ottava, gli elaborati passaggi di coloratura sono accompagnati dai

ribattuti dell'orchestra nel tipico stile 'concitato' dell'epoca. Nel frattempo, Gualtiero attende con ansia la fine delle tribolazioni di Griselda. Esce di scena intonando un'aria concitata («Sento che l'alma teme»), in cui i violini eseguono una classica figurazione vivaldiana a note ribattute mentre la parte vocale, sovente interrotta da pause che creano un senso di affanno, utilizza la figura retorica dell'apostrofe per le esclamazioni più accorate.

In un androne maestoso del palazzo reale fervono i preparativi per le nozze di Gualtiero e Costanza. Gualtiero, imperterrito, decide di saggiare un'ultima volta la virtù di sua moglie, esortandola a sposare Ottone. Ella rifiuta con ripugnanza, credendo che questi abbia assassinato Everardo. Anche quando le rivela che il figlioletto è ancor vivo, Griselda ribadisce la sua assoluta fedeltà al marito. È la prova decisiva: Gualtiero getta finalmente la maschera e riabbraccia commosso la sua vera sposa, indicandola a tutto il popolo quale supremo modello di fedeltà e di virtù. Ottone, pentitosi, viene perdonato. Solo Griselda rimane incerta e pensierosa: altruisticamente teme per la sorte di Costanza, in tutto degna di salire al trono. Ma Corrado chiarisce ogni equivoco: Costanza è la figlia di Griselda, da lei creduta morta. Madre e figlia possono così riabbracciarsi nel tripudio collettivo («Imeneo che se' d'amore»).

Gianluca Falaschi: «Una favola al contrario»

a cura di Leonardo Mello

Gianluca Falaschi firma l'allestimento della Griselda: in queste pagine racconta il suo approccio all'opera, a partire dal soggetto che – prima di essere affrontato da Vivaldi – aveva affascinato schiere di letterati e musicisti.

Dal punto di vista teatrale, questo soggetto porta con sé il peso difficile di tutta la sua valenza moralistica. Del *Decameron* infatti è scelta la novella finale, che in un certo senso imprime una chiosa morale a tutta l'opera di Boccaccio. A Griselda vengono messe in bocca parole anche molto forti – come per esempio «Fui prima moglie, che madre» – e a una prima lettura ci si trova di fronte a un'estremizzazione di posizioni di matrice cattolica, di stampo patriarcale e di sottomissione alla figura maschile. Questo è quello che i nostri occhi vedono leggendo il libretto che Goldoni ha tratto da Zeno. Ma all'interno di questa costruzione drammaturgica goldoniana, più che in quella di Zeno, si percepisce nello sviluppo dei personaggi maschili uno scatto di coscienza verso – e non solo contro – la femminilità oppressa rappresentata dalla protagonista. Eppure persiste la reiterazione dell'abuso verbale e coercitivo del femminile, la costrizione a una dinamica che è frutto di un'educazione maschilista- arriverei a dire machista. Per questo ho voluto immaginare un lavoro proiettato su una contemporaneità delle relazioni tra i personaggi, per evitare *in primis* l'allontanamento del soggetto da noi. Perché ci riguarda tutti, oggi come ieri. Non vorrei mettere in scena solamente il sacrificio di Griselda, la cui pazienza sembrerebbe sfiorare la santità: mi interessa piuttosto la mascolinità tossica, la descrizione di rapporti malsani, di dipendenze, di dinamiche familiari e sociali che conducono all'accettazione di un'esistenza di sopruso come unica possibilità. Perché la famiglia e la società il più delle volte impongono regole vessative come se fossero dovute e incontestabili. Secondo me tanto Goldoni quanto soprattutto Vivaldi, anche per ragioni personali (senza entrare troppo nel biografismo, cui non sono interessato), sentivano la crisi di quel sistema coercitivo nei confronti del genere femminile. Avvertivano questa crisi, e non è un caso che Goldoni anni dopo scriva *La locandiera*, una sorta di manifesto 'profemminista'. Credo che entrambi fossero coscienti che il soggetto rappresentasse uno spartiacque tra ciò che poco prima sembrava immutabile e ciò che invece sarebbe stato messo in crisi di lì a poco. Stiamo parlando ovviamente di una crisi non definitiva, dato che quello stesso sistema sta ancora oggi alla base delle dinamiche di moltissime relazioni.



Gianluca Falaschi.

so se il concorso fosse cosciente, ma a mio parere era latente in entrambi la consapevolezza che il soggetto, per quanto morale, non fosse sostenibile nemmeno allora.

Goldoni, del resto, in molte opere – tra cui spicca proprio La locandiera – sembra far emergere l'antichità delle storie che racconta e dei valori che esse veicolano...

È vero, tenendo conto però che il suo punto di vista è anagraficamente diverso da quello di Vivaldi. Dobbiamo ricordare, sempre restando lontani dai biografismi, che lo stesso Vivaldi di lì a poco sarebbe scappato, lasciandosi dietro le spalle la sua vita precedente. Penso alle orfane: non posso ritenere che l'esistenza morale di Vivaldi ignorasse la loro condizione, credo anzi che la coscienza di un artista come lui – che era anche uomo di chiesa – avvertisse fortemente lo sfaldamento di regole volte a schiacciare l'individuale e il soggettivo. Non è probabilmente un caso che le arie di Griselda siano dilaniate. Questa dote di moglie paziente è in

Vede quindi una specie di 'concorso' tra poeta e compositore nell'affrontare la 'materia' su cui poggia La Griselda?

I documenti che ci sono arrivati, scritti anche in maniera poco generosa da Goldoni nei confronti del più anziano Vivaldi, testimoniano in realtà un certo dissidio tra i due, più che un'armonia di intenti. C'è chi sostiene anche che l'intervento goldoniano sia stato minore di quanto Goldoni stesso avrebbe voluto. Sono tutte cose di cui non posso avere certezza. Il risultato che abbiamo ci permette però di raccontare un rimpianto: un rimpianto sottile ma acuto – di chi avendo vissuto e anche sostenuto quella geometria sociale, ne conosce il dolore. Non

realtà la dote di una sconfitta: per quello che avrebbe potuto essere, ma non è chiaramente stato; per un'esistenza di vittima e prigioniera. È da qui che ho cominciato a ideare la mia regia: dal rimpianto appunto, dall'idea che è una giovinezza educativamente inesatta a portarci ad accettare un'esistenza infelice. Il pensiero di come nell'infelicità nasca e si sviluppi un'idea malata di normalità. Tutto questo appartiene senza dubbio anche all'oggi: ci persuadiamo di diritti e di conquiste che in molti posti vengono calpestati quotidianamente, e ci illudiamo che la parificazione sia avvenuta mentre, in tante relazioni, lavorative e personali, si continua a soffrire di errori non solo linguistici e formali, ma di pensiero: ciascuno lotta quanto convive con una serie di preconcetti, che hanno a che vedere con l'altro da noi, con la diversità, con l'alterità: con i concetti di maschile e femminile contrapposti erroneamente ma atavicamente – e già solo nell'essere pronunciati – in dominanza presunta e sottomissione coatta.

Alcuni hanno visto qualche similitudine tra la protagonista e la figura di Alceste, un'altra sposa devota che arriva fino a immolarsi per il marito. Quest'ipotesi sarebbe suffragata anche dal luogo in cui l'opera viene ambientata: dalla Saluzzo di Boccaccio si passa alla lontana Tessaglia, la terra di Alceste. Condividi questa lettura?

Sì, per certi versi ricorda Alceste, per altri versi Gualtiero potrebbe essere una Medea al maschile, nel senso che usa i figli, la vita dei figli per annientare quella di Griselda. Sappiamo che questa drammaturgia deve molto alla letteratura greca, e soprattutto ai modelli tragici classici. Qui siamo di fronte a una complessità estrema: cominciamo rivolgendoci al personaggio di Alceste, che poi si rivela un ponte che dalla sposa di Admeto ci conduce fino a Freud. Al di là della Tessaglia, che è un'indicazione geografica generale, bisogna pensare dov'è ambientata davvero *La Griselda*. Dal mio punto di vista il cuore dell'opera si trova dentro una foresta, la stessa in cui Griselda viene ricacciata. E che cos'è la foresta se non il suo io più profondo? Griselda è una tragedia pari ad Alceste, perché ci parla attraverso simboli di meccaniche eterne.

La pazienza di Griselda indica la sua totale sottomissione a Gualtiero?

È una pazienza estrema, senza filtro. Un corpo già scarnificato di fronte al proprio boia. Eppure è questo l'unico modo che le è concesso per sopravvivere. Più che una virtù, direi che è il suo strumento, uno strumento relazionale, ed è la ragione per cui possiede una valenza contemporanea. La relazione tossica non può che portarci a pensare per prima cosa al femminicidio, ma in effetti conduce a ogni forma di sopruso accolta in famiglie anche apparentemente normali: l'accettazione di un destino, come se nessun'altra soluzione fosse possibile. Quindi alla fine la pazienza è – lo ribadisco – principalmente una conseguenza educativa, che prescrive: «Questo è quello che devi vivere». Siamo dentro una favola al contrario, e se Griselda fa un salto di società sposandosi, nel matrimonio il suo sogno si tramuta velocemente in un incubo, e il principe in orco.

Lei ha già avuto più di una volta a che fare con l'opera barocca. Qual è la cifra che ritiene più congeniale per proporla al pubblico di oggi?



Gianluca Falaschi, figurini della protagonista per *La Griselda* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022; direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

Con i suoi *da capo*, le sue ripetizioni e iterazioni, l'opera barocca crea un'astrazione del pensiero, che ritorna su se stesso. Potremmo definirlo pensiero circolare, che a volte si sviluppa e raggiunge vette più alte. Come se nei *da capo* i concetti venissero sviscerati ed esaltati, in uno schema del genere: lo dico – ci ritorno sopra con un ragionamento – esalto il mio pensiero originale. Da un punto di vista drammaturgico però questo meccanismo blocca il tempo in un atto che può sembrare monologico. Io vorrei contrapporre a questa sospensione una continuità narrativa, far proseguire l'azione nonostante tali pensieri dilatati, riflessivi. È questa la sfida: rendere visibile il fatto che il movimento interiore della musica è un agire che non ferma il recitar cantando in un atto declamatorio.

Firmando regia, scene e costumi, lei è dunque un po' l'autore unico dell'allentimento...

Non mi ritengo un autore, ma un interprete come gli altri sul palco, io con loro e loro con me. Credo molto nella relazione orizzontale con le persone che ti affiancano in

queste avventure. Perché il teatro non si fa mai da soli, e infatti ho già impostato il lavoro con la collaborazione di due *light designer* – Alessandro Carletti e Fabio Baretin – e soprattutto mi sono fatto affiancare da un *dramaturg*, Mattia Palma. Credo molto nella discussione e nella condivisione del progetto, perché sviluppano un pensiero critico su quello che si sta facendo. Quella del *dramaturg* è una figura molto usuale in Germania, e ne ho scoperto la forza negli anni passati come costumista nei teatri tedeschi, e nella mia prima esperienza registica, *Adriana Lecouvreur*. È fondamentale avere qualcuno accanto che ti aiuta a tenere le fila della narrazione, muovendo critiche e osservazioni spesso cruciali. A proposito dei costumi, dato che ritengo molto attuali le dinamiche descritte nell'opera, il disegno non si ispira al Settecento, perché non vorrei creare una distanza, per così dire, favolistica con quello che si vede in scena. Allo stesso tempo sono presenti in filigrana degli elementi presi dalle favole, o meglio delle ombre di una favola che può essere anche contemporanea, una specie di Cenerentola in una città della nostra epoca. Per me il costume è sempre stato l'evocazione di un ricordo e di un pensiero del personaggio, non la costruzione di un carattere definitivo e concluso. Altrimenti il rischio è quello di ridurre il personaggio in caricatura. Anche le scene fanno riferimento al nostro tempo: abbiamo immaginato una dicotomia tra uno spazio cementificato e uno di natura, che è la foresta. Recentemente mi è capitato di andare in una foresta in Germania, dove esiste la possibilità di seppellire i propri cari sotto gli alberi. Ricordo di aver visto una signora toccare uno di quegli alberi e parlarci. È stata un'esperienza toccante, emozionante, rivelatrice. In questo senso vorrei che la foresta rappresentasse lo spazio del pensiero di Griselda, dei suoi ricordi, lo spazio più profondo di se stessa, dove si spoglia degli abiti di donna di casa per ritrovare la propria infanzia, i propri infanti che pensava persi. Vorrei cercare di portare in scena questo: il rapporto tra la natura e la casa, tra la favola e il contemporaneo, ma soprattutto la traccia delle parole di quella signora tedesca, lasciate come un'eco nel bosco: in quel luogo Griselda deve avere la possibilità di raccontarsi ai suoi fantasmi, perché possano ascoltarla e, perché no, consolarla.

Gianluca Falaschi: “An inverted fairy tale”

We are with Gianluca Falaschi, the director of Griselda, and he is discussing his approach to the opera, starting with the subject that had fascinated countless scholars and composers before Vivaldi tried his hand at it.

From the point of view of staging, this subject brings with it the burden of its moralistic value. It is the last novella in *Decameron*, which in a way gives Boccaccio's entire work a moral reading. Some of the words that Griselda utters are very powerful – for example, “Fui prima moglie, che madre” [First and foremost I was a wife, and then mother] – and when reading it for the first time one finds oneself before a Catholic matrix of positions that are taken to extremes, characterised by their patriarchal nature and subjection to the male figure. This is what we have before our eyes when we read the libretto that Goldoni based on Zeno. However, more so than in Zeno's, in the way the male characters develop in Goldoni's drama, one can perceive a voice of conscience towards – and not just against – the oppression of women as represented by the protagonist. Nevertheless, the repetition of verbal and coercive abuse of women persists, the compulsion of a dynamic that is the fruit of a chauvinist, or even macho education. I therefore wanted to imagine a work that was projected on to a contemporary scene of relations between the characters, in order to avoid above all that the subject was estranged from us. Because it concerns us all, today as in the past. I don't want to stage just Griselda's sacrifice, whose patience seems to verge on saintliness; what I'm more interested in is the toxic masculinity, the description of unhealthy relationships, dependence, family and social dynamics that result in the acceptance that existing an abuse of power is the only possibility. Because more often than not, it is the family and society that impose oppressive rules as if they were just and indisputable. I think that both Goldoni and Vivaldi in particular, for personal reasons (without going into biographical details that I am not interested in) perceived the crisis of this coercive system towards the female gender. They perceived this crisis, and it was no coincidence that years later Goldoni was to write *La locandiera*, a sort of ‘protofeminist’ manifesto. I think they were both aware that the subject represented a watershed between what had, until then, seemed immutable, and what was on the verge of going through a crisis. Obviously, we are talking about a crisis that was not definitive, since the very same system still underlies the dynamics of countless relationships today.



Gianluca Falaschi, figurini di Gualtiero per La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022; direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

You therefore see a sort of ‘collusion’ between the poet and composer in how they dealt with the ‘subject’ underlying La Griselda?

The surviving documents, in which Goldoni was not particularly generous towards his elder, Vivaldi, actually reveal a sort of disagreement between the pair, rather than shared intentions. There are those that believe that Goldoni actually wanted to make greater changes. But we don't know for sure. What we do have is a result that allows us to narrate a regret: a subtle but real regret – of someone who not only experienced but also supported this social geometry and is familiar with the pain. I don't know if this collusion was deliberate, but I believe that they were both aware that the subject, no matter how moral it was, was untenable even then.

Furthermore, in many of his works, first and foremost, La locandiera, seems to bring out the ‘antiquity’ of the stories he tells and the values they transmit...

That's true, but you have to bear in mind that his personal point of view is different to Vivaldi's. Without going into biographical details, we must remember that a short while later Vivaldi was to flee, leaving behind him his previous life. Thinking of the orphans and Vivaldi's morals, I can't believe he was unaware of their condition; on the contrary, I believe that the conscience of an artist like him, who was also a man of the church, was highly aware of the crumbling of the rules that were crushing the individual and subjective. It is probably no coincidence that Griselda's arias are so full of torment. This quality of a patient wife is actually a quality of defeat: of what might have been but obviously wasn't; of an existence as a victim and prisoner. This was the starting point for my production: regret, the idea that if we receive an incorrect education when we're young, we accept an unhappy existence. The idea of how a sick idea of normality arises in unhappiness. All of this certainly applies today as well: we convince ourselves of rights and conquests that in many places are trampled on daily, and we illude ourselves that equality has taken place while, in many relationships, whether working or personal, there are still people who are suffering not only linguistic and formal errors, but also errors of thought; everyone fights when living with a series of precepts regarding anything that is different from us, diversity, otherness: with the concepts of male and female being erroneously but atavistically contrasted – just by being pronounced – in presumed dominance and coercive submission.

Some believe there are similarities between the protagonist and the character of Alcestis, another devoted wife who ends up sacrificing herself for her husband. This hypothesis would also be borne out by the location in which the opera is set, going from Boccaccio's Saluzzo to the distant Thessaly, Alcestis's homeland. Do you agree with this interpretation?

Yes, in a way it is reminiscent of Alcestis while in others, Gualtiero could be a male Medea, in the sense that he uses his children, his children's lives to destroy that of Griselda. We know that a lot of this plot is based on Greek literature, the classic tragic models in particular. What we are dealing with is highly complex: let's start with the character of Alcestis, who turns out to be a bridge that takes us from the bride of Admetus to Freud. Thessaly aside, which is a general geographic indication, we have to think about the actual setting of *La Griselda*. In my mind, the heart of the opera takes place in a forest, the self-same forest that Griselda is sent away from. And what is the forest, if not the deepest self? Griselda is a tragedy that equals Alcestis because it communicates through eternal mechanical symbols.

Does Griselda's patience indicate her total submission to Gualtiero?

Her patience is extreme, without any filters. Her executioner has already stripped her body of its flesh. But this is her only means of survival. Rather than a virtue, I'd say it's an instrument, a relational instrument and that's why it has a contemporary value. In the face of this toxic relationship, we cannot help but think of femicide, but it also leads back to any kind of abuse of power in apparently normal families: accepting one's fate as if no other solution is possible. So, as I said before, in the end patience is mainly a consequence of one's



Gianluca Falaschi, figurini di Costanza per La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022; direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

education that prescribes: "This is how you have to live." We're inside an inverted fairy tale, and if Griselda's social status increases when she gets married, her dream marriage is soon turned into a nightmare, and the prince is an ogre.

You have worked with Baroque opera more than once. What kind of interpretation do you think is most suitable for today's public?

With its *da capo*, repetitions and iterations, Baroque opera creates an abstraction of thought that goes back to the beginning. We could call it a circular thought, one that is sometimes developed and reaches greater heights. It's as if the concepts are taken apart and exalted in the *da capo*, in a pattern of that kind: I mean, going back with a reasoning, I exalt my original thought. But from a dramatic point of view this mechanism blocks the time in an act, making it seem monological. What I would like to do is counter this suspension with a narrative continuity, and make the action continue despite such dilated, reflexive thoughts.

This is the challenge: making visible the fact that the music's interior movement is an action that does not stop the *recitar cantando* [acting while singing] in a declamatory act.

You are responsible for the direction, sets and costume, so in a way you're the only author of this production...

I don't see myself as an author but as a performer, like the others on the stage: I'm with them and they're with me. I sincerely believe in the horizontal relationship with people who are at your side in these adventures. Because you can never create theatre alone – and that's why I've already started working with two light designers, Alessandro Carletti and Fabio Baretin, and above all I'm working with a *dramaturg*, Mattia Palma. I firmly believe in discussing and sharing a project, because that's the way to develop a critical thought about what you're doing. The *dramaturg* is a very common figure in Germany, and I discovered it in the past years when I was working as costume designer in German theatres, and during my first experience as a director with *Adriana Lecouvreur*. It's absolutely essential to have someone at your side to help guide the narration, offering criticism and observations that are often crucial. As regards costumes, since I believe that the dynamics of the opera are highly topical, the design is not inspired by the eighteenth century because I don't want to create a fairy tale distance, as it were, with what can be seen on the stage. At the same time there are strands of elements taken from fairy tales, or rather, the trace of a fairy tale that could also be contemporary, a sort of Cinderella in a city in our day and age. I have always seen costumes as an evocation of a memory and a thought of a character, not as the construction of a definite, complete character. Otherwise, you risk reducing the character to a caricature. The scenes also have a contemporary reference: we imagined a dichotomy between a concrete covered area and a natural one, the forest. I recently had the opportunity to go to a forest in Germany where you can bury your loved ones beneath the trees. I remember seeing a lady touch one of the trees and talk to it. It was a touching experience that was both moving and revealing. In this sense I'd like the forest to represent the space for Griselda's thought, her memories, the space of her most profound self, where she removes her female garments to rediscover her childhood, the children that she thought she had lost. This is what I would like to stage: the relationship between nature and home, between the fairy tale and the contemporary, but above all the trace of that German lady's words, which remain an echo in the forest. It's in that space that Griselda has to have the chance to talk about herself to her ghosts so that they can hear her and, why not, comfort her.

Diego Fasolis: «Un'opera straordinaria e di scottante attualità»

Diego Fasolis, uno degli esegeti vivaldiani più noti a livello internazionale, dopo molti altri titoli presentati a Venezia negli ultimi anni, dirige ora La Griselda, di cui tratteggia in questa intervista i punti salienti.

Il soggetto della Griselda, tratto da Boccaccio, è stato particolarmente fortunato, e molti sono i compositori che, in epoca barocca, vi si sono cimentati. Quali sono, secondo lei, i tratti emblematici della scrittura vivaldiana?

Antonio Vivaldi è un operista straordinario che proviene dalle migliori tradizioni non solo veneziana ma 'italiana'. Perfetta comprensione degli equilibri e della fantasia che la commedia dell'arte richiede. Musica scritta in maniera che sembra semplice ma è destinata a grandi artisti che da quel canovaccio ricavano la potenza che è suggerita. Dove le straordinarie opere barocche di Händel sono di sicuro effetto alla 'semplice' esecuzione, Monteverdi o Cavalli o Vivaldi hanno bisogno di interpreti che ne conoscano il linguaggio e lo sappiano riproporre guardando molto oltre. Come dovevano fare gli interpreti goldoniani.

La Griselda appartiene alla maturità compositiva del Prete rosso, periodo in cui si inseriscono anche Dorilla in Tempe e Farnace, che lei ha diretto recentemente alla Fenice. Quali sono le spie di questa ormai roduta esperienza del compositore nell'ambito del teatro musicale?

Abbiamo eseguito durante il primo anno di pandemia *Ottone in Villa*. Prima opera di Vivaldi ma già capolavoro. Con ancora tanta composizione 'strumentale'. Avanzando negli anni la sintesi vocale-strumentale e la profondità del pensiero e della perizia diventano ineguagliabili. *La Griselda* possiede, ancora più dello straordinario *Farnace*, argomenti scottanti e di assoluta attualità.

Farnace e Ottone in villa sono stati proposti in un allestimento 'straordinario' dovuto alle restrizioni della pandemia, che 'sovvertiva' i luoghi deputati all'azione e all'ascolto. Ora, tornando a un assetto tradizionale, cosa cambia nel suo approccio alla direzione?

Mi metto sempre al servizio di uno spettacolo globale. Penso che sia mio dovere trovare nella musica le ragioni di quanto il pubblico vede. Anche quando non condivido



Diego Fasolis.

il taglio della regia resto sempre al servizio dello spettacolo. Non ho mai nascosto il mio entusiasmo per il lavoro con Fabio Ceresa che ha portato *Orlando* a diventare un modello. Altrettanto non ho condiviso la violenza e la brutalità delle scelte di Christophe Gayral. Ora sono in attesa di poter essere vicino a Gianluca Falaschi e al suo approfondimento.

La storia di questa donna e della sua proverbiale pazienza ha una sua innata teatralità, come dimostra tra l'altro la riduzione a libretto di Apostolo Zeno. Come si esprime musicalmente questa sua 'vocazione' teatrale?

Non vorrei ripetermi con concetti appena espressi sull'estetica musicale vivaldiana. Vivaldi è un grande artista e un grande uomo che capisce bene gli esseri umani. Il suo rapporto con il sesso femminile da 'paterno' a 'fraterno' lo ha visto transitare in un'epoca in cui la 'donna' era sopraffatta, abusata e sfruttata come oggi ancora. Come lui abbia trasferito in musica tutto questo è mirabile e segno di un'avanzata sensibilità.

Come si contraddistinguono le arie della protagonista, volute da Vivaldi (ed esplicitamente richieste a Goldoni) per nobilitare la voce e l'interpretazione della prediletta Anna Girò?

Vivaldi si è fidato delle capacità di attrice e di interprete 'totale' di Anna Girò. Il virtuosismo non è più solo quello della velocità ma della ispirata profondità. Per questo ho chiesto al direttore artistico e sovrintendente Fortunato Ortombina di identificare un'interprete di grande esperienza con la capacità di commuovere intensamente colleghi e pubblico. Sono entusiasta della scelta!

Sempre a livello di partitura, quali sono i tratti dominanti degli altri personaggi principali, e in particolare quello di Gualtiero?

Il tenore all'epoca difficilmente riceveva ruoli preponderanti. Siamo nell'epoca delle voci acute di soprani e di castrati. Abbiamo quindi un'eccezione con un ruolo importante anche vocalmente (basti pensare alla prima aria di estremo virtuosismo). Ma il ruolo dell'alto 'castrato' con quattro arie di Roberto è ancora più ampio e vario così come quello dei soprani che incarnano la principessa Costanza e il ruolo maschile di Ottone in impervia tessitura di soprano castrato. Il ruolo di Corrado era già all'epoca affidato a un mezzosoprano. Una tavolozza di colori e di 'affetti' molto grande pur senza una voce di basso quasi a farci capire l'importanza del lato femminile.

Il libretto mette in risalto la fede coniugale come valore assoluto. Lei ritiene che Vivaldi condivida in pieno quell'assunto, oppure attraverso le note traspare qualche 'crepa' all'interno di quell'universo valoriale?

Nel 1735 e per molti secoli temo che nessuno si ponesse la questione dell'egualianza tra i sessi. La fede coniugale era dovuta e messa continuamente sotto inchiesta e, dove tradita, sanzionata duramente. Quanto alla povera Griselda, la provenienza sociale e la totale dedizione la posizionano come eterna e infinita vittima. Alla regia il compito di farci capire come queste catene valgano ancora per tutti e alla direzione musicale di farlo dimenticare con uno sguardo di speranza nel futuro di un'umanità evoluta e rispettosa che ancora non vediamo all'orizzonte. (l.m.)

Diego Fasolis: “An extraordinary opera that is a highly topical issue”

After having conducted many other operas in Venice over the last few years, Diego Fasolis, one of the most famous Vivaldi exegetes on the international scene, is now conducting La Griselda. Here he outlines the key points. Inspired by Boccaccio, the subject of Griselda enjoyed great success and many Baroque composers tried their hand at it. What do you see as the main characteristics of Vivaldi's composition?

Antonio Vivaldi is an extraordinary opera composer who had not only the best Venetian, but also the best ‘Italian’ tradition behind him: a perfect understanding of the equilibrium and imagination that the *Commedia dell’arte* required. Music written in such a way that it seemed simple but was destined to great artists who were able to realise its potential. Whilst there is no doubt that Händel’s extraordinary Baroque operas were ‘simple’ to perform, Monteverdi, Cavalli or Vivaldi required singers who were familiar with the language and knew how to interpret it, taking it much further. The same applied to the actors in Goldoni’s plays.

La Griselda is one of the Red Priest's later works, written in the period in which he also composed Dorilla in Tempe and Farnace, which you conducted recently at La Fenice. What can you tell us about the composer's tried and tested experience writing opera?

During the first year of the pandemic, we staged *Ottone in Villa*. This was Vivaldi’s first opera, but it was already a masterpiece. There was still a lot of ‘instrumental’ composition in it. As he grew older his vocal-instrumental synthesis, his depth of thought and skill became incomparable. In *La Griselda* we have burning issues that are highly topical, even more so than in his extraordinary *Farnace*.

Farnace and Ottone in villa were staged under ‘exceptional’ circumstances owing to the pandemic restrictions that ‘inverted the traditional arrangement of the performers and audience. Now we’ve returned to a more conventional layout, has anything changed in your approach as a conductor?

I am always at the service of a global performance. I believe it is my duty to find the reasons behind what the audience is seeing in the music. Even if I do not agree with



Gianluca Falaschi, figurini di Roberto e Ottone per La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile-maggio 2022; direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi.

the style of the direction, I always remain at the service of the performance. I have never hidden my enthusiasm for the work with Fabio Ceresa that turned *Orlando* into a showcase. In the same way, I have never agreed with the violence and brutality of some of Christophe Gayral’s choices. Now I am waiting to work side by side with Gianluca Falaschi and his interpretation.

There is a sort of innate theatricalism in the story of this woman and her proverbial patience, as can also be seen by Apostolo Zeno's adaptation in the libretto. How is this theatrical ‘vocation’ expressed in music?

I would not like to repeat myself with the concepts I’ve already mentioned regarding Vivaldi’s musical aesthetics. Vivaldi is both a great artist and a great man with a great understanding of human nature. His ‘paternal’ and ‘fraternal’ relationship with the female sex came at a period in which the ‘woman’ was overpowered, abused and exploited, as is still the case today. The fact he was able to transfer this to music is admirable and a sign of his advanced sensitivity.

How do the arias that Vivaldi wanted stand out, (ones he requested from Goldoni explicitly) in the way they exalt the voice and interpretation of his favourite, Anna Girò?

Vivaldi had the 'utmost' faith in Anna Girò's ability as an actress and singer. Virtuosity is no longer that of speed but of inspirational depth. That's why I asked the artistic director and superintendent Fortunato Ortombina to choose a singer with vast experience and the ability to move both colleagues and the audience. I'm delighted with the choice!

Still talking about the score, how would you describe the main characteristics of the other main characters, and of Gualtiero in particular?

In that period a tenor was hardly ever given predominant roles. This is the age of high soprano and castrato voices. So this is therefore an exception since it has a role that is also of great importance vocally (for example, think of the great virtuosity of the first aria). However, the role of the high 'castrato' with Roberto's four arias is even more extensive and varied, as is that of the sopranos with the role of princess Costanza and the male role of Ottone with its gruelling soprano castrato tessitura. In those days the role of Corrado was already sung by a mezzosoprano. We therefore have an extensive palette of colours and 'emotions' although there is no low voice, almost in order to make us understand the importance of the female aspect.

The libretto highlights marital fidelity as a dominant value. Do you think that Vivaldi was in total agreement with this argument, or that the music reveals the odd 'crack' in his universe of values?

In 1735 and for many centuries I fear that nobody raised the question of gender equality. Marital fidelity was a must, and it was continuously under investigation and, in the case of betrayal, harshly punished. As far as poor Griselda was concerned, her social background, total devotion make her an eternal, infinite victim. It is the director's task to make us understand how these chains still apply to us all today and it is the music director's task to make us forget it, by looking hopefully towards the future with a society made up of open-minded, respectful people that has yet to appear on the horizon.

Breve storia della *Griselda*

a cura di Franco Rossi

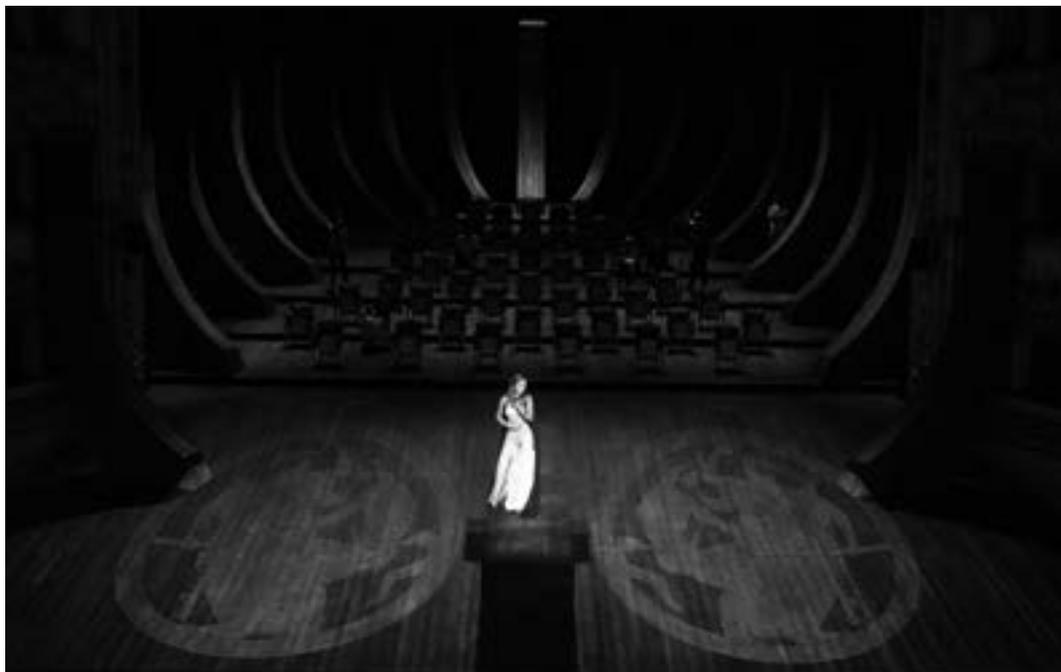
La storia dell'opera barocca privilegia tradizionalmente aspetti di area mitologica, tratti prevalentemente dalla letteratura classica, e di area storica, liberamente intesa in tutte le sue accezioni, che investigano quindi sia il mondo classico – nella declinazione greca, repubblicana e imperiale romana, non escluse incursioni frequenti nell'area orientale, quest'ultima non solo e non necessariamente bizantina – sia il mondo successivo alla caduta di Roma, segnatamente attento a episodi (e soprattutto a figure) di area regale e imperiale. Difficilmente «l'inclito pubblico» (come viene spesso definito nei libretti d'opera del tempo), formato come sappiamo prevalentemente da appartenenti alla nobiltà o comunque a quella che diventerà l'alta borghesia, avrebbe digerito un sincero interesse per trame plebee, e saranno necessari davvero molti anni per poter porre sulle scene liriche persone appartenenti a ceti inferiori, con l'ovvia eccezione dell'opera buffa e degli intermezzi. Curiosa situazione, se consideriamo invece che questa fascia sociale – propria del paludato teatro d'opera – frequenta assiduamente i molti teatri (e sono praticamente tutti, a Venezia) che in altri mesi dell'anno e in altre stagioni ricorrono alla prosa e a spettacoli più poveri, spesso comici, talvolta scurrili... È vero che lo spettacolo buffo cercherà di cambiare l'ordine delle cose, prima con gli intermezzi e poi con i drammi goldoniani, così come è vero che tutt'ora conosciamo davvero poco del teatro sei-settecentesco (osservazione che in realtà dovrebbe essere estesa anche ai due secoli successivi...): ad esempio quali furono le interazioni tra il teatro in prosa e il teatro d'opera? E soprattutto quanta parte ebbero in questi ambienti l'indiscutibile abilità di recitazione dei cantanti e l'altrettanto evidente capacità canora degli attori? Troppo a lungo siamo rimasti legati a errate tradizioni secondo le quali il cantante, abilissimo nell'arte musicale, era una nullità nella recitazione, così come il virtuosismo comico di un attore franava miserevolmente a fronte di una banale canzonetta da intonare sulle scene. In realtà le intersezioni tra questi due mondi erano davvero generose e non è neppure necessario ricorrere a cronache dell'epoca per sapere quanto alta fosse ad esempio la capacità interpretativa di Gaetano Guadagni, primo interprete dell'*Orfeo* di Bertoni, o l'incredibile agilità nel canto dei 'comici' che interpretarono ad esempio le brillanti e impervie parti vocali del *Gustavo primo re di Svezia* di Goldoni e Galuppi. Non è necessario, inoltre, perché basta conoscere la trattatistica teatrale sei-settecentesca (sia per la prosa sia per la musica) per accorgersi degli innumerevoli ponti gettati tra le due sponde teatrali.



Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice: Orlando furioso, aprile 2018, e Dorilla in Tempe, aprile 2019. Direttore Diego Fasolis, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella (foto di Michele Crosera).

A maggior ragione diventa quindi significativo il titolo della *Griselda*, per molti aspetti alieno dalla tradizione operistica proprio per le caratteristiche che lo contraddistinguono, per tacere dell'ambito poetico e letterario nel quale nacque. Maria di Francia fu la prima a tracciare l'embrione della storia di Griselda in una sua composizione poetica nel corso del XII secolo, ma sarà Giovanni Boccaccio a proporre la versione 'definitiva' della storia nella sua decima novella del decimo giorno del *Decameron*. La posizione conclusiva del brano non può naturalmente essere considerata casuale, e il significato di questa scelta è probabilmente da ravvisare nel desiderio di concludere la narrazione con una storia esemplare: dopo tanti scherzi e tante burle, ma anche dopo sentimenti tanto delicati e pure dolorosi, il grande scrittore di Certaldo sembra quasi voler tornare 'a veder le stelle', proponendo una figura che è per molti aspetti eccessiva nella sua totale umiltà, nel suo totale e rassegnato annullamento nell'amore nutrito dalla protagonista per Gualtieri, che la sottoporrà a ogni sorta di angherie, dalla sottrazione dei due figlioli di lei (apparentemente fatti uccidere dallo stesso padre), alla scelta di ripudiarla per sposare un'altra donna, alla volontà di adibire successivamente la stessa Griselda al servizio della seconda moglie, umiliandola così ulteriormente. Sarà solo a fronte della totale e passiva rassegnazione della povera Griselda che giungerà infine a rivelarle tutto, compresa l'identità della presunta nuova sposa, in realtà figlia del marchese e della stessa Griselda, oramai cresciuta, adulta e irriconoscibile alla stessa madre.

Il fascino della prosa di Boccaccio e i tanti significati sottesi crearono al testo una sorta di furore compositivo: prima la traduzione petrarchesca in latino ne garantì un'ulteriore diffusione, confermando al brano una vastissima dignità e una ampiezza davvero europea. Nello stesso secolo saranno in molti a rifarsi a Griselda, dando il via ad una serie pressoché infinita di varianti in ciascuna tradizione culturale, da quella inglese (Chaucer in testa) a quella tedesca e a quella olandese, da quella svedese a quella danese per approdare poi alla Francia, dalla quale il testo era partito, con Laurent de Premierfait, segretario del duca di Berry, il cui prezioso 'libro delle ore' ha affascinato il mondo intero; e ancora la Spagna, nelle sue declinazioni catalane e castigliane. La figura di Griselda diventa da una parte una sorta di 'imitazione di Cristo', dall'altra un riferimento del tutto evidente ad altre consimili eroine tragiche, Alceste prima di tutti. In una letteratura teatrale qual è quella italiana, sostituita tra Sei e Settecento dal dramma per musica, non deve quindi stupire se sarà Apostolo Zeno (non chiamiamolo librettista, questo è proprio un poeta e un drammaturgo di prima grandezza!) a interessarsi al tema e a proporlo per la prima volta nel 1701 in una versione affidata alla musica di Carlo Francesco Pollarolo per il Teatro San Cassiano di Venezia. Il libretto piace davvero molto, tanto da indurre i più celebri musicisti a riutilizzarlo innumerevoli volte, da Albinoni a Predieri, da Bononcini a Orlandini, da Scarlatti a Caldara, ovviamente a Vivaldi, a Latilla e giù giù sino alla fine del Settecento e addirittura ai primi anni del Novecento con la musica di Georges Bizet. Una simile produzione porta ovviamente anche a risultati davvero alterni per la qualità del testo letterario, che viene più e più volte modificato fino a renderlo davvero poco riconoscibile. Ma lo stesso Zeno aveva forzatamente adottato numerose modifiche rispetto alle matrici letterarie per rendere teatrale un testo che nasceva invece come racconto edificante: la struttura drammaturgica prevede quindi le coppie



Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice: Ottone in villa, luglio 2020. Direttore Diego Fasolis, regia di Giovanni Di Cicco, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo (foto di Michele Crosera).

Gualtiero/Griselda e Costanza/Roberto, più i personaggi di contorno, dal servitore buffo, al confidente e al cattivo di turno, identificabile nel traditore Ottone.

Secondo Zeno, Gualtiero sposa Griselda, «non potendo altrimenti espugnar la virtù di lei, né soddisfare al suo amore»: si tratta evidentemente di una storia d'amore e un inno al matrimonio, e non di una costrizione imposta dai sudditi (come in Boccaccio); di conseguenza Gualtiero non mette alla prova Griselda per la propria brutale cattiveria ma «conoscendo la virtù della moglie, voleva, ch'ella ne desse pubbliche prove». Il libretto di Zeno entra decisamente nell'azione, facendola iniziare dall'annullamento del matrimonio tra Gualtiero e Griselda. Se da una parte il primo è adesso libero di sposare Costanza (creando la tipica dinamica della tentata frammentazione della seconda coppia), la seconda viene insidiata da Ottone, che vorrebbe costringerla al matrimonio minacciando l'uccisione del figlio superstite (che, nel libretto, non è stato sottratto alla famiglia). Sarà proprio il rifiuto al matrimonio forzato (e quindi privo di sentimenti amorosi) con Ottone (che vantava, spergiuro, in questo l'appoggio di Gualtiero) da parte di Griselda che porterà allo scioglimento del dramma.

Tra le numerose versioni della *Griselda* spicca l'accoppiata Goldoni/Vivaldi. L'episodio è ben noto grazie al racconto particolarmente vivace che il commediografo veneziano propone nelle sue *Memorie*:

Premeva estremamente al Vivaldi un Poeta per accomodare, o impasticciare il Dramma a suo gusto, per mettervi bene, o male le Arie, che aveva altre volte cantato la sua scolaria; ed io, ch'era destinato a tale incombenza mi presentai al Compositore d'ordine del Cavaliere Padrone. Mi ricevette egli assai freddamente. Mi prese per un novizio, e non s'ingannò, e non trovandomi bene al fatto della scienza degli Stroppiatori de' Drammi, si vedea, ch'egli aveva gran voglia di rimandarmi. [...] «Ecco», dice, «ecco il Dramma, che si dee accomodare: la Griselda di Apostolo Zeno. L'Opera» soggiunse, «è bellissima: la parte della prima Donna non può essere migliore; ma ci vorrebbero certi cambiamenti... Se Vossignoria sapesse le Regole... Basta; non le può sapere. Ecco qui, per esempio, dopo questa scena tenera vi è un'aria cantabile; ma come la Signora Annina non non... ama questa sorta di Arie – cioè non le sapeva cantare – qui vorrebbe un'aria d'azione... che spiegasse la passione, ma che non fosse patetica, che non fosse cantabile». [...] Leggo allora attentamente la scena; raccolgo il sentimento dell'aria cantabile, e ne faccio una d'azione, di passione, di movimento. Gliela porto, gliela faccio vedere, tiene colla dritta il breviario, colla sinistra il mio foglio, legge piano; e finito di leggere, getta il breviario in un canto, si leva, mi abbraccia, corre alla porta, chiama la Signora Annina. Viene la Signora Annina, e la Signora Paolina Sorella: legge loro l'arietta, gridando forte: «L'ha fatta qui, qui l'ha fatta, l'ha fatta qui»; e nuovamente mi abbraccia, e mi dice bravo, e sono diventato il suo Caro, il suo Poeta, il suo Confidente, e non mi ha mai più abbandonato. Ho poi massacrato il Dramma del Zeno quanto, e come ha voluto. L'Opera è andata in scena, ha incontrato un gran successo.

Difficile dire quanto il racconto di Goldoni sia verosimile: in molti punti delle sue memorie infatti è palese da una parte la propria autocelebrazione (abbastanza ovvia), dall'altra il desiderio di confermare la propria visione teatrale per consegnarla alla storia. È normale quindi che egli ricorra a temi spesso di probabile invenzione (vedi ad esempio il pur vivace racconto del suo primo tentativo librettistico con *Amalasueta*, racconto con ogni probabilità più fantasioso che reale). Certamente però il lavoro compiuto da Goldoni va ben al di là di una 'rimasticazione' del libretto: da una parte la trasposizione dell'ambiente in Tessaglia (terra, non a caso, di Alceste...), e l'eliminazione del personaggio di Elpino cambiano radicalmente, e in meglio, la situazione, dall'altra «l'opera guadagna tanto in banalità petrarchesche ciò che perde in densità narrativa» (Jean-Luc Nardone) pasticciando con la dozzina abbondante di arie nuove in una poesia non sempre impeccabile e riprendendo così molti testi musicali dei quali Vivaldi evidentemente già disponeva, e inserendo alcune virtuosistiche *arie di tempesta*, altrimenti totalmente assenti nel libretto di Zeno.

Il tema letterario di questo improbabile matrimonio, tanto vivace nel libretto di Zeno, sembra sbiadirsi nell'ambientazione del XVIII secolo anche se, come abbiamo visto, il recupero della storia di Alceste, la sposa più innamorata dell'antichità, e la sottolineatura sul valore del matrimonio d'amore offerta dalla quartina finale, mostra che questo tema letterario è ben lontano dall'essere fuori moda. La storia di Griselda sembra all'improvviso non soltanto sollevare una delle questioni che suscitano il più profondo interesse della società veneziana del Settecento – può il matrimonio essere felice? – ma fornire anche una risposta positiva seguendo il cuore della gioventù: sì, può essere un matrimonio felice ma solo se si tratta di un matrimonio d'amore.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA DAL SECONDO DOPOGUERRA

1958 - Festival Antonio Vivaldi

Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti - 22 agosto 1958 (1 recita)
 Giuditta: Miryam Pirazzini; Abra: Adriana Martino; Oloferne: Renato Capecci; Vagaus: Regolo Romani; Ozias: Paolo Pedani - 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).

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

2007 - Stagione 2007, Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

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

Antiope: Romina Basso; Ippolita: Roberta Invernizzi; Orizia: Emanuela Galli; Martesia: Stefanie Iranyi; Ercole: Carlo Allemano; Teseo: Jordi Domenech; Alceste: Laura Polverelli; Talamone: Mark Milhofer - M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi; 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)

Tamerlano: Daniela Barcellona Bajazet: Christian Senn Asteria: Marina De Liso Andronico: Lucia Cirillo Ercole: Carlo Allemano Irene: Vivica Genaux Idaspe: Maria Grazia Schiavo - M° conc. e dir. orch: Fabio Biondi; Regia: 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.

Argippo: Veronika Mrácková Fucíková; Zanaida: Pavla Štepnicková; Osira: Jana Bínová-Koucká; Silvero: Barbora Sojková; Tisifero: Zdenek Kapl - M° conc.: Ondrej Macek; reg.: Zuzana Vrobová; orchestra barocca Hof-Musici.

2015 - Stagione Lirica e Balletto 2014-2015

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti - 25 giugno 2015 (5 recite)
 Juditha: Manuela Custer; Abra: Giulia Semenzato; Holoferne: Teresa Iervolino; Vagaus: Paola Gardina; Ozias: Francesca Ascoti - 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).

Orlando: Sonia Prina; Angelica: Francesca Aspromonte; Alcina: Lucia Cirillo; Bradamante: Lorian Castellan; Medoro: Raffaele Pe; Ruggiero: Carlo Vistoli; 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).

Dorilla: Manuela Custer; Elmiro: Lucia Cirillo; Nomio: Véronique Valdès; Filindo: Rosa Bove; Eudamia: Valeria Girardello; Admeto: Michele Patti; 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).

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

2021 - Stagione Lirica 2020-2021

Farnace, dramma per musica in tre atti di Antonio Maria Lucchini, musica di Antonio Vivaldi (5 recite) - 2 luglio 2021

Farnace: Christoph Strehl; Berenice: Lucia Cirillo; Tamiri: Sonia Prina; Selinda: Rosa Bove; Pompeo: Valentino Buzza; Gilade: Kangmin Justin Kim; Aquilio: David Ferri Durà; Un fanciullo: Pietro Moretti (Beatrice Zorzi) - M° conc. e dir.: Diego Fasolis; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Christophe Gayral; Scene: Rudy Sabounghi; Costumi: Elena Cicorella; light designer: Giuseppe Di Iorio.

Vivaldi e la sua 'musa' Anna Girò

di Leonardo Mello

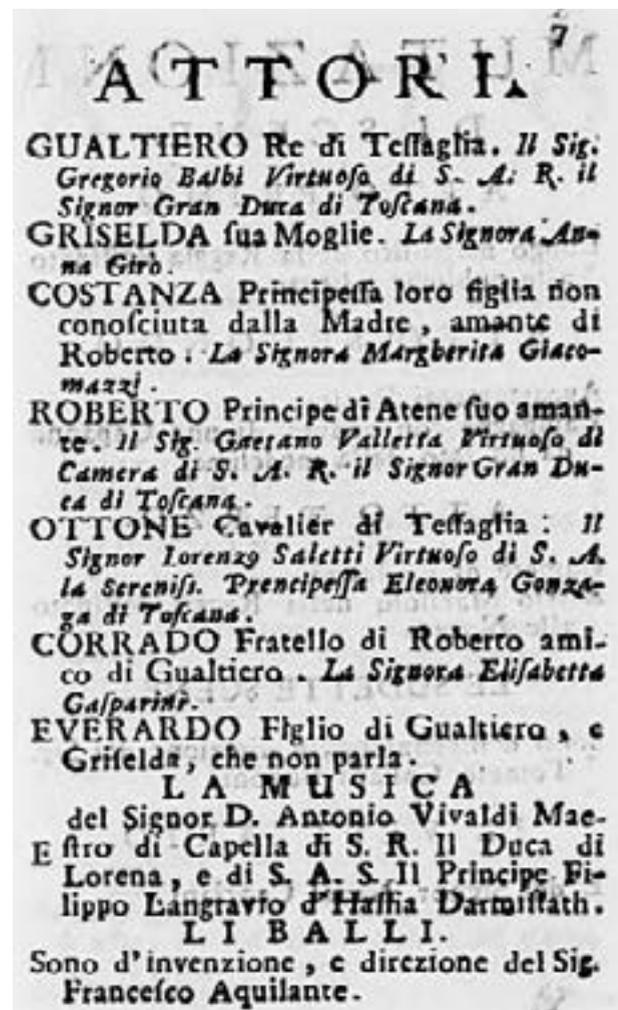
Come già esaurientemente narrato in queste pagine da Alessandro Borin e Franco Rossi, grazie ai *Mémoires* di Carlo Goldoni possiamo farci un'idea, anche se parziale e 'partigiana', del temperamento artistico di Anna Girò (o Giraud), la cantante che intreccia la carriera teatrale del Prete rosso dal 1726 fino alla morte del compositore. Il racconto goldoniano è immaginato nel 1735, quando il musicista ha già cinquantasette anni ed è all'apice del suo successo, mentre il poeta, appena ventottenne, deve ancora produrre i frutti migliori della sua carriera di commediografo. Goldoni, dopo aver definito spregiativamente il più anziano prelado «eccellente sonator di violino e mediocre compositore», descrive secondo il suo gusto le caratteristiche fisiche e 'professionali' di uno dei personaggi più importanti nella vita e nel teatro di Vivaldi:

non era bella, ma aveva grazia, un gentil personale, occhi belli, bei capelli, una graziosa bocca, poca voce ma molta azione.

I dati biografici intorno a questa virtuosa sono piuttosto vaghi: è molto probabile che Vivaldi la conosca a Mantova, presso la cui corte era incaricato, verso la fine degli anni Dieci. Recenti studi tendono a retrodatare la sua data di nascita, tradizionalmente fissata al 1710, per accorciare il divario di età con il musicista. Verosimili sono anche le sue origini mantovane, ipotizzate da un pioniere degli studi su Vivaldi come Marc Pincherle (1888-1974), anche se in 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 biografiche, che hanno un'importanza relativa, assolutamente certo è che la Girò nei primi anni Venti comincia a farsi strada a Venezia, quando – dopo il debutto a Treviso nel 1723 con *La ninfa infelice e fortunata* di



Elenco dei personaggi nel libretto della *Griselda* di Antonio Vivaldi.

Giuseppe Boniventi – tra il 1724 e il 1725 al Teatro San Moisè canta nella *Laodice* di Tomaso Albinoni, nel *Nemico amante* di Giuseppe Maria Buini, nell'*Agide re di Sparta* di Giovanni Porta e negli *Sdegni cangiati in amore* ancora di Buini. Nel '26 avviene il cruciale incontro con il Prete rosso per la *Dorilla in Tempe*, nella quale ricopre al Teatro Sant'Angelo 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 non poco la carriera della cantante. Nel 1726, nello stesso Teatro Sant'Angelo, ottiene infatti un ruolo da prima donna – Tamiri – nel *Farnace*, che Vivaldi compone ancora, come la *Dorilla*, su libretto di Antonio Maria Lucchini. Nel 1727 è la volta dell'*Orlando furioso*, nel quale ricopre la parte centrale della maga Alcina. Da qui in poi la Girò diviene presenza fissa delle opere vivaldiane, comprendendo 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. Questo lo si nota, a prescindere

dalle osservazioni aneddotiche di Goldoni, soprattutto nella *Griselda*, dove il ‘carattere’ della Girò sembra determinare addirittura una trasformazione drammaturgica. Al proposito, Marco Bizzarini, nelle conclusioni del suo saggio *I segreti di Griselda: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni*, osserva:

Un’ultima riflessione merita la particolare vocalità richiesta da Vivaldi per Anna Girò. Si è precedentemente detto che la Griselda del Prete rosso non appare remissiva come la leggendaria eroina immortalata da Boccaccio, ma si può approfondire ulteriormente questa osservazione. Mai come nell’opera di Vivaldi un’interpretazione musicale di Griselda si è allontanata dal possibile modello dell’oratorio, cui la virtuosissima Griselda, possibile allegoria del biblico Giobbe o perfino del *Christus patiens* [...] avrebbe potuto aspirare. Al contrario, le arie vivaldiane di Griselda sono tutte molto vicine al linguaggio musicale degli intermezzi comici: con il Prete rosso, insomma, la ‘santa Griselda’ si trasforma in una sorta di serva padrona.

Sulle grandi doti 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 se la sua voce non è delle più belle». Ancora una volta, sembra che la forza della cantante stia principalmente nelle sue capacità interpretative, che contemperano vocalità e presenza scenica.

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 e datata 16 novembre 1737, in cui ammette la vicinanza tra lui, Anna e la di lei sorella, 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 (sembra certo che l’abbia accompagnato anche nel suo ultimo viaggio alla volta di Vienna, nel 1741). Anche dopo la morte del musicista, avvenuta proprio 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.

A trecento anni di distanza, la vicenda umana e professionale di Anna e del suo maestro sembra suscitare ancora un vivo interesse, se proprio questo lungo e affettuoso rapporto ispira, tra il 2010 e il 2012, alla scrittrice americana Sarah Bruce Kelly due romanzi a sfondo storico, *The Red Priest’s Annina* e *Vivaldi’s Muse*.

* L’edizione italiana di riferimento per i *Mémoires* è: Carlo Goldoni, *Memorie*, introduzione di Luigi Lunari, traduzione e note di Piero Bianconi, Rizzoli, Milano 1993.

Il viaggio di Griselda da Firenze a Londra

La Griselda di Apostolo Zeno, come si è visto, si è dimostrata particolarmente feconda di elaborazioni musicali, divenendo uno dei soggetti prediletti del melodramma settecentesco italiano. Ma la storia di Griselda presenta altre e precedenti implicazioni di grande rilevanza sul piano letterario e culturale. Collocata da Giovanni Boccaccio (1313-1375) alla fine del suo *Decameron*, la novella che vede al centro questa sposa virtuosa fino al sacrificio viene ‘riutilizzata’, a distanza di circa quarant’anni, da Geoffrey Chaucer (1343-1400), il ‘padre’ della letteratura inglese, nei suoi celebri *Canterbury Tales*, composti a partire dal 1386 circa. Dalla Toscana, dunque, il racconto delle crudeli prove cui è sottoposta Griselda da Gualtieri al fine di saggiarne la virtù e la fedeltà giunge nell’arco di pochissimo tempo fino a Londra. Questo ‘viaggio’ da un capo all’altro dell’Europa è di per sé sorprendente, soprattutto se si considera l’epoca in cui esso si verifica, quando cioè il volgare sta assumendo, al di qua e al di là della Manica, valore di lingua poetica e narrativa, soppiantando il primato indiscusso del latino. Proprio il latino – però – gioca un ruolo fondamentale in questo passaggio dall’italiano all’inglese.

Ritroviamo infatti il racconto di Gualtieri e Griselda riproposto da Francesco Petrarca nella terza epistola del XVII libro delle sue *Seniles*, indirizzata (come del resto le prime due) proprio a Boccaccio, con il quale coltivava da anni un forte rapporto di amicizia. Il poeta, scrivendo all’amico novelliere, gli comunica di aver ricevuto e sfogliato il *Decameron*, ma di non essersi soffermato troppo. Gli dice altresì che l’ultima novella ha suscitato il suo sincero interesse, tanto da spingerlo a comporne una versione latina, una traduzione più attenta al contenuto che alla forma dell’originale («alio stilo», «con altra penna», scrive alla fine). Questo è il testo che Chaucer tradurrà a sua volta in inglese nei suoi *Canterbury Tales*, dove l’autore italiano è citato per nome e cognome dal chierico di Oxford, uno dei molti narratori che si alternano nell’opera:

I wol yow telle a tale which that I
Lerned at Padowe of a worthy clerk,
As preved by his wordes and his werk.
He is now deed and nayled in his cheste;
I prey to God so yeve his soule reste!
Fraunceys Petrak, the lauriat poete,
Highte this clerk, whos rethorike sweete
Enlumyned al Ytaille of poetrie.



Geoffrey Chaucer (1340 ca.-1400).

Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, quae michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant.

(Mi è parso bene riscrivere ora con altra penna questa novella, non tanto per esortare le donne del nostro tempo a imitare la sopportazione di questa sposa, che mi sembra si possa difficilmente imitare, quanto i lettori a prendere esempio almeno dalla costanza di questa donna, perché abbiano la forza di dare al nostro Dio ciò che ella diede al suo uomo.)

Intenti 'moralì' a parte, una differenza sostanziale tra Petrarca da un lato e Boccaccio e Chaucer dall'altro sta nel fatto che il primo compone un testo svincolato da ogni cornice,

(Vi racconterò una novella che ho imparato a Padova, da un degno letterato, quale si rivelava nelle parole e negli scritti, il quale ora, Dio gli dia pace, è morto e inchiodato nella bara. Questo letterato si chiamava Francesco Petrarca; ed era precisamente il poeta laureato che con la sua dolce parola irraggiò di poesia tutta l'Italia.)

In realtà, quella di Petrarca si potrebbe meglio definire una 'riscrittura' del materiale boccaccesco, anche se il filo narrativo resta il medesimo. A questo contribuisce anche il diverso contesto in cui il testo si inserisce, le *Seniles* appunto, composte in età matura (la stesura inizia nel 1361, quando il poeta ha cinquantasette anni) seguendo l'*auctoritas* ciceroniana, che è l'indiscusso modello petrarchesco. Questo appare chiaro sin dal titolo, *De insigni obedientia et fide uxoris*, dove sottolineate sono appunto le straordinarie (*insigni*) «obbedienza» e «fedeltà» di una moglie. La versione di Petrarca inoltre modifica l'obiettivo finale attribuito al testo, come afferma lui stesso:

mentre gli altri due inseriscono la vicenda di Griselda in 'contenitori' come il Decameron e i Canterbury Tales (a loro volta molto diversi tra loro, a cominciare dall'estensore del racconto, che nel fiorentino è Dioneo, mentre in Chaucer è il chierico di Oxford, dietro il quale potrebbe forse celarsi lo stesso Petrarca). Il poeta inglese, comunque, fa sua – come si diceva – la stesura latina, restituendola in versi (una caratteristica, questa, che lo distingue dai due autori italiani). E nell'adottare il testo di Petrarca, accoglie anche evidenti tracce delle trasformazioni da quest'ultimo operate sull'originale boccaccesco, introducendo riflessioni sulla caducità della vita che contraddistinguono l'autore dei *Trionfi*, riflessioni che si accentuano particolarmente proprio nelle *Seniles*. Un esempio emblematico della matrice petrarchesca sono i versi che accompagnano la preghiera rivolta dal popolo a Gualtieri (in Petrarca Valterius, in Chaucer Walter) perché prenda moglie. Di tutto ciò non vi è alcun sentore nel *Decameron*:

Boweth youre nekke under that blisful yok
Of soveraynetee, noght of servyse,
Which that men clepe spousaille or wedlok;
And thenketh, lord, among youre thoughtes wyse,
How that oure dayes passe in soundry wyse,
For thogh we slepe, or wake, or rome, or ryde,
Ay fleeth the tyme: it nyl no man abyde.
And thogh youre grene youthe floure as yit,
In crepeth age alwey, as stille as stoon,
And deeth manaceth every age, and smyt
In ech estant, for ther escapeth noon;
And so certein as we knowe echoon
That we shul deye, as uncerteyn we alle
Been of that day whan deeth shal on us falle.

(Piegate il collo a quel beato giogo, che non è servile ma sovrano, il quale gli uomini chiamano sponsali o nozze; e pensate, signore, fra le altre cose savie, che i nostri giorni, o in un modo o in un altro, passano: ché il tempo non aspetta nessuno, e fugge via per chi dorme, per chi veglia, per chi viaggia, e per chi cavalca. Sebbene siate ancora nel fiore della verde gioventù, pensate che la vecchiaia rigida, come pietra, s'insinua sempre e la morte tutti minaccia, tutti colpisce, di qualunque età, di qualunque condizione, senza che alcuno le possa sfuggire. Tutti siamo così sicuri di dover morire, come incerti del giorno in cui la morte ci colpirà.)

Vasti e variegati sono gli studi che comparano le tre 'Griselde' dal punto di vista stilistico e contenutistico, e in questa sede è impossibile farvi riferimento. Non rimane che ribadire in conclusione il carattere paradigmatico di questa storia, che prima di essere 'materia' di tanto teatro musicale in epoca barocca aveva già ispirato tre tra i più illustri inventori della letteratura europea. (*l.m.*)

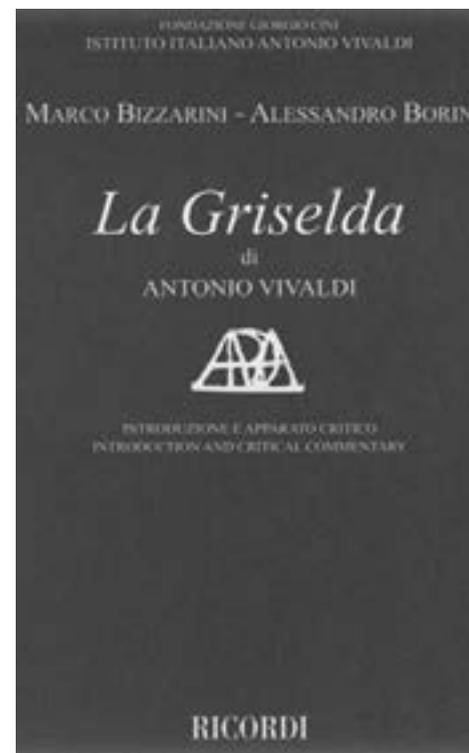
* L'edizione italiana di riferimento per i Canterbury Tales è: Geoffrey Chaucer, I racconti di Canterbury, a cura di Attilio Brilli, Rizzoli, Milano 2020.

L'edizione critica della musica teatrale di Antonio Vivaldi

La moderna riscoperta della musica teatrale di Antonio Vivaldi è iniziata poco prima della metà del secolo scorso con una storica esecuzione dell'*Olimpiade*, nel corso delle Settimane musicali senesi del 1939. Le note sul programma di sala firmate da Virgilio Mortari, che adattò e trascrisse la partitura utilizzata per l'occasione, si concludevano con un appassionato appello «ai musicisti e ai buoni italiani, perché la nostra opera venga continuata e completata». Gli eventi bellici contribuirono a far sì che questo nobile auspicio fosse destinato a restare a lungo lettera morta. Anche quando ebbe finalmente inizio la *renaissance* vivaldiana, nell'immediato dopoguerra, l'interesse degli interpreti e degli studiosi si rivolse anzitutto alla produzione strumentale del Prete rosso, culminando con la costituzione, a Venezia, dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, e con la monumentale edizione delle *Opere strumentali* diretta da Gian Francesco Malipiero. L'esplorazione sistematica del catalogo operistico vivaldiano è invece un'acquisizione relativamente recente, favorita dalla moderna fioritura degli studi critici sull'opera italiana del Settecento e dalle fondamentali conquiste maturate sul piano della prassi esecutiva.

Questo processo ha subito una repentina accelerazione nel corso degli ultimi vent'anni, grazie soprattutto all'avvio della *Nuova edizione critica della musica teatrale di Antonio Vivaldi*, pubblicata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia in collaborazione con Casa Ricordi. Nel 1991, per la verità, si era già compiuto un primo gesto in questo senso, con la pubblicazione dell'edizione critica del dramma per musica *Il Giustino*, affidata a Reinhard Strohm, uno degli studiosi più autorevoli del panorama internazionale. La sua edizione, condotta nel rispetto dei canoni filologici più rigorosi e aggiornati, sarebbe ben presto divenuta il modello imprescindibile e il punto di riferimento obbligato per tutti gli sforzi a venire. Alle soglie del terzo millennio, infatti, era sempre più chiaramente avvertita l'urgenza di completare il *monumentum* vivaldiano attraverso la pubblicazione in edizione critica di tutta la sua musica teatrale, che è uno spaccato esemplare dell'evoluzione stilistica avvenuta durante la transizione fra lo stile e il pensiero estetico barocco 'alla veneziana' e la più moderna, illuministica e internazionale dimensione poetica e musicale della cosiddetta 'era di Metastasio'.

Ma a quella prima, magistrale edizione non aveva fatto seguito alcun altro titolo, finché, all'inizio degli anni Duemila, grazie alla lungimiranza e alla determinazione dell'attuale direttore dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Francesco Fanna, l'edizione comple-



ta della musica teatrale di Vivaldi è finalmente ripartita. Secondo le nostre attuali conoscenze, questo *corpus* di opere comprende poco più di una ventina di drammi per musica – «... 94 da me composti...», scrive Vivaldi in una lettera indirizzata al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona il 2 gennaio 1739, ma di cui sono pervenuti, a oggi, ventiquattro titoli, tra opere complete e incomplete –, tre Serenate e un ingente numero di arie sciolte. La pubblicazione delle composizioni teatrali è un'impresa di cui il solo Georg Friedrich Händel ha beneficiato sinora, unico fra le molte decine di compositori d'opera vissuti prima di Mozart. Quando anche queste composizioni saranno pubblicate, tutta la musica del Prete rosso, che consiste in circa settecento titoli, sarà disponibile in edizione moderna, curata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Attualmente, oltre al *Giustino*, sono stati pubblicati, sempre con l'editore Ricordi, altri sette titoli: *Tito Manlio* a cura di Alessandro Borin, *La fida ninfa* e *La Griselda* a cura di Mar-

co Bizzarini e Alessandro Borin, *Il Teuzzone* a cura di Alessandro Borin e Antonio Moccia, *La Dorilla* a cura di Ivano Bettin, e le serenate *La Gloria e Imeneo* e *Serenata à 3* ancora a cura di Alessandro Borin. Di ciascun titolo viene pubblicata la partitura, la riduzione per canto e pianoforte e il materiale musicale per l'esecuzione. Il progetto editoriale si appoggia a un comitato scientifico diretto da Reinhard Strohm, che annovera fra i suoi membri Fabrizio Ammetto, Alessandro Borin, Cesare Fertonani, Karl Heller, Antonio Moccia, Federico Maria Sardelli, Michael Talbot e Colin R. Timms.

La Griselda e il debutto di Goldoni nel dramma per musica



Carlo Goldoni.

Si può dire che *La Griselda* sia stata, per Carlo Goldoni, una sorta di 'prova generale': mentre infatti muove i primi passi sul versante comico, l'Avvocato sin dal 1734 compone a Venezia, per il Teatro San Samuele, intermezzi per musica come *Pelarina*, *La birba*, *L'ippocondriaco* e *Il filosofo*. Ma è proprio con la 'riscrittura', o meglio il rimaneggiamento del dramma di Apostolo Zeno pensato per la partitura di Antonio Vivaldi che affronta per la prima volta un dramma per musica. Nello stesso 1735, e sempre per la sala della famiglia Grimani (ma per la stagione autunnale) ne presenterà un altro, *Aristide*, ancora destinato alla musica del Prete rosso ma questa volta scritto interamente di suo pugno.

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 ai 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 *nominations* ai Grammy Awards. Nell'aprile 2018 ha diretto *Orlando furioso* di Vivaldi alla Fenice, lo stesso anno ha interpretato *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 2020-2021 ha interpretato *Iphigénie en Tauride* a Nantes, Pavia, Brescia, Como e Cremona, *Il turco in Italia* alla Scala e *Die Zauberflöte* a Muscat. Alla Fenice ha diretto anche *Ottone in villa* e *Farnace* di Vivaldi (2020-2021).

GIANLUCA FALASCHI

Regista, scenografo, costumista. Nato a Roma, attivo in teatro, opera, balletto e cinema, ha debuttato nell'opera al Teatro Comunale di Modena, firmando i costumi del *Trittico* di Puccini con la regia di Cristina Pezzoli. Ha disegnato diverse produzioni di Lydya Steier come *Les Troyens* (Dresda, 2017), *Alcina* (Basilea, 2017), *Armida* (Mainz, 2017), *Der Fliegende Holländer* (Heidelberg, 2016), *Perela* (Mainz, 2015). Come costumista ha firmato anche *Il barbiere di Siviglia* (Boston, regia di Rosetta Cucchi), *Cardillac* (Firenze, 2018, regia di Valerio Binasco), *Miseria e Nobiltà* (Genova, regia Rosetta Cucchi), *Maria Stuarda* (Genova, 2017, regia Alfonso Antoniozzi), *Anna Bolena* (Parma, 2017, regia di Alfonso Antoniozzi), *Il barbiere di Siviglia* (Atene, 2016, regia di Francesco Micheli), *La donna serpente* (Torino, 2016, regia Arturo Cirillo), *Roberto Devereux* (Genova, 2016, regia di Alfonso Antoniozzi), *Lucia di Lammermoor* (Genova 2014, Muscat, 2016, regia di Dario Argento), *Pagliacci* (São Paulo, 2014). Ha avuto una lunga collaborazione artistica con il regista Davide Livermore, con cui ha lavorato alla *Fille du régiment* a Trieste, *Ciro in Babilonia*, *L'italiana in Algeri* e *Il turco in Italia* al Rossini Opera Festival, *Carmen* a Genova, *Il barbiere di Siviglia* a Roma, *Adriana Lecouvreur* a Montecarlo, *Don Pasquale*, *Attila* e *Tosca* alla Scala (le ultime due hanno inaugurato le stagioni 2018 e 2019). Oltre al suo coinvolgimento nella lirica, è stato costumista di un centinaio di spettacoli di prosa, tra cui *L'avaro* e *Les Femmes Savant* di Molière e *Otello* (regia di Arturo Cirillo), *L'ipocondriaco*, *Sogno di una notte di mezza estate* e *Molto rumore per nulla* (regia di Walter Le Moli), *Lear* di Edward Bond (Roma, regia di Lisa Ferlazzi Natoli). Ha lavorato anche per il cinema come costumista di *Febbre da fieno*. Si aggiudica il Premio Abbiati come miglior costumista per *Ciro in Babilonia* e il Premio Opernwelt come costumista per *Perela*, *Armida* e *Alcina*. Nel 2019 vince il Premio Ubu per i migliori costumi con *Orgoglio e pregiudizio* e *When the Rain Stops Falling*. Nel 2021 amplia la sua attività firmando anche la regia di *Angelica* a Martina Franca e *Adriana Lecouvreur* a Mainz.

MATTIA PALMA

Drammaturgo. Laureato in fisica, affianca all'attività di docente quella di giornalista e critico di teatro – musicale e di prosa –, oltre che di *dramaturg*. Collabora con diverse testate, tra cui «Classic Voice» e «La lettura». Svolge attività di critica teatrale e musicale su «L'Essenziale», «Cultweek» e «Gli Stati Generali». È coordinatore di redazione di «La Scala Magazine», mensile del Teatro alla Scala, e consulente editoriale del Museo Teatrale alla Scala, dove ha curato la mostra digitale *Caruso, Corelli e Di Stefano. Miti del canto italiano* (2021), promossa dal Ministero degli Affari Esteri. Ha affiancato Pier Luigi Pizzi, di cui sta curando le memorie, per le mostre *Gioachino Rossini al Teatro alla Scala* (2018), *I palchi della Scala. Storie milanesi* (2019) e *Va pensiero. Il mito della Scala tra cronaca e critica* (2020), Margherita Palli per la mostra *Maria Callas in scena. Gli anni alla Scala* (2017), e Vittoria Crespi Morbio e Franco Pulcini per la mostra *Giorgio Strehler alla Scala* (2021). Tra i testi pubblicati si ricordano *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni* edito da Fondazione Feltrinelli e il saggio contenuto nel volume di Carlo Fontana *La mia Biennale. Cronaca della rassegna musicale veneziana 1983-1986* edito da La nave di Teseo. Dal 2019 cura le interviste per il programma di sala del Festival della Valle d'Itria. Ha presentato per due edizioni i concerti di MITO SettembreMusica. Insegna matematica e fisica al liceo Gonzaga di Milano.

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come *light designer*, lavorando per teatri veneziani quali PalaFenice, Malibran, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, il Teatro alla Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Orchard Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra de Nice, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui Roberto De Simone, Maurizio Scaparro, Pier Luigi Pizzi, Michele Placido, Ermanno Olmi, Jurghen Flimm, Paul Curran, Damiano Michieletto, Francesco Micheli, Franco Ripa di Meana, Cecilia Ligorio, Fabio Ceresa, Rosetta Cucchi. Ha creato progetti luce per numerose produzioni: *Ariadne auf Naxos*, *Il cavaliere della rosa*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello*, *Parsifal*, *Roméo et Juliette*, *La scala di seta*, *Lo schiaccianoci*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Orlando furioso*, *Il principe Barabblù*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

ALESSANDRO CARLETTI

Light designer. Nato a Roma, studia fotografia e pittura scoprendo la passione per il *design* di illuminazione, influenzato dal padre che ha lavorato in teatro. Alla fine degli anni Novanta inizia a lavorare al Rossini Opera Festival, dove si specializza nell'opera. Ha lavorato con registi come Daniele Abbado, Francesco Micheli, Henning Brockhaus, Pippo Delbono, Franco Ripa di Meana, Yannis Kokkos e Barrie Kosky. Recenti produzioni includono: *Rigoletto* ad Amsterdam, *Il trovatore* alla Wiener Staatsoper, *La Damnation de Faust* all'Opera di Roma, *A Midsummer Night's Dream* al Theater an der Wien, *Don Pasquale* all'Opéra National de Paris, *Semele* alla Komische Oper in Berlin, *Rigoletto* a Palermo (con la regia di John Turturro), con Barrie Kosky; *Candide* e *La bohème* alla Komische Oper e *Der Rosenkavalier* alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Inoltre, *Die Jungfrau von Orléans* (regia di Lotte de Beer) al Theater an der Wien. Collabora in forma continuativa con Damiano Michieletto: *Der ferne Klang* di Franz Schreker a Francoforte, *Alcina* al Whitsun Festival e al Salzburger Festspiele, *Orfeo ed Euridice* alla Komische Oper. Vince il Knight of Illumination Award 2015 per *Guillaume Tell*, e al *team* creativo l'Olivier Awards 2016 per *Cavalleria rusticana/Pagliacci* come migliore nuova produzione.

JORGE NAVARRO COLORADO

Tenore, interprete del ruolo di Gualtiero. Nato in Spagna, ha studiato alla London's Guildhall School of Music and Drama. Tra i suoi impegni recenti, Damon in *Acis and Galatea* di Händel con la Early Opera Company, Oronte in *Alcina* di Händel con la Lautten Compagny di Berlino, Lurcanio in *Ariodante* di Händel al Göttingen Festival, Petrus in

Brookes Passion di Händel all'Opernhaus Halle, Tempo nel *Trionfo del tempo e del disinganno* di Händel con l'ensemble Bach Consort di Vienna, Eliates in *Crésus* di Reinhard Keiser con l'Ensemble Diderot, Alessandro nella *Cleofida* di Georg Philipp Telemann con Il Gusto Barocco e *Arias for Ballino* al London Händel Festival. Ha cantato precedentemente il ruolo di Gualtiero nella *Griselda* di Vivaldi all'Irish National Opera.

ANN HALLENBERG

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Griselda. Ha studiato al National College of Operatic Art di Stoccolma. Si esibisce regolarmente nei principali festival e teatri d'opera internazionali, tra cui Bayerische Staatsoper, Staatsoper Berlin, Scala, Netherlands Opera, Opéra de Lyon, Opéra National de Paris, Royal Swedish Opera, Semperoper Dresden, Teatro Real di Madrid, Theater an der Wien, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Zurich Opera, Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Proms Festival London e Händel-Festspiele di Halle. Il suo repertorio operistico comprende titoli di Rossini, Mozart, Gluck, Massenet, Bizet, Händel, Vivaldi e Monteverdi. Anche sul versante sinfonico è costantemente ospite di sale da concerto e festival in tutta Europa e Nord America. Il suo ampio repertorio concertistico spazia dalla musica del XVII secolo a quella del Novecento. Ha lavorato con i più grandi direttori del mondo, tra i quali Ivor Bolton, William Christie, Teodor Currentzis, Patrick Fournillier, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Paavo Järvi, Louis Langrée, Andrea Marcon, Cornelius Meister, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Christophe Rousset e Alberto Zedda, per citarne solo alcuni.

MICHELA ANTENUCCI

Soprano, interprete del ruolo di Costanza. Inizia giovanissima lo studio del canto sotto la guida di Antonio Lemmo, diplomandosi con lode al Conservatorio Lorenzo Perosi di Campobasso. L'Ottavio Ziino 2016 è il più recente dei numerosi concorsi lirici internazionali che si è aggiudicata. Ancora studentessa debutta al Rossini Opera Festival di Pesaro nel *Viaggio a Reims*. Da qui inizia la sua carriera nei principali teatri e festival italiani, tra cui il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, interpretando sia opere di repertorio che prime mondiali e prime in tempi moderni. Fra i tanti titoli, *Orlando furioso*; *L'ambizione delusa* e *L'Olimpiade* (Leo); *La serva padrona* (Pergolesi); *Orfeo e Euridice*; *Bastiano e Bastiana* e *Le nozze di Figaro*; *Die Zauberflöte*; *Il barbiere di Siviglia* e *L'italiana in Algeri*; *L'elisir d'amore*; *Don Carlo*, *Rigoletto* e *Falstaff*; *Les Contes d'Hoffmann* e *Coscoletto* (Offenbach); *La bohème*; *La médium* (Menotti). Si è esibita in prestigiosi contesti collaborando con i più rinomati direttori d'orchestra e registi. Alla Fenice canta in *Dido and Aeneas* e in *Ottone in villa* (2020), nel *Requiem* di Mozart e in *Pinocchio* (2019) e nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Spontini (2018).

ANTONIO GIOVANNINI

Controtenore, interprete del ruolo di Roberto. Debutta molto giovane nell'*Eliogabalo* di Cavalli a Crema. Viene successivamente scelto da Riccardo Muti per *Demofonte* (Salisburgo e Parigi) e per *Betulia liberata* (Salisburgo e Ravenna) di Jommelli. Con un vasto repertorio

che include opere barocche e contemporanee, tra gli impegni delle scorse stagioni ricordiamo: la prima esecuzione in tempi moderni dell'*Orlando finto pazzo* di Vivaldi a Venezia; *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Agrippina* e *Radamisto* a Kiel; *Agrippina* con Il Complesso Barocco e Alan Curtis a Milano, Vienna e Madrid; *Vespro della Beata Vergine* a Londra con la Venexiana e Claudio Cavina; *Rodelinda* e *Artaserse* al Festival della Valle d'Itria con Diego Fasolis; *Tamerlano* a Bonn; *Teuzzone* con Jordi Savall a Versailles. Più recentemente ha interpretato *Catone in Utica* a Vienna e a Cracovia con Modo Antiquo e Federico Maria Sardelli; *Flora Pellegrina* ad Utrecht con B'Rock e López Banzo; *Siroe* di Hasse ad Atene diretto da George Petrou; la prima mondiale in tempi moderni di *Bajazet* di Gasparini con Auser Musici a Barga, *Il re pastore* di Agnesi a Katowice, *Orlando* di Händel a Hof.

KANGMIN JUSTIN KIM

Controtenore, interprete del ruolo di Ottone. Coreano-americano, è uno dei controtenori più richiesti della sua generazione. Ha ricoperto ruoli del repertorio barocco, della musica contemporanea ed *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 *Die Knusperhexe* in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck allo Hessisches Staatstheater di Wiesbaden, Epitide nella *Merope* di Giacomelli al Concertgebouw di Amsterdam, Cherubino nelle *Nozze di Figaro* alla Royal Opera House, Nerone nell'*Incoronazione di Poppea* alla Staatsoper di Berlino, Nummer Zwei in *Das vertratene 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 in *Farnace* (2021), *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* (2017).

ROSA BOVE

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Corrado. 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 la *Messa in do minore* di Mozart in occasione della Settimana Sacra al Duomo di Monreale e *Dido and Aeneas* di Purcell al Teatro Massimo di Palermo, 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 *Frate 'nnamurato* 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 *Farnace* (2021), *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).

Il canto lirico italiano patrimonio immateriale dell'UNESCO

«Con la candidatura del canto lirico italiano a patrimonio immateriale dell'umanità, l'Italia punta al riconoscimento di una delle sue espressioni culturali più autentiche e originali. Questa candidatura giunge nel momento in cui sono ancora nitide nei nostri occhi le immagini del coro dell'Opera di Odessa che intona il 'Va, pensiero' del *Nabucco* di Giuseppe Verdi in strada, sotto la bandiera ucraina. Una riprova di quanto l'espressione del canto lirico italiano sia autenticamente parte integrante del patrimonio culturale dell'umanità, che a esso si rivolge nei momenti più bui per ritrovare luce, forza e bellezza».

Con queste parole il ministro della Cultura, Dario Franceschini, commenta la decisione del Consiglio direttivo della Commissione nazionale italiana per l'UNESCO di proporre l'arte del canto lirico italiano per l'inserimento nella Lista rappresentativa UNESCO del patrimonio culturale immateriale.

Questa decisione porta a termine il lungo e impegnativo percorso intrapreso dal Servizio II – Ufficio UNESCO del Segretariato generale del Ministero della Cultura, in collaborazione con la Direzione generale per lo Spettacolo.

La candidatura riconosce le istanze del Comitato per la salvaguardia dell'arte del canto lirico italiano cui hanno aderito tutte le più rilevanti istituzioni del settore. Il presidente del Comitato, Federico Sacchi, esprime la sua soddisfazione: «L'arte del canto lirico italiano giunge a un risultato di rilevanza storica, persino al di là di quella che sarà la decisione finale da parte dell'UNESCO».

Il 1598 è la data simbolica della nascita del melodramma, con la *Daphne* di Jacopo Peri, rappresentata in forma privata a Palazzo Tornabuoni dalla Camerata Fiorentina, il cenacolo di nobili, letterati e musicisti cui si deve l'idea di questo nuovo genere musicale, che viene a contrapporsi alla consueta e tradizionale polifonia: da qui in poi, il «recitar cantando» inizia la sua lunga e fortunata storia, che nel corso dei secoli si arricchisce e si consolida fino a raggiungere le vette ottocentesche di Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini. Nello sviluppo dell'opera come emblema dell'italianità un posto d'onore spetta anche a Venezia e alle sue strutture teatrali stabili, che tra Seicento e Settecento contribuiscono in modo determinante alla definizione e all'inarrestabile crescita del genere: proprio in laguna infatti in quel periodo sono attive e lavorano figure-chiave come Claudio Monteverdi e Antonio Vivaldi, per citare soltanto due nomi immortali. Ma è soprattutto nel XIX secolo che l'opera lirica italiana diviene patrimonio condiviso dell'intera cultura occidentale, con titoli-simbolo



Il Teatro La Fenice e il suo pubblico al Concerto di Capodanno, la festa del canto italiano (foto di Michele Crosera).

– uno per tutti *La traviata*, l'opera più conosciuta e rappresentata al mondo – che entrano imperitabilmente nell'immaginario collettivo europeo e mondiale, immaginando generazioni e generazioni di spettatori. È proprio da questa valenza universale che nasce l'idea che il canto lirico italiano entri a far parte dei beni immateriali dell'UNESCO.

«La Fenice è giovane»: un concerto per gli *under 35* grazie a McArthurGlen

Sarà un concerto riservato al pubblico *under 35* quello del prossimo 28 maggio alla Fenice: Robert Trevino guiderà l'Orchestra del Teatro nella Settima Sinfonia di Gustav Mahler.

Grazie alla collaborazione con McArthurGlen di Noventa di Piave Design Outlet i giovani tra i diciotto e i trentacinque anni potranno infatti acquistare i titoli di accesso per assistere a questo evento a loro dedicato a un prezzo super-agevolato.

La *partnership* tra McArthurGlen e la Fondazione Teatro La Fenice, ormai consolidata da tempo, si articola in molti diversi rivoli, ma sin dall'inizio fondamentale è stato l'apporto offerto dall'Outlet di Noventa di Piave sul versante «Education», rivolto a bambini e ragazzi, sia attraverso laboratori musicali e didattici *in situ* e in teatro sia, come in questo caso, cercando di avvicinare il giovane pubblico alle proposte della Fenice.

In prossimità della data del concerto, la *web influencer* Ludovica Ragazzo, nell'ambito del progetto «Porta il tuo stile a teatro», metterà in campo una serie di iniziative di promozione, tra cui una diretta *live* dal suo profilo mentre, a Noventa di Piave, seleziona diversi «*outfit* da teatro»; un *pack*, sempre dal centro di Noventa, di sei *Instagram Stories* dove vengono presentati diversi *outfit*; un *IG post carousel* in cui si riunisce una foto scattata ancora a Noventa e un'altra direttamente a teatro. Il giorno del concerto, poi, a chiunque desideri promuovere il proprio «stile a teatro» verrà scattata una polaroid che sarà posta nel *photorwall* del *foyer* e regalata come ricordo della serata.

L'iniziativa non è nuova per il Teatro veneziano e si inserisce nel contesto di una serie di attività rivolte al pubblico delle nuove generazioni dal titolo «La Fenice è giovane»: «Siamo molto contenti del riscontro sempre estremamente positivo registrato da queste speciali iniziative dedicate agli *under 35* – ha dichiarato Fortunato Ortombina, sovrintendente della Fondazione Teatro La Fenice –. Una delle nostre più grandi soddisfazioni è vedere come questo tipo di pubblico non si lasci 'intimorire' nemmeno dalle proposte musicali apparentemente più complesse, a riprova del fatto che la grande musica è capace di raggiungere tutti».

Quello di Robert Trevino sarà il debutto alla testa dell'Orchestra del Teatro La Fenice. Il maestro, classe 1984, di origini messicane ma cresciuto in Texas, oggi direttore musicale alla Basque National Orchestra e direttore ospite principale dell'Orchestra della RAI, si misurerà col genio di Gustav Mahler (1860-1911): la sua Settima Sinfonia colpisce per la ricchezza delle linee espressive e per i contrasti straordinari; Mahler vi tiene assieme simultaneamente molti attributi contraddittori: *pathos* e banalità, sentimentalismo e ironia, armonie di sapore wagneriano e motivi popolari viennesi.

Teatro La Fenice
sabato 28 maggio 2022 ore 20.00

LA FENICE È GIOVANE



PORTA
IL TUO STILE
A TEATRO

direttore
**ROBERT
TREVINO**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7
Larghetto - Nicht schreien - Allegro molto, ma non troppo
(Allegro Non troppo - Allegro molto, ma non troppo)

Nachtmusik I - Allegro moderato
(Musica notturna I - Allegro moderato)

Scherzo - Schattenshaft
(Scherzo - Indolente)

Nachtmusik II - Andante amoroso
(Musica notturna II - Andante amoroso)

Rondo-Finale - Allegro ordinato - Allegro moderato ma energico

Orchestra del Teatro La Fenice

Ti regaleremo
uno scatto
indimenticabile

McArthur
Glen
Design Outlet
Noventa Di Piave

**Under
35
10€**



ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam Dal Don ♦, Nicholas Myall, Federica Barbali, Andrea Crosara, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Elizaveta Rotari

Viole Petr Pavlov •, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Anna Mencarelli

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Filippo Negri

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Pasquale Massaro ♦

Oboi barocchi Arrigo Pietrobon • ♦, Michele Antonello ♦

Fagotto barocco Riccardo Papa •

Corni naturali Andrea Corsini •, Vincenzo Musone, Loris Antiga

Trombe naturali Piergiuseppe Doldi •, Eleonora Zanella

Cembalo continuo Andrea Marchiol ♦

Arciliuto e chitarra barocca Fabiano Merlante ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Anna Malvasio, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Bernardino Zanetti

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

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari ◇, Matilde Lazzarini Zanella ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Andrea Pitteri, 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 Monica Fracassetti, 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*, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua, Guido Marzorati ◇, Francesco Zarpellon ◇, *nnp**

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Dario Piovani, Mirko Teso, Francesco Bortolozzo ◇, Sara Polato ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

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, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato Amorelli, Matteo Cicogna ◇, Filippo Maria Corradi ◇, Alberto Deppieri ◇, Lorenzo Giacomello ◇, Daria Lazzaro ◇, Marco Rosada ◇, Federico Rossi ◇, Giacomo Tagliapietra ◇, Riccardo Talamo ◇, Agnese Taverna ◇, Endrio Vidotto ◇

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alberto Petrovich, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Jacopo Baretton ◇, 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 Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Romeo Gava *vice capo reparto*, Paola Ganeo, Roberto Pirrò, Sebastiano Bonicelli ◇, Daniele Casagrande ◇, Leonardo Faggian ◇, Ermanno Kerstich ◇, Valentina Malvezzi ◇, Federico Pian ◇

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, Maria Assunta Aventaggiato ◇, Nerina Bado ◇, Edoardo Enrico Brollo ◇, Morena Dalla Vera ◇, Marina Liberalato ◇, Maria Patrizia Losapio ◇, Paola Masè ◇, Alice Niccolai ◇, Francesca Semenzato ◇, Beatrice Serpillo ◇, Filippo Soffiati ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2021
opera inaugurale

Fidelio

musica di Ludwig van Beethoven

direttore Myung-Whun Chung
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2022

Marie-Antoinette

musiche di Franz Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck

coreografia Thierry Malandain

Malandain Ballet Biarritz

prima rappresentazione italiana in esclusiva

Teatro La Fenice
22, 24, 26 febbraio 2022
2, 4 marzo 2022

Le baruffe

musica di Giorgio Battistelli

direttore Enrico Calesso
regia Damiano Michieletto

Orchestra del Teatro La Fenice

commissione Fondazione Teatro La Fenice
nuovo allestimento
in collaborazione con Marsilio Editore
e con Regione del Veneto
prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice
1, 3, 5, 7, 9 aprile 2022

I lombardi alla prima crociata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana
in tempi moderni

Teatro La Fenice
22, 24, 26, 28, 30 aprile 2022

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro Malibran
29 aprile 2022
3, 5, 7, 8 maggio 2022

La Griselda

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Gianluca Falaschi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
26, 28 maggio 2022

Scipione nelle Spagne

musica di Antonio Caldara

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra barocca del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
prima rappresentazione in tempi moderni

Teatro La Fenice
24, 26, 29 giugno 2022
2, 5 luglio 2022

Peter Grimes

musica di Benjamin Britten

direttore Jurai Valcuha
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice
10, 16, 18, 20, 22 settembre 2022

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Sesto Quatrini
regia Alex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 21, 23 settembre 2022

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 ottobre 2022

Apollo et Hyacinthus

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Giancarlo Andretta
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice
14, 16, 18, 20, 22 ottobre 2022

La Fille du régiment

musica di Gaetano Donizetti

direttore Stefano Ranzani
regia Barbe&Doucet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Regio di Torino



Teatro La Fenice

sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00 turno S
domenica 5 dicembre 2021 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano Maida Hundeling
mezzosoprano Anke Vondung
tenore Vincent Wolfsteiner
basso Thomas Johannes Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Basilica San Marco

lunedì 20 dicembre 2021 ore 20.00
martedì 21 dicembre 2021 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Baldassarre Galuppi e i Salmi Laudate
Primi Vespri di Natale San Marco
24 dicembre 1780

soprano Maria Clara Maiztegui
contraltotenore Andrea Gavagnin
tenore Enrico Imbalzano
basso Marcin Wyszowski

Cappella Marciana

Teatro La Fenice

sabato 8 gennaio 2021 ore 20.00 turno S
domenica 9 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Frédéric Chaslin

Leonard Bernstein
Serenata per violino e orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

violino Francesca Deگو

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 16 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Charles Dutoit

Maurice Ravel
Ma Mère L'Oye

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore kv 543

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Igor Stravinskij
L'uccello di fuoco
suite versione 1919

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 5 febbraio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 febbraio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Frizza

Fryderyk Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra op. 11

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

pianoforte Elia Cecino
vincitore del Premio Venezia 2019

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

domenica 27 febbraio 2022 ore 19.00
martedì 1 marzo 2022 ore 19.00

direttore

Francesco Lanzillotta

Musica per il carnevale di Venezia

musiche di Gioachino Rossini,
Johann Strauss figlio, Antonín Dvořák,
Jacques Offenbach, Franz Lehár,
Leonard Bernstein, Emmerich Kálmán

soprano Ekaterina Bakanova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 12 marzo 2022 ore 20.00 turno S
domenica 13 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 41 in do maggiore kv 551 *Jupiter*

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 18 marzo 2022 ore 20.00 turno S
sabato 19 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 23 per pianoforte e orchestra in la maggiore kv 488

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 14 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 15 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Frédéric Chaslin

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Maurice Ravel
Bolero

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 21 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 22 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

musiche di Richard Wagner

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 maggio 2022 ore 20.00 turno S
sabato 28 maggio 2022 ore 20.00 *under35*
domenica 29 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Robert Trevino

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 4 giugno 2022 ore 20.00 turno S
domenica 5 giugno 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Louis Lortie

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 10 giugno 2022 ore 20.00 turno S
sabato 11 giugno 2022 ore 20.00

direttore

Fabio Biondi

Antonio Vivaldi
Ercole sul Termodonte: Sinfonia
Concerto per archi in fa maggiore rv 141
Concerto per violino rv 222
La Griselda: Sinfonia

Franz Joseph Haydn
Divertimento in re maggiore Hob. III D.3
Concerto per violino in sol maggiore Hob.
VII n. 4

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 9 luglio 2022 ore 21.00

direttore

Fabio Luisi

Carl Orff
Carmina burana

tenore Michael Schade
soprano Veronica Marini
baritono Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

venerdì 26 agosto 2022 ore 20.00 turno S
sabato 27 agosto 2022 ore 20.00
domenica 28 agosto 2022 ore 20.00

direttore

Joana Carneiro

Manuel de Falla
El sombrero de tres picos
suite n. 2

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 29 ottobre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 30 ottobre 2022 ore 17.00

direttore

Dmitry Matvienko

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in re maggiore n.104 Hob.I:104
Londra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni
d'inverno*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 novembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 novembre 2022 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore
per contralto, coro e orchestra

contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani



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

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

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

Quote associative

Ordinario € 70 Sostenitore € 120
Benemerito € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

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

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Nicoletta di Colloredo

Revisori dei conti Carlo Baroncini,

Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Maria Donata Grimani

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

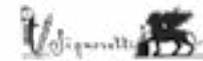
PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



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 Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 103 - aprile 2022
ISSN 1971-8241

La Griselda

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
Alessandro Borin, Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia
l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia
per le immagini di pp. 8, 56, 60, 61, 62, 66.

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

Supplemento a

La Fenice

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

finito di stampare nel mese di aprile 2022
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972