

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day
MON - SUN 9.30AM - 6PM

CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI



BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

mercoledì 28 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2022-2023



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

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

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo 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 9 novembre 2022

LUCA MOSCA

Falstaff

mercoledì 11 gennaio 2023

LETIZIA MICHIELON E FRANCO BOLLETTA

La Dame aux camélias

lunedì 23 gennaio 2023

VITALE FANO

Satyricon

lunedì 6 febbraio 2023

GIANNI GARRERA

Il matrimonio segreto

martedì 7 febbraio 2023

PAOLO PINAMONTI

Il barbiere di Siviglia

venerdì 10 marzo 2023

MASSIMO CONTIERO

Ernani

lunedì 13 marzo 2023

GIOVANNI BATTISTA RIGON

Bach Haus

venerdì 21 aprile 2023

CARLA MORENI

Orfeo ed Euridice

lunedì 15 maggio 2023

ROBERTO GIAMBRONE

Lac

lunedì 22 maggio 2023

LUCA MOSCA

Il trionfo del tempo e del disinganno

venerdì 16 giugno 2023

FRANCESCO FONTANELLI

Der fliegende Holländer

martedì 19 settembre 2023

ALESSANDRO BORIN

Orlando furioso

giovedì 28 settembre 2023

MASSIMO GASPARNON PIZZI

I due Foscari

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



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

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2022-2023

ORLANDO FURIOSO

Teatro Malibran

sabato 23 settembre 2023 ore 19.00

in differita 

martedì 26 settembre 2023 ore 19.00

giovedì 28 settembre 2023 ore 19.00

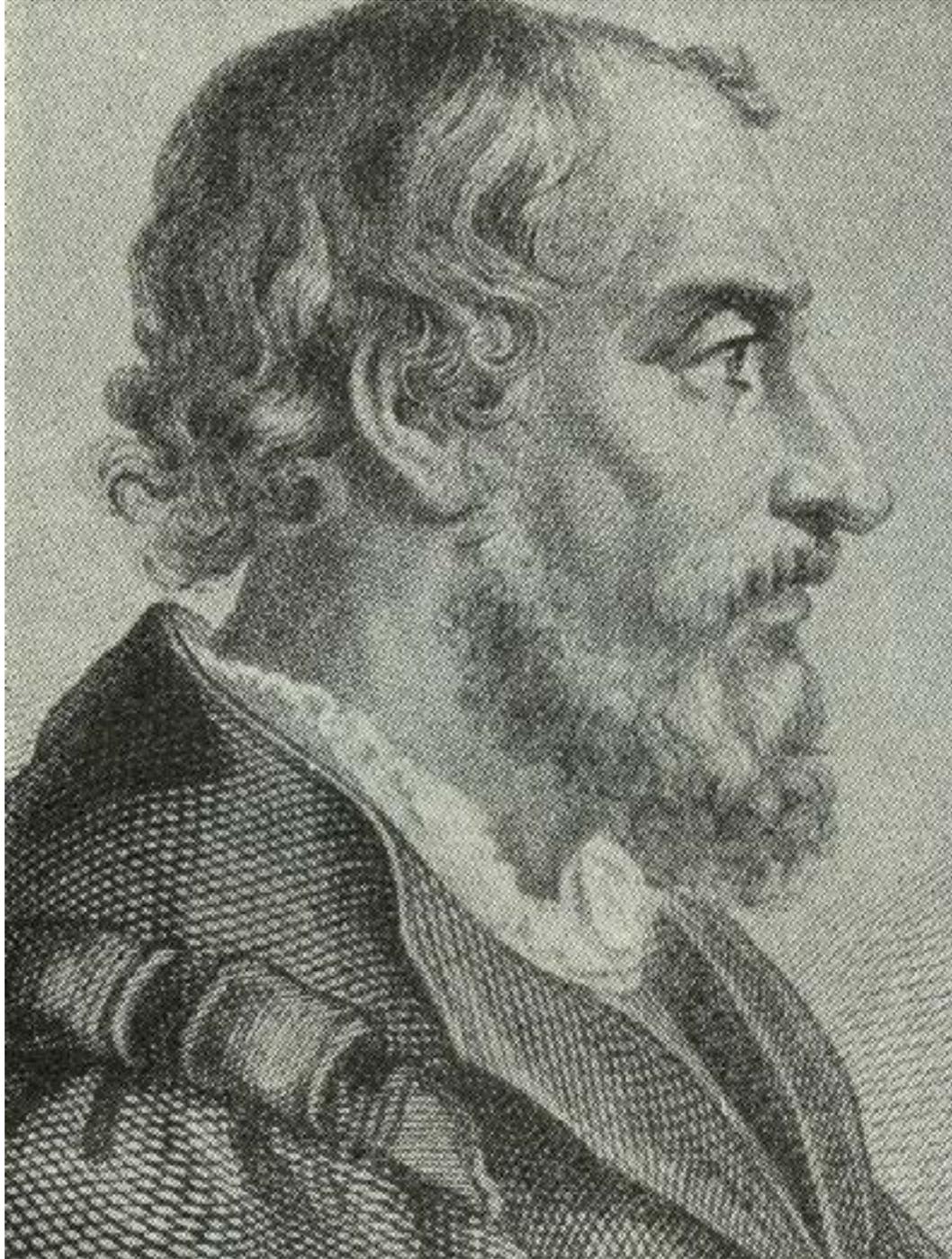
domenica 1 ottobre 2023 ore 15.30

main partner

 **INTESA SANPAOLO**

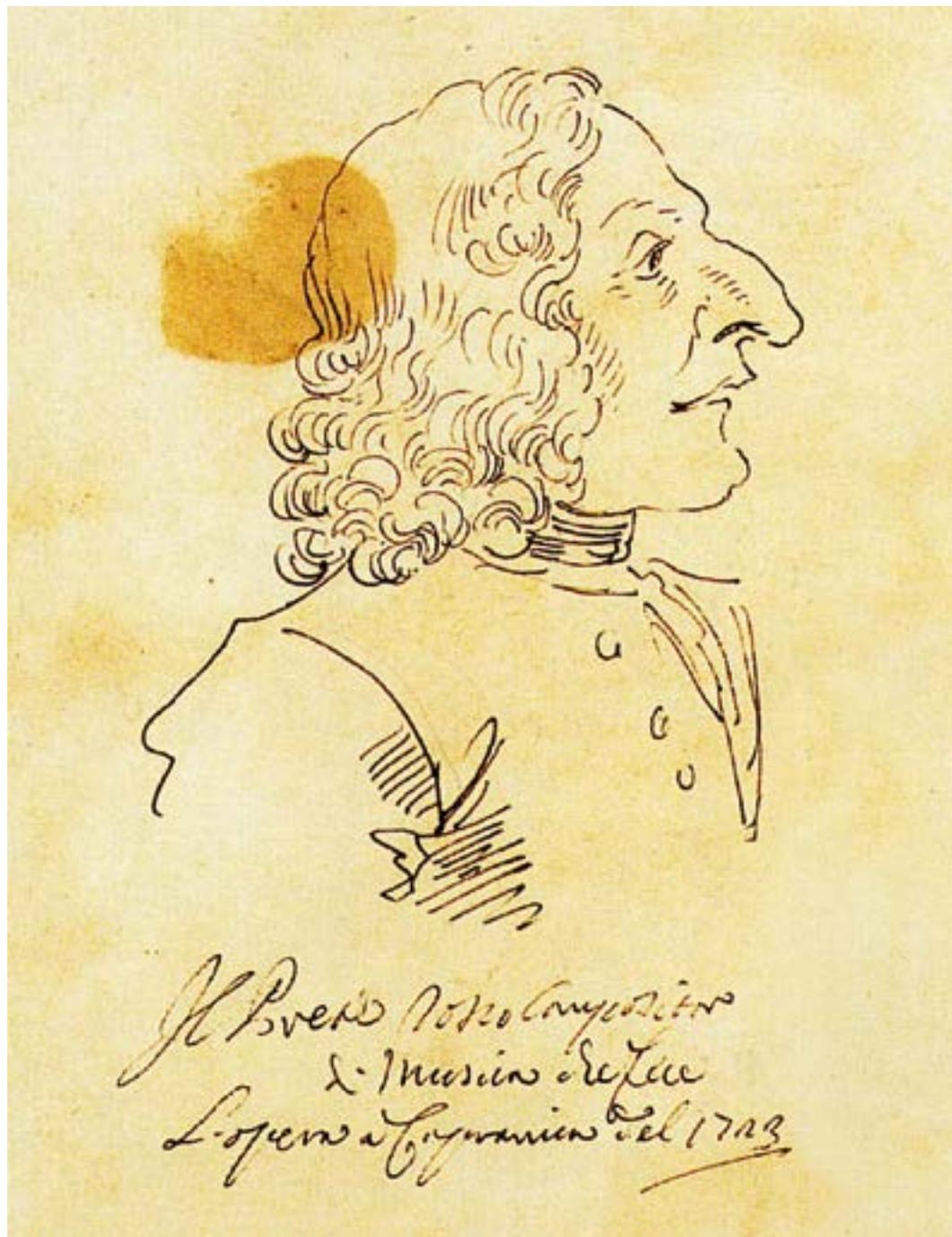


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Ritratto di Ludovico Ariosto. Incisione di S. Maffei.

La locandina	13
<i>Orlando furioso</i> in breve	15
<i>Orlando furioso</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	24
Argument	27
Handlung	30
Il libretto	33
Le stravaganze di Orlando: il titolo eccentrico d'un operista ritrovato <i>di Raffaele Mellace</i>	49
Fabio Ceresa: «Orlando e Alcina, due polarità che si incontrano» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	58
Fabio Ceresa: "An encounter between two polarities, Orlando and Alcina"	61
Diego Fasolis: «Un'opera innovativa composta da un genio»	64
Diego Fasolis: "An innovative opera composed by a genius"	67
Esecuzioni moderne delle opere di Vivaldi a Venezia <i>a cura di Franco Rossi</i>	70
MATERIALI	
La pratica del riuso nella drammaturgia vivaldiana <i>di Martina Buran</i>	79
L'Orlando intonato. Appunti sulla fortuna musicale del <i>Furioso</i> , dal madrigale a Vivaldi <i>di Mauro Masiero</i>	83
CURIOSITÀ	
L'archivio musicale di Vivaldi protagonista di un romanzo	89
Biografie	90
DINTORNI	
Giunge alla trentanovesima edizione il prestigioso concorso pianistico nazionale Premio Venezia	96



Caricatura di Vivaldi («Il Prete Rosso compositore di musica che fece l'opera al Capranica del 1723»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Roma, Biblioteca Vaticana.

ORLANDO FURIOSO

dramma per musica in tre atti

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

*musica di **Antonio Vivaldi***

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

edizione critica a cura di Alessandro Borin e Federico Maria Sardelli

editore Casa Ricordi, Milano

in collaborazione con Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Istituto Italiano Antonio Vivaldi)

personaggi e interpreti

<i>Orlando</i>	Sonia Prina
<i>Angelica</i>	Michela Antenucci
<i>Alcina</i>	Lucia Cirillo
<i>Bradamante</i>	Loriana Castellano
<i>Medoro</i>	Laura Polverelli
<i>Ruggiero</i>	Kangmin Justin Kim
<i>Astolfo</i>	Luca Tittoto

maestro concertatore e direttore

Diego Fasolis

regia

Fabio Ceresa

scene Massimo Checchetto

costumi Giuseppe Palella

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

continuo

Diego Fasolis e Andrea Marchiol *cembali*

Francesco Ferrarini *violoncello*

Fabio Grandesso *fagotto*

Dario Pisasale *arciliuto*

mimi Francesca Benedetti, Lorena Calabrò, Giovanni Imbroglia,
Marco Mantovani, Carolina Ranieri, Martina Serra

con sopratitoli in italiano

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; altro direttore di palcoscenico Sara Polato; altro maestro del Coro Adrea Chinaglia; maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro di sala Jacopo Cacco; maestro di palcoscenico Paolo Polon; maestro alle luci Claudio Micconi; assistente alla regia e movimenti coreografici Silvia Giordano; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; collaboratore dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Romeo Gava; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, attrezzatura Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro La Fenice; calzature CTC Pedrazzoli (Milano); parrucche Mario Audello (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Orlando furioso in breve

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

Se all'altezza del 1715 Vivaldi stava ancora sperimentando le peculiarità proprie del genere teatrale, dopo l'esordio a Vicenza nel 1713 con *Ottone in villa*, negli anni Venti la sua produzione operistica vanta già diversi titoli, tra cui *La verità in cimento*, andata in scena nell'ottobre del 1720 e subito messa alla berlina come emblema del degrado musicale da Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda*. Le polemiche suscitate da questo corrosivo *pamphlet* spingono il musicista ad allontanarsi dalle scene lagunari, dividendosi tra i palcoscenici di Milano e Roma. Al suo ritorno, nel 1725, la notorietà ormai acquisita, oltre alla notevole capacità imprenditoriale, lo rende uno tra i protagonisti del teatro veneziano. Assunta la carica di «direttore delle opere in musica», più qualificata e completa di quella di semplice impresario, gestisce con abilità la programmazione del Sant'Angelo, nel quale –



Foto di scena di *Orlando furioso* di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

due anni dopo – presenta il suo proprio *Orlando*, composto *ex novo* pur recuperando, come era prassi al tempo, qualche elemento già da lui utilizzato nel 1714. L'opera, che si serve quasi *in toto* del libretto di Braccioli, è presentata al pubblico senza aggettivo qualificativo, con ogni probabilità per differenziarla da quella di Ristori, ma la parola «furioso» compare nella partitura autografa, recuperata e messa in salvo nel primo Novecento dopo un lungo e pericoloso peregrinare tra le biblioteche private di ricchi collezionisti.

Il debutto, avvenuto nel novembre del 1727, vede la partecipazione, nei ruoli-chiave di Orlando e Alcina, di due celebri cantanti dell'epoca, Lucia Lancetti e Anna Girò, entrambe già in precedenza interpreti vivaldiane. La seconda, in particolare, univa a una voce di mezzosoprano aggraziata ma non eccelsa una irresistibile presenza scenica. Un fine osservatore qual è l'abate Antonio Conti – dopo averla vista nel *Farnace* (1727) – dirà di lei che «fa delle meraviglie anche se la sua voce non è delle più belle».

La trama, ovviamente ridotta all'osso rispetto al *corpus* dei quarantasei canti dell'Ariosto, trascura la guerra santa tra cristiani e musulmani, concentrandosi sull'aspetto sentimentale del poema cinquecentesco. *L'eros* pervade ciascuno dei tre atti, in cui si alternano amanti non corrisposti (Orlando da Angelica, Astolfo da Alcina, che lo seduce per poi scher-

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

In termini generali, la partitura vivaldiana si pone nettamente in controtendenza rispetto al melodramma 'napoletano' in voga a quei tempi, che aveva messo in atto un radicale processo di riforma delle forme barocche in direzione di una 'semplificazione' della struttura orchestrale a vantaggio dell'omofonia e a scapito del contrappunto. Il teatro musicale, in quel periodo – sulla scia di giovani compositori come Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse e Giovanni Battista Pergolesi – vedeva l'avvento del fenomeno divistico dei castrati, e puntava sul virtuosismo e sulla spettacolarità di questi artisti, come denunciato proprio da Benedetto Marcello nel suo libello polemico. Pur conoscendo queste nuove istanze stilistiche (e introducendo in alcune zone dell'*Orlando* momenti di cristallina, 'moderna' cantabilità, anche in alcune delle arie maggiori) alla centralità della voce Vivaldi contrappone, nel solco di una prassi ormai consolidata, una robusta e costante presenza dell'orchestra, considerata parte essenziale nell'evocazione di atmosfere e paesaggi emotivi così come nella descrizione di ambientazioni naturalistiche e oniriche. La sua vocazione teatrale emerge nella tensione drammatica che contraddistingue le lunghe parti narrative destinate al recitativo come i momenti lirici propri delle arie. Ma l'attenzione rivolta dal Prete Rosso a tutto ciò che innovasse la tradizione musicale cui lui stesso apparteneva si può ben ravvisare nell'utilizzo, nell'aria di Ruggiero «Sol da te, mio dolce amore» (atto I, scena 11), del flauto traverso, strumento di origine nordica quasi sconosciuto nella Venezia dell'epoca.

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

Orlando furioso in short

The figure of the entrepreneur was a professional category that originated in Venice in the seventeenth century and still played a key role in the century that followed. At first glance it might appear to be light years away from that of Antonio Vivaldi, who is more renowned as an outstanding musician (as early as 1703, when he was twenty-five, he was already “violin master” at the Pietà Hospice), a talented composer of instrumental and religious music and, thanks to recent discoveries and musicological studies, also a versatile opera composer. Nevertheless, it was in precisely this guise that he held from 1714 on at Teatro Sant’Angelo, that the Red Priest came across Ludovico Ariosto’s visionary *epos*, in the form of *Orlando furioso* transposed to music by Giovanni Alberto Ristori, which debuted at that very theatre in November 1713. In fact, at the end of the following season, when he had already composed the unsuccessful *Orlando finto pazzo*, Vivaldi, who as an entrepreneur decided which titles would be in the programme, revived Ristori’s opera, interspersing it with many passages that he himself had composed. As was the case with *Orlando finto pazzo*, inspired by Boiardo’s *Orlando innamorato*, the libretto was written by the lawyer Grazio Braccioli (1682-1752) from Ferrara; he added poetic passion to his academic career, composing no less than eleven dramas to music, all of which were staged at Sant’Angelo over the five year period from 1711-1715 (including *Rodomonte sdegnato*, the third ‘Orlandian’ piece put to music but this time by the Tuscan Michelangelo Gasparini). Braccioli’s text is certainly not the only one to be inspired by the vicissitudes of Charlemagne’s famous nephew: in fact, in the seventeenth and eighteenth centuries in particular, the *Furioso* was amongst the privileged subjects of ‘heroic’ melodrama, as can be seen, to give just one example, by the three works composed by Georg Friedrich Händel between 1733 and 1735, *Orlando*, *Alcina* and *Ariodante*.

Although Vivaldi was still experimenting with the characteristics of the theatre genre in 1715 after the debut of *Ottone in villa* in Vicenza in 1713, in the twenties his opera production already comprised a series of titles, such as *La verità in cimento*, which went on stage in October 1720 and was immediately pilloried as a symbol of musical degradation by Benedetto Marcello in his *Teatro alla moda*. The controversy caused by this pamphlet resulted in the musician withdrawing from the Venetian music scene and working in Milan and Rome instead. After his return in 1725, thanks to the renown he had already acquired combined with his outstanding entrepreneurial skills he became one of the protagonists in Venetian theatre. He was given the position of “opera director”, which was a more qualified



Foto di scena di Orlando furioso di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

and complete post than a simple entrepreneur and he skilfully managed the programming of the Sant’Angelo where – two years later – he presented his own *Orlando*, composed *ex novo* but with some of the elements he had already used in 1714 as was customary at the time. Using nearly all of Braccioli’s libretto, the opera was presented to the public without the adjective, probably to differentiate it from Ristori’s; the word “furioso” does, however, appear in the autograph score that was discovered and preserved at the beginning of the twentieth century after a lengthy, hazardous pilgrimage to the private libraries belonging to wealthy collectors.

It debuted in November 1727 with two famous singers of the period in the main roles of Orlando and Alcina: Lucia Lancetti and Anna Girò, both of whom had sung in Vivaldi’s works before. The latter, in particular, offered a combination of a mezzosoprano voice that was refined but not outstanding, with an irresistible presence on the stage. After having seen her in *Farnace* (1727), the perspicacious observer Abbot Antonio Conti was to say that “she creates marvels, even though her voice is not one of the most beautiful”.

The plot, reduced to the very bones compared to the *corpus* of Ariosto’s forty-six cantos, leaves out the holy war between Christians and Muslims, concentrating instead on

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

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

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

Argomento

ATTO PRIMO

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

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

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

ATTO SECONDO

In un boschetto Alcina è sola con Astolfo; lui, innamorato, soffre per la sua incostanza, ma lei lo disillude. Rimasto solo, Astolfo è raggiunto da Bradamante che rinfaccia all'amico la sua debolezza nei confronti della maga, e lo sprona a esserle solidale. Sopraggiunge Ruggiero che continua a non riconoscere Bradamante finché lei non gli consegna l'anello ricevuto in pegno da lui stesso; l'anello dissolve l'incantesimo di cui è vittima. Bradamante non è an-



Foto di scena di Orlando furioso di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

cora disposta a perdonare il suo amato e anzi lo invita a tornare da Alcina con quello stesso anello per comprendere chi lei sia realmente.

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

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

ATTO TERZO

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

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

Synopsis

ACT ONE

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

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

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

ACT TWO

In the woods Alcina is alone with Astolfo; he is in love with her and is suffering because of her fickleness, but she disillusiones him. Once Astolfo is alone, Bradamante arrives, holding against him his weakness towards the enchantress and she encourages him to stand by her. Ruggiero arrives, and still does not recognise Bradamante until she gives him the very ring he gave her; the ring dissolves the spell he has fallen under. Bradamante is not yet ready to



Foto di scena di Orlando furioso di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

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

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

ACT THREE

In front of the Temple of Hecate, which is closed off by a steel wall, Astolfo is convinced that Orlando is dead and suggests to Ruggiero that he be given a worthy burial, whilst seeking revenge on Alcina. Ruggiero is joined by Bradamante who is disguised as a knight. Irritated by the Ruggiero's indifference towards her, Alcina evokes the "horrendous deities of Hades", but in vain. Even more irritated, the enchantress tries to invoke the spirit of Merlin and orders the steel wall to open. Orlando then appears, delirious after having gone mad. Alcina, Bradamante and Ruggiero take pity on him. In his delirium, Orlando mistakes the statue of Merlin for Angelica and, in an attempt to free her, attacks the guardian Aronte and kills him. He then approaches the statue believing it to be Angelica, embraces it and removes it so he can take it away, thus triggering an earthquake: he has broken the spell, the temple collapses and the island becomes deserted. Orlando is exhausted and falls asleep. Alcina is in despair as she has lost all her powers and would like to kill Orlando who is still sleeping, but Ruggiero and Bradamante stop her just in time. In the meanwhile Astolfo arrives; one of Logistilla's soldiers who are with him is bearing a flaming torch which is the "lost light of Orlando's mind", that is now in Astolfo's possession. The knights wake Orlando up and his reason is restored upon seeing the flame. Orlando forgives Angelica and blesses her marriage with Medoro. Astolfo ends with the moral "wise is he who prudently learns from failure".

Argument

PREMIER ACTE

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

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

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



Foto di scena di Orlando furioso di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Paella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

DEUXIÈME ACTE

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

Medoro et Angélica se retrouvent: ils vont se marier bientôt, annonce-t-elle, mais la nouvelle ne suffit pas à rassurer Medoro, toujours préoccupé de la présence d'Orlando. Et il n'a pas tout à fait tort: Angélica décide en effet de se libérer du paladin en le faisant tomber d'un rocher pour qu'il meure, si bien qu'elle doit le courtiser. Pour elle,

le chevalier accepte de défier une bête féroce qui monte la garde pour défendre un vase contenant de l'eau de jouvence. Orlando, bien décidé, commence à escalader le rocher, insouciant des dangers que présente ce défi. Il appelle le monstre, mais la voix qui lui répond lui apprend la vérité: il est prisonnier d'Alcina dans une caverne sans issue. Angélica l'a trahi, mais Orlando persévère et réussit à ressortir. Entre temps, Bradamante et Ruggiero se rencontrent à nouveau et se réconcilient.

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

TROISIÈME ACTE

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

Dans son délire, Orlando prend la statue de Merlin pour Angélica. Pour la libérer, il affronte le gardien du temple, Aronte, et le tue. Puis il va à la statue qu'il prend pour Angélica, il l'enlace, il l'arrache pour l'emporter, déchaînant ainsi un tremblement de terre: il a maintenant rompu le sort, si bien que le temple s'écroule et l'île apparaît désertée. Orlando s'endort alors, tellement il est épuisé. Alcina est désespérée, car elle a perdu ses pouvoirs. Elle voudrait tuer Orlando encore endormi, mais Ruggiero et Bradamante l'arrêtent à temps. Sur ce, Astolfo arrive avec l'un des soldats de Logistilla formant son escorte qui tient à la main un flambeau allumé: «la lueur que l'esprit d'Orlando a égarée» et dont Astolfo est devenu maître. Les chevaliers réveillent Orlando qui retrouve la raison à la vue du flambeau. Orlando pardonne Angélica et bénit ses noces avec Medoro. Astolfo conclut avec la morale: «sage est celui qui apprend de ses défaites à devenir prudent».

Handlung

ERSTER AKT

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

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

Auf einem fliegenden Pferd landet Ruggiero im Garten von Alcina. Die Zauberin, die von seiner Schönheit geblendet ist, lädt ihn zum Verweilen ein. Er nimmt die Einladung an: er labt sich an einer verzauberten Quelle und fällt ihr sofort zu Füßen. Bradamante, die plötzlich dazu kommt, ist rasend vor Wut. Sie klagt Ruggiero an, sie hintergangen zu haben, doch ihr Geliebter erkennt sie nicht einmal. Als sie alleine sind, lacht Alcina Bradamante aus: sie ist sich sicher, dass sie keine Hoffnung hat, ihn jemals zurück zu erobern.



Foto di scena di Orlando furioso di Antonio Vivaldi; Direttore Diego Fasolis, regia di regia Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Teatro La Fenice, aprile 2018 (foto di Michele Crosera).

ZWEITER AKT

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

beschützt, die ein Wasser für die ewige Jugend enthält. Orlando ist entschlossen und beginnt den Aufstieg auf den Felsen, denn die Gefährlichkeit seines Unterfangens hat ihn gestärkt. Mit lauter Stimme ruft er nach dem Ungeheuer, als ihm eine Stimme die Wahrheit offenbart: er ist ein Gefangener von Alcina in einer Höhle ohne Ausgang. Angelica hat ihn also verraten, doch Orlando gibt nicht auf und es gelingt ihm, einen Weg nach draußen zu öffnen. In der Zwischenzeit begegnen sich Bradamante und Ruggiero und versöhnen sich.

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

DRITTER AKT

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

Orlando furioso

dramma per musica in tre atti

libretto di Grazio Braccioni

musica di Antonio Vivaldi

revisione drammaturgica di Fabio Ceresa*

Personaggi

Orlando, innamorato d'Angelica contralto

Angelica, amante poi sposa di Medoro soprano

Alcina, maga innamorata di Ruggiero mezzosoprano

Bradamante, sposa di Ruggiero contralto

Medoro, amante poi sposo di Angelica contraltista

Ruggiero, sposo di Bradamante contralto

Astolfo, innamorato di Alcina basso

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

ALCINA

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

ANGELICA

(Oh dio! Medoro!)

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

ALCINA

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

ANGELICA

Quant'io l'adoro.

ANGELICA

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

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

ALCINA

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

ANGELICA

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

che il dolce sereno
dal seno m'invola.

SCENA SECONDA

ALCINA

Quanta pietà mi desta il suo cordoglio!

ORLANDO

Ch'io ti ceda fellon?

ASTOLFO

Sei forte invano.

ALCINA

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

ORLANDO

Sì di legger non ubbidisce Orlando.

ASTOLFO

Orlando?

ALCINA

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

ORLANDO

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

ASTOLFO

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

ORLANDO

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

ALCINA

Ella a' miei regni
aggiunse un nuovo sol col suo bel volto.

Tu nuova gloria aggiungi
(te n' priego) in restar meco a' regni miei.

ORLANDO

Arbitra omai del mio voler tu sei.

ALCINA

Alza in quegl'occhi
amore l'impero;
ma il guardo guerriero,
che spande terrore,
il cor mi spaventa.

E benché la speme
all'alma dubbiosa
or rechi conforto
risorge il timore,
che l'alma tormenta.

SCENA TERZA

ASTOLFO

Orlando mio, tu non conosci Alcina!

ORLANDO

Alcina?

ASTOLFO

Alcina è questa.

ORLANDO

Quella, che a suo voler volge l'inferno?

ASTOLFO

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

ORLANDO

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

ASTOLFO

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

SCENA QUARTA

BRADAMANTE

Adorato Ruggier... Qui Orlando?
Orlando!

ORLANDO

Bradamante!
Come tu qui?

BRADAMANTE

Del mio Ruggier in traccia.

ORLANDO

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

BRADAMANTE

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

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

SCENA QUINTA

ORLANDO

Insolito coraggio ora in quest'alma
portan dal mago illustre
i fatidici sensi: egli del nume
ebbro, e ripieno, in me lo sguardo fisse,

e nel sagra furor così mi disse:
«Orlando, allora il ciel per te dispose
le fortune d'amor, quando ad Alcina
involerai le ceneri famose,
che involser di Merlin l'alma divina.
Spera, coglier potrai le gloriose
palme, che il fato al tuo poter destina:
per te sia l'immortal custode estinto,
e 'l poter della maga oppresso e vinto.»

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

SCENA SESTA

ANGELICA
Quanto somigli tempestoso mare
al fluttuar di questa anima amante!
Londa che il flutto incalza
e la voglia amorosa,
ch'incalza il fiero duol della mia pena:
or si discopre la profonda arena,
or l'onda inferocita
sale tumida al ciel...

MEDORO
Pur ritorno a mirarti idolo amato!

ANGELICA
Che veggio! Ah mio tesoro:

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

ANGELICA
Pietosi dèi, chi mi soccorre?

SCENA SETTIMA

ALCINA
Alcina.

ANGELICA
Alcina. Ah, tal mi rendi il mio tesoro?

ALCINA
Bastò già il mio potere.

MEDORO
Chi mi richiama in vita?

ANGELICA
Pur respiri alma mia!

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

SCENA OTTAVA

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

ALCINA
Orlando?

ANGELICA
(Ahimè!)

MEDORO
(Io son perduto.)

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

ANGELICA
Che far vorresti?

ALCINA
Deh, non temer.

ANGELICA
Lusinghe or siate meco.

MEDORO
Oh, fugaci contenti!

ORLANDO
Impallidisci
tigre di crudeltà, sfinge d'inganni.

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

MEDORO
Ormai respiro, oh dèi!

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

ORLANDO
Ove trascorsi!

ALCINA
Oh come scaltra or finge!

ORLANDO
Senti, senti mio ben.

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

ORLANDO
Tu m'impetra il perdono...

MEDORO
Non lo potrei, se il tuo rival già sono.

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

Tu sei degl'occhi miei
tu sei di questo sen;

soffri, tu sei 'l mio ben
l'oggetto amato.
Geloso non ti bramo
credimi sì ch'io t'amo
son tua, si tua son io
idolo del cor mio
nume adorato.

SCENA DECIMA

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

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

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

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

SCENA UNDICESIMA

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

RUGGIERO
Grazie al ciel pure al fin calchi Ruggiero
il suol.

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

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

ALCINA
Qui dove io son reina
valoroso Ruggiero
signor tu sei.

RUGGIERO
Troppo mi onori.

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

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

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

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

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

RUGGIERO
Come chiara zampilla!

ALCINA
Assaggia meco
il limpido cristallo.

RUGGIERO
Onda giammai più fresca
non assaggiai.

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

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

SCENA DODICESIMA

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

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

ALCINA
E chi è costei?

RUGGIERO
Non la conosco.

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

RUGGIERO
Lasciamola a le sue smanie:
andiam mio core.

ALCINA
Sarò teco mia vita.

BRADAMANTE
Ah traditore!

RUGGIERO
Sol per te mio dolce amore
questo core

avrà pace avrà conforto.
Le tue vaghe luci belle
son le stelle,
onde amor m'addita il porto.

SCENA TREDICESIMA

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

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

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

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

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

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

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

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

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

ALCINA
Resta, ma taci.

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

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

SCENA SECONDA

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

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

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

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

Benché nasconda
la serpe in seno
spietata, e immonda
il rio veleno,
è men crudele
dell'infedele
che m'ingannò.

È pien di frodi
il regno infido,
e in altro lido
io fuggirò.

SCENA TERZA

BRADAMANTE
Qui viene il mio Ruggier: resisti o core.

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

BRADAMANTE
Del tuo non vidi mai cuor più infedele.

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

BRADAMANTE
Guarda un poco questi occhi.
Li conosci fellow?

RUGGIERO
Bella...

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

RUGGIERO
Credi...

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

RUGGIERO
Non mi sovviene.

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

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

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

RUGGIERO
Deh, cor mio, deh, mia vita.

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

SCENA QUARTA

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

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

SCENA QUINTA

MEDORO
Da questi sassi?

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

MEDORO
Ma Orlando, o ciel!

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

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

SCENA SESTA

ANGELICA
Né giunge Orlando ancor? Con la sua morte
assicurar vuò la mia pace.

ORLANDO
Mia bella
eccomi: sospirosa

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

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

ORLANDO
E valea i tuoi sospir si lieve brama?

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

ORLANDO
Io il domerò.

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

ORLANDO
Oh, soave sperar quanto m'alletti!

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

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

SCENA NONA

ORLANDO

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

VOCE DI DENTRO

Sei prigionier d'Alcina.

ORLANDO

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

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

SCENA DECIMA

BRADAMANTE

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

RUGGIERO

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

BRADAMANTE

Vanne, vanne ad Alcina, io non son quella.

RUGGIERO

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

BRADAMANTE

Va' gentil cavaliero, ella ti attende.

RUGGIERO

Non ti basta il cordoglio
che mi tormenta il sen?

BRADAMANTE

Vendetta io voglio.

RUGGIERO

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

BRADAMANTE

Mori crudel, ma in questo amplesso.

RUGGIERO

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

Il tuo core
combattuto da fiero timore,
turbato, agitato,
sospira, s'adira,
e sdegnoso
ritrovar più riposo non sa.

BRADAMANTE

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

Io son ne' lacci tuoi,
e ti promette il cor
fede, e costanza.

Vado: riposo in te;
sovvengati che sei
la mia speranza.

SCENA TREDICESIMA

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

CORO

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

MEDORO

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

ANGELICA

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

MEDORO

Qui Alcina.

ALCINA

(No 'l ritrovo.)

Il mio Ruggiero
me 'l sapresti additar?

ANGELICA

Eh, dà pace al tuo cor.

MEDORO

Tregua ai martiri.

ALCINA

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

MEDORO, ANGELICA

Gioie non mi uccidete.

ALCINA

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

MEDORO

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

CORO

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

ALCINA

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

ANGELICA

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

CORO

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

SCENA QUATTORDICESIMA

ANGELICA

In queste verdi pianticelle amene
verghiamo noi le nostre gioie, o caro.

ANGELICA

Leggi nel verde alloro.

MEDORO

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

ANGELICA

«Medoro qui d'Angelica fu sposo.»

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

MEDORO

Sei mia gioia, sei mia pace
sei mia stella, e sei mio ben:

quanto amabile è la face
che mi accende il core in sen.

ALCINA

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

ALCINA

Così potessi anch'io
goder coll'idol mio
la pace, che trovar non può '1 mio cor.
Ma unito alla mia stella,
e perfida, e rubella
sol tormenti minaccia il dio d'amor.

SCENA QUINDICESIMA

ORLANDO

Ah sleale, ah spergiura,
donna ingrata infedel, cor traditore;
del tuo mal nato ardore
vengo a smorzar... oh ciel,
che leggo (ahi lasso).
«Vivan sempre amorosi,
Angelica, e Medoro amanti, e sposi.»
Angelica, e Medoro amanti, e sposi?
Questa, questa è la scure,
ahimè, che il capo tronca alla mia
speme.
Di Medoro il mio bene?

Sgorgate, o lagrime
a fonti, a rive.

No, ch'è poco, a torrenti, a fiumi, a mari.
Arde Orlando, che Orlando?
Eh, Orlando è morto.
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
e son con l'ombra mia, che sola avanza
esempio a chi in amor pone speranza.
(*legge sopra l'alloro*)
«Angelica qui fu sposa a Medoro.»
Chi segnò quest'alloro!
Lo vergò di sua man la mia tiranna,
v'imprese di sua mano il mio martoro.
Amanti e sposi? oh dio! Sposa a Medoro!

Vendetta, sì vendetta incontro amore
or n'ho trovato il modo,
per cacciarmel dal sen trarrommi il core.

Io ti getto elmo, ed usbergo:
ite o piastre, e maglie al suolo.

(*legge nel mirto segnato da Medoro*)

«Medoro qui d'Angelica fu sposo.»
A te mirto orgoglioso
vuò sfrondarti, schiantarti
sino all'ultimo bronco,
ed estirpar dalla radice il tronco.

Ho cento vanni al piede
ho duecent'occhi in fronte,
e nel furor che ho in sen
m'adiro almeno almen
con mille cuori.

Sopra quei vanni io m'ergo
volo dal piano al monte
quelle pupille io miro
con tutti i cuor
nel mio furor
m'adiro.

Occhi, vanni, furor, cuori, oh martoro!
Amanti, e sposi Angelica, e Medoro!

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

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

RUGGIERO

Folle Orlando tu credi?

ASTOLFO

E sol desio
Rendere il senno al cavaliere illustre.

RUGGIERO

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

ASTOLFO

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

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

SCENA SECONDA

RUGGIERO

Vendetta, sì, cor mio.

BRADAMANTE

La tenti invano.

BRADAMANTE

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

RUGGIERO

Ritiriamci, se n'viene Alcina al tempio.

BRADAMANTE

Vedrai per me della crudel lo scempio.

SCENA TERZA

ALCINA

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

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

BRADAMANTE

Dormon di Lete
per lei già su le sponde.

ALCINA

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

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

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

RUGGIERO

O portento!

BRADAMANTE

O stupor!

ALCINA

Se mai d'Alcina
spirto celeste i prieghi udisti, e i pianti
t'impietosiro il ciel dove risiedi,
i di lei prieghi ascolta,
i di lei pianti or vedi,
e del mesto suo cor pietà ti prenda.

SCENA QUARTA

ORLANDO

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

BRADAMANTE

(Misero!)

RUGGIERO

(Che mai vedo?)

ALCINA

(Ignudo Orlando?)

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

BRADAMANTE
(L'alto campione è folle.)

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

ALCINA
Perché?

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

ALCINA
Tanto audace con me!

ORLANDO
Vola vola vola vola vola:
che vola? Amor che fugge.

SCENA QUINTA

ANGELICA
(ridendo)
Strana follia!

ORLANDO
Ah, me la pagherai:

irriterò contro i tuoi sciocchi errori
le donne i cavalier, l'arme, e gl'amori.

SCENA SESTA

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

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

(ad Aronte)
Vai dicendo di no?
Resta qui, Alcide, alla tua Iole appresso,
e n'averai la nuova adesso adesso.

SCENA DECIMA

ORLANDO
No, no, ti dico, no. Forse pretendi
ombra squallida e nera
di spaventarmi! No, no, no, non è morta:
morta credea la crudeltà Nerone.
E sorto d'Acheronte
volea ch'io le cantassi una canzone;
ma morta so ben io ch'ella non è,
che mi lacerà il cor: fuggi da me.

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

Furia bella, e crudel? Sono ben tutte,
furie le donne brutte,
ma Angelica è una furia, e pure è bella.
Angelica? Sì, Angelica, che già
tanto fedel mi protestava amore.
(vede la statua di Merlino, e se la figura Angelica)
Ma che vedo? Ella è d'essa, il cor s'arrabbia.
Angelica, mio bene...
(ad Aronte)

In faccia mia
dove ardisci, fellow tenerla in gabbia?

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

Romperò questi ferri: e che pretendi?
Combattere! Hai ragion. Via ti difendi.
(combatte con Aronte, né può ferirlo)
(Dell'Idra ha il cuoio addosso.
Anima mia! Pianger la sento!)
(ad Aronte)

Ah, crudo,

non reggerai contro il mio cor irato.
(combatte di nuovo, e taglia la catena, che tiene la mazza legata al braccio d'Aronte, gliela strappa di mano, ed egli si mette a lottare)
Oh, oh, l'ho disarmato.

Vanne: minacci ancor? La tua pazzia
più non merta, o fellow, la pietà mia.
Sgorga il sangue
il furor langue,
già caduto, è morto al suol.
(rompe i balaustri con la mazza di Aronte)

Con le stesse armi sue vi spezzo, o ferri.
(abbracciando la statua)
Sospirata mia bella oh, quanto è dura!

(levando la statua)
Intiriciata è certo di paura.

Non temer, no, cor mio:
ti stringe Orlando al sen: quanto
fracasso.

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

Cos'è, treman le mura infin dal fondo?
Volan per l'aria i tetti,
traballa il suol! Forse ruina il mondo!
Son pur stanco! Pur lasso!

Or che tratto ho il mio ben dal ferreo laccio,
vuò chiuder gl'occhi al sonno,
tal Borea riposò d'Oritia in braccio.
(Si addormenta)

SCENA UNDICESIMA

ALCINA
Infelice! Ove fuggo! Ove mi ascondo.
Son vinta e vilipesa. Ingiusto cielo!
Immortal mi facesti, ed il tuo dono
rende la fiera mia sciagura eterna,
perché immortal sarà meco il mio duolo.
(vede Orlando che dorme)
Il feroce nemico in braccio al sonno!

Cielo, giusto or dirò, che a mia vendetta
apri pietoso il varco.
(snuda un pugnale)
Cado da grande, or che la mia ruina
mecco ti opprime.
(si avventa ad Orlando)

RUGGIERO
(trattenendola)

Ferma.

BRADAMANTE
Ah, iniqua Alcina!

ALCINA
Ruggier! che vedo?

RUGGIERO
In me non più Ruggiero,
ma vedi il tuo persecutor più fiero.

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

SCENA DODICESIMA

ALCINA
Salviamci.

MEDORO
E dove, o bella?

SCENA TREDICESIMA

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

ASTOLFO
Angelica si arresti, e pera Alcina.

BRADAMANTE
Astolfo!

ALCINA
(Ahimè!)

RUGGIERO

(ad Astolfo additando Alcina)

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

ASTOLFO

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

ALCINA

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

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

BRADAMANTE

Ma Orlando!

RUGGIERO

Insano ei scorre...

ASTOLFO

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

BRADAMANTE

(scuotendolo)

Orlando!

RUGGIERO

(scuotendolo)

Orlando!

ORLANDO

(svegliandosi)

Orlando
d'Angelica è nel sen.
(Vedendo la face)

Qual lume! Oh dio?

Sovra la ignuda terra ignudo Orlando!

BRADAMANTE

(ad Orlando additandole Alcina)

Vedi, chè tuo trionfo
l'eccidio della rea.

ORLANDO

Gran mago ora i tuoi detti omai comprendo:
dopo distrutta Alcina,
le fortune in amor mi serba il cielo
con tormelo dal cor.

ANGELICA E MEDORO

O mio rossore!

ORLANDO

Godi, o bella, il tuo sposo, e tu garzone
la tua consorte in pace. Il ciel v'ha uniti,
in dolce amico nodo:
egli sia eterno, e nol rallenti mai,
non che lo sciolga, invida sorte amara.

ASTOLFO

Saggio, chi dal fallir prudente impara.

CORO

Con mirti e fiori
Volate amori
A coronare
Costanza e fè.
S'ama costante
Fedele amante
Gode in amare
Perfin mercè.

* La versione integrale del libretto è disponibile al
seguinte QR code:



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

di Raffaele Mellace

L'OPERISTA REDIVIVO SULLE ORME DEL PALADINO

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

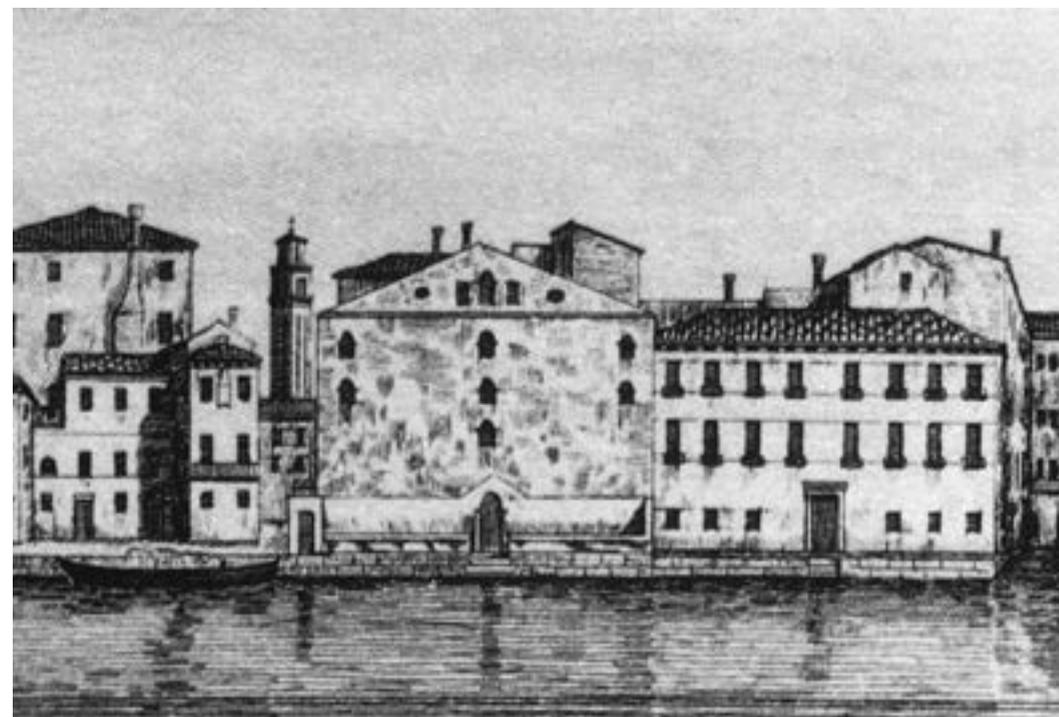
Il dramma per musica *Orlando furioso* di Grazio Braccioli andò in scena per la prima volta a Venezia, al Teatro di Sant'Angelo, il 9 novembre 1713 con musica di Giovanni Alberto Ristori, compositore destinato a una carriera Oltralpe, alla Corte di Dresda. Della ripresa dell'opera un anno più tardi, nel dicembre 1714, si occupò Vivaldi, all'epoca impresario e compositore del Sant'Angelo, e forse già coinvolto anonimamente anche come autore nel corso delle recite dell'allestimento originario. Il 'prete rosso' intervenne sulla partitura di Ristori con molta musica propria, confezionando una versione destinata a notevole circolazione sulle scene europee. Fresco di debutto operistico (1713), Vivaldi aveva già avuto modo d'occuparsi del soggetto mettendo in musica l'*Orlando finto pazzo*, sfortunata opera d'apertura di quella medesima stagione d'autunno 1714, sempre su un libretto di Braccioli basato sull'antecedente dell'Ariosto, il poema di Boiardo (il drammaturgo avrebbe completato una propria trilogia cavalleresca col *Rodomonte sdegnato*, musicato l'inverno successivo da Michelangelo Gasparini). Tre lustri più tardi Vivaldi riprese in mano il libret-



Frontespizio del celebre pamphlet *Il Teatro alla moda* di Benedetto Marcello [Pinelli, 1720]. Nella vignetta, Vivaldi è l'angelo a poppa, col cappello da prete, che suona il violino (l'allusione è al Teatro Sant'Angelo, del quale il Prete Rosso fu impresario).

dal profondo») e si proietta, tramite la ripresa di singole arie, verso opere successive, di Vivaldi (ben dieci arie dell'*Orlando furioso* confluirono impunemente nell'*Atenaide*, in scena in una piazza diversa, Firenze, due anni dopo) e non (un'aria risuonò nel pasticcio *Catone in Utica* allestito da Händel a Londra).

to dell'*Orlando furioso*, modificato in misura assai modesta, per intonarlo interamente di proprio pugno. L'opera ritornò così al Sant'Angelo nel novembre 1727, quando Vivaldi ricopriva ancora plausibilmente la carica di direttore della musica, col titolo di *Orlando*, forse per marcarne le distanze dal prototipo più antico (benché nella partitura autografa compaia tranquillamente l'aggettivo *furioso*). Della versione a quattro mani con Ristori, Vivaldi ritenne le scene conclusive dell'atto secondo, di cui ripropose in qualche misura anche la musica. La stratificata storia dell'*Orlando* coinvolge però anche l'*Orlando finto pazzo*, da cui provengono gli ultimi due numeri dell'opera più recente (incluso l'ultimo numero solistico, la spaventosa aria di furore di Alcina «Anderò, chiamerò



La facciata del Teatro Sant'Angelo a Venezia, incisione da *Il Canal Grande* di A. Quadri, Venezia 1828 (Venezia, Museo Correr).

IL CAPRICCIO CAVALLERESCO DEL GIURISTA FERRARESE

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

L'ORCHESTRA

TRAVERSIERE

2 OBOI

FAGOTTO

2 CORNI

2 TROMBE

2 CLAVICEMBALI

ARCILIUTO

ARCHI

terne Orlando-Angelica-Medoro e Bradamante-Ruggiero-Alcina) in un intreccio artificioso, congestionato e poco consequenziale, caratterizzato dall'andirivieni caotico dei diversi personaggi, che immancabilmente compaiono in scena giusto in tempo per sortire l'effetto desiderato.

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

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

DONNE ISTRIONE E CAVALIERI DISTURBATI

Come consuetudine in questo repertorio, la partitura venne tagliata su misura del *cast* per cui Vivaldi si trovò a scrivere, che nello specifico presenta un'eccezionale concentrazione nel registro di contralto. Le due prime parti dell'opera, Orlando e Alcina, erano interpretate nel 1727 da due donne (singolarmente: nel 1714 infatti Orlando era stato un basso, nelle riprese successive un tenore!), rispettivamente Lucia Lancetti, protagonista della ripresa del *Farnace* in quella stessa stagione d'autunno e specialista di ruoli *en travesti* (nonché meritoria nel risparmiare al teatro la spesa ingente d'un costosissimo castrato), e Anna Girò, «l'Annina del Prete Rosso», protetta del compositore e interprete di molti ruoli chiave del teatro vivaldiano, dalla *Dorilla in Tempe* al *Farnace*, dall'*Atenaide* alla *Griselda*

al *Catone in Utica*. Nella partitura dell'*Orlando furioso* la Girò è gratificata da ben sei arie e tre recitativi accompagnati, presidia luoghi chiave come la chiusa dell'atto primo e l'attacco del secondo; è sua la scena dell'incantesimo, come anche l'impressionante complesso recitativo-aria collocato immediatamente prima del coro conclusivo. In tali situazioni la cantante avrà potuto esibire il non indifferente talento attoriale che le faceva prediligere i ruoli drammatici a quelli lirici, come conferma una celebre testimonianza di Goldoni, che per lei scrisse alcune arie della *Griselda*:

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

Non poco talento istrionico avrà dovuto esibire anche la Lancetti-Orlando, allora appena sperimentata da Vivaldi come primo uomo nell'*Ipermestra* fiorentina, alla quale è riservata una serie di occasioni che sembra farsi gioco di ogni consolidata «convenienza» teatrale per imporre un profilo di personaggio profondamente plasmato dalla vicenda. Accanto a tre tradizionali arie col *da capo*, spettano infatti a Orlando altre due arie anomale e, nella seconda metà dell'opera, ben quattro luoghi in cui i recitativi (per tutta la partitura molto curati nella condotta melodica come nell'armonia) tracimano insensibilmente nell'arioso, con o senza accompagnamento orchestrale, mostrando un duttile adeguamento della musica alla recitazione e ai bruschi scarti di una psiche disturbata. Di particolare interesse è la drammatica prova di Orlando nell'atto secondo, realizzata, abbastanza sorprendentemente per la sensibilità moderna, tutta in recitativo semplice, con le uniche concessioni di due brevi *ariosi* (sempre col sostegno del solo *continuo*) e di un ritornello orchestrale a coronamento della scena, mentre Orlando rientra tra le quinte.

Culmine di questa inquietudine formale è naturalmente la scena della follia, sigillo dell'atto secondo. Il testo di Braccioli vi segue da vicino il modello ariostesco (xxiii, 102-136) di cui sintetizza gli elementi principali (l'amara lettura delle iscrizioni, il pianto diretto, l'abbattimento degli alberi, l'abbandono dell'armatura che lascia nudo l'eroe), fino a citarne

LE VOCI

ORLANDO, *INNAMORATO DI ANGELICA*
CONTRALTO

ANGELICA, *AMANTE, POI SPOSA DI MEDORO*
SOPRANO

ALCINA, *MAGA INNAMORATA DI RUGGIERO*
MEZZOSOPRANO

BRADAMANTE, *SPOSA DI RUGGIERO*
CONTRALTO

MEDORO, *AMANTE, POI SPOSO DI ANGELICA*
CONTRALTISTA

RUGGIERO, *SPOSO DI BRADAMANTE*
CONTRALTO

ASTOLFO, *INNAMORATO DI ALCINA*
BASSO



La pazzia di Orlando. Incisione da un'edizione settecentesca dell'Orlando furioso, Venezia, Stefano Orlandini, 1731, Fondazione Giorgio Cini (dal programma di sala di Orlando di Georg Friedrich Händel, Teatro La Fenice, 1985).

o parafrasarne dei versi (come gli splendidi «Io son lo spirito suo... in amor pone speranza»: tre versi ariosteschi lievemente adattati). Anche in questo caso Vivaldi tratta il monologo del protagonista in recitativo semplice, variato dall'emergere, su metri poetici diversi, di due ariosi di differente tenore (patetico, in *Adagio*, fa minore e sostenuto dal solo basso continuo «Sgorgate, o lagrime»; furioso, in *Allegro*, re maggiore e con accompagnamento orchestrale «Io ti getto, elmo ed usbergo», in corrispondenza dello *strip-tease* del paladino). A coronamento della scena il compositore colloca poi un pezzo estremamente irregolare, «Ho cento vanni al tergo», che condivide caratteristiche dell'aria e dell'arioso, attraversa numerose variazioni agogiche, e in arioso si conclude, dopo aver toccato nuovamente il recitativo: aggirando la forma principe col *da capo*, rinuncia così a esprimere un qualsiasi affetto ben definibile e dunque rappresentabile, a favore del caos degli affetti, tramite una realizzazione altrettanto stravagante e fantasiosa della follia del paladino quanto quella immaginata da Händel nel proprio *Orlando* sei anni più tardi. Propone insomma un corrispettivo dello stato mentale disturbato di Orlando, deliberata decostruzione dell'ordine logico-linguistico, a concludere l'atto con una scena drammatica grandiosa e sconcertante. Siffatto trattamento della parte di Orlando (complice la drammaturgia conservatrice di Braccioli, ancora al di qua della rigorosa formalizzazione dell'opera metastasiana nel bipolarismo recitativo-aria) incide notevolmente sull'assetto formale dell'intera opera, che presenta una densità straordinariamente elevata di ariosi e recitativi accompagnati, estesi anche agli altri personaggi. Ad Angelica, terzo ruolo per importanza, 'tocca' a conferma di tanta 'irregolarità' una curiosa aria monostrofica («Come purpureo fior languendo muore», III,5), inframmezzata per di più da un inserto altrui in recitativo.

NUOVO STILE E RICERCA STRUMENTALE

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



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

affreschi naturalistici (ad esempio nell'aria di Orlando «Sorge l'irato nembo», II,4) come all'evocazione di un intenso clima sentimentale (anche laddove questo è simulato, come nella splendida aria di Angelica «Poveri affetti miei, siete innocenti», III,5). Ben più che non Händel o a maggior ragione i più giovani 'napoletani', il 'prete rosso' predilige infatti una scrittura strumentale densa, fondamentale per archi a quattro parti, col raddoppio dei fiati, che non si piega, come nei fautori del nuovo stile, alla centralità della voce. A fronte di questa formula aurea dell'orchestrazione vivaldiana, risalta l'unica aria con strumento obbligato dell'intera partitura, «Sol da te, mio dolce amore» (Ruggiero, I,11), gioiello giustamente celebre in cui il compositore impegna in una parte virtuosistica il raro flauto traverso, strumento nordico ancora relativamente poco conosciuto nell'Italia del 1727. L'anno successivo, mentre all'Ospedale della Pietà Ignazio Siber veniva assunto come «maestro di traversi», Vivaldi avrebbe dedicato allo strumento la raccolta di sei concerti op. 10, mostrando anche in questo caso cospicue capacità di aggiornamento rispetto alla più moderna produzione d'Oltralpe, nonché il desiderio inesausto di scendere ancora e sempre caparbiamente in campo nel cimento dell'armonia e dell'invenzione.

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

a cura di Leonardo Mello

Fabio Ceresa firma la regia dell'Orlando furioso di Vivaldi. Oltre a curare l'allestimento, è anche autore della revisione drammaturgica. Partendo proprio da quest'ultima, illustra il suo lavoro attorno all'opera vivaldiana.

Non esiste un'opera settecentesca che riassume in sé tutta la poetica della meraviglia barocca meglio dell'*Orlando furioso*. Isole fatate, animali volanti, donne guerriere, cavalieri invincibili; e ancora maghe crudeli, filtri d'amore, urne magiche, grotte segrete: non manca nulla nel caleidoscopico libretto di Grazio Braccioli. È con un profondo senso di responsabilità e rispetto che ci troviamo quindi ad affrontare la delicata questione dei tagli necessari a un'opera di tale portata e durata. Il nostro intento non è quello di snaturare o degradare l'opera originale, bensì di adattarla a una fruizione contemporanea e a esigenze ritmiche differenti. Le abitudini del pubblico sono mutate, e, di conseguenza, anche le aspettative. Questa riflessione ci porta a considerare attentamente le caratteristiche della scrittura, in modo che possa essere apprezzata anche da chi non ha familiarità con gli stilemi del teatro barocco. Affrontare le incongruenze drammaturgiche che erano normalmente accettate in passato può essere un compito difficile. Ci troviamo ad analizzare episodi che, sebbene abbiano un incontestabile fascino intrinseco, presentano a volte contraddizioni o non sono sviluppati in modo tale da contribuire al flusso narrativo d'insieme. Attraverso un'attenta selezione e una cura meticolosa, vogliamo pertanto presentare una versione che non si discosta dallo spirito del testo, ma che al contempo assicuri all'arcata di ogni singolo personaggio un inizio, uno sviluppo e una conclusione coesi e coerenti. Nonostante il rammarico che questa operazione comporta, ogni scelta drammaturgica è guidata da un profondo rispetto per il libretto di Braccioli e per la musica di Vivaldi. L'obiettivo è preservare l'essenza dell'opera originale, creandone un adattamento che veicoli – intatto – quello stesso senso di meraviglia che è il vero fine del melodramma settecentesco.

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

Da Circe e Calipso fino ad Ersilla e Armida, il *topos* della maga che incanta i cavalieri erranti e li lega a sé con un laccio d'amore ha ispirato poeti, artisti e musicisti per più

di due millenni. La spiccata sensualità di Alcina ricalca questo archetipo, e non tralascia di ricordarci di quale pasta sia fatta: «Se avessi un solo amante / fra le donne sarei donna volga- re» commenta compiaciuta prima dell'arrivo di Ruggiero. Così i malcapitati che le capitano a tiro vengono sedotti da un incontrollabile desiderio erotico. Nella sua corte dorata vivono giovani schiavi d'amore sempre pronti a soddisfare la sua incontenibile fame. A farle da contraltare, il personaggio di Orlando. È indispensabile tenere a mente che il nostro paladino, nell'immaginario collettivo medievale, rappresentava il prototipo dell'eroe immune alle passioni umane. L'amore, per un guerriero, è sinonimo di debolezza: chi imbraccia la lancia

non ha tempo per i sentimenti. Così, quando Boiardo scrive l'*Orlando innamorato*, il titolo del poema suggerisce già una bizzarra contraddizione in termini: quali stravaganti avventure aspettano il campione della continenza, quando viene per la prima volta infiammato dall'amore? La genialità di Boiardo è tutta nella risposta. Il sesso-fobo Orlando, incapace di gestire le proprie pulsioni, sviluppa per Angelica un sentimento platonico, idealizzato, 'cavalleresco', che già presagisce tutta la goffa *naïveté* di don Chisciotte. Ariosto riprende il filo narrativo dove si era interrotto, mantenendo intatto l'impacciato candore del protagonista. Da un lato, quindi, la sfrenata pansessualità di Alcina: al lato opposto, l'impenetrabile asexualità di Orlando.

Il libretto di Braccioli riserva ai due



Fabio Ceresa.

personaggi uno sviluppo uguale e contrario. Da un lato, Alcina scopre nell'amore per Ruggiero un sentimento nuovo, non più frutto della sola attrazione fisica ma fondato piuttosto su un sincero trasporto emotivo. L'incantevole aria «Così potessi anch'io» sottolinea il passaggio della maga da una sessualità ferina e multidirezionale a una sofisticata emozione, per la prima volta esclusiva, nei confronti di un singolo oggetto. All'opposto, il tradimento di Angelica provoca in Orlando uno *shock* emotivo che lo trasforma da 'innamorato' a 'furioso': non più, cioè, in preda a un sentimento singolo, ma alla totalità delle passioni. Ogni freno inibitore è perso, Orlando è l'uomo selvatico che sradica le querce. Non più guidato dalla razionalità ma dall'istinto animale, Orlando si abbandona a una follia liberatoria che non è solo il motore dell'intera vicenda, ma è soprattutto la commovente metafora di una fragile umanità in cui tutti possiamo specchiarci.

Fabio Ceresa: “An encounter between two polarities, Orlando and Alcina”

Fabio Ceresa is the director of Vivaldi's Orlando furioso. In addition to being in charge of the staging, he is also the author of the dramaturgical adaptation. Starting from the latter, he explains how he set about working on Vivaldi's opera.

There is no eighteenth-century work that sums up all the poetics of Baroque wonder better than *Orlando Furioso*. Fairy islands, flying animals, women warriors, invincible knights; and even cruel sorceresses, love filters, magical urns, and secret caves: nothing is missing in Grazio Braccioli's kaleidoscopic libretto. It is with a deep sense of responsibility and respect that we therefore face the delicate issue of the cuts needed for a work of such magnitude and duration. Our intention is not to distort or degrade the original work, but to adapt it to a contemporary fruition and needs for a different pace. The habits of the public have changed, and, consequently, so have their expectations. This reflection leads us to consider the characteristics of the composition carefully so that it can also be appreciated by those who are unfamiliar with the stylistic features of Baroque theatre. Addressing the dramatic inconsistencies that were acceptable in the past can be an arduous task. We find ourselves analysing episodes that, despite their indisputable intrinsic charm, sometimes present contradictions or are not developed in such a way as to contribute to the overall narrative flow. Through careful selection and meticulous care, we therefore want to present a version that does not deviate from the spirit of the text, but at the same time ensures the growth of each individual character a cohesive and coherent beginning, development, and conclusion. Despite the regret that this operation entails, every dramaturgical choice is guided by the deepest respect for Braccioli's libretto and for Vivaldi's music. The goal is to preserve the essence of the original work, creating an adaptation that conveys – intact – that same sense of wonder that is the true purpose of eighteenth-century opera.

How do the main figures develop, in this case Orlando and Alcina, who were given an enormous amount of space in Ariosto's Furioso?

From Circe and Calypso to Ersilla and Armida, the *topos* of the sorceress who enchants errant knights and binds them to herself with a string of love has inspired poets, artists and musicians for more than two millennia. Alcina's marked sensuality fol-

lows this archetype and does not fail to remind us of what she is made of: “Se avessi un solo amante / fra le donne sarei donna volgare” [Had I just one lover, amongst women I would be common] she says complacently before Ruggiero arrives. Thus the unfortunate people who happen to be close to her are seduced by an uncontrollable erotic desire. Young love slaves live in her golden court, always ready to satisfy her insatiable hunger. The character of Orlando acts as a counterbalance. It is essential to bear in mind that in the medieval collective imagination our champion represented the prototype of a hero who is immune to human passions. Love, for a warrior, is synonymous with weakness: those who carry the spear have no time for feelings. Thus, when Boiardo writes *Orlando in love*, the title of the poem already suggests a bizarre contradiction in terms: what extravagant adventures await the champion of continence, when he is first inflamed by love? Boiardo's genius lies in the answer. Unable to control his impulses, the sexphobic Orlando develops a platonic, idealised, ‘chivalrous’ feeling for Angelica, which already presages all the clumsy *naïveté* of Don Quixote. Ariosto takes up the narrative thread where it had been interrupted, keeping intact the clumsy innocence of the protagonist. On the one hand, therefore, Alcina's unbridled pansexuality: on the other, Orlando's impenetrable asexuality.



Fabio Ceresa.

In Braccioli's libretto the development of the two characters is both equal and opposite. On the one hand, Alcina discovers a new feeling in her love for Ruggiero, no longer the result of physical attraction alone but rather based on a sincere emotional passion. The enchanting aria “Così potessi anch'io” [So I could too] underlines the sorceress' transition from feral and multidirectional sexuality to a sophisticated emotion, for the first time exclusively towards a single object. On the contrary, Angelica's betrayal provokes in Orlando an emotional *shock* that transforms him from ‘in love’ to ‘furious’: no longer, that is, in the grip of a single feeling, but of the totality of passions. Any inhibiting control is lost, and Orlando is the wild man who uproots the oaks. No longer driven by rationality but by animal instinct, Orlando abandons himself to a liberating madness that is not only the engine of the entire story, but above all the moving metaphor of a fragile humanity in which we are all reflected.

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

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

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

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

Per motivi di durata è stato necessario compiere un'operazione di bisturi molto importante. Ogni personaggio ha perso un'aria con sommo dispiacere mio e degli interpreti. Abbiamo però con Fabio Ceresa allestito uno spettacolo godibile e coerente che offre allo spettatore un sunto della perizia e della raffinatezza di Vivaldi che in *Orlando furioso* presenta assieme alla tradizionale aria col *da capo* variato una serie di altre soluzioni innovative e impressionanti.

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

Nel barocco la trama di un'opera è spesso una scusa per costruire una bella serie di arie che potessero offrire una ricca varietà di 'affetti', dal languore alla furia, dall'amore alla

tempesta, dalla descrizione naturalistica all'eroico. Tutto questo esiste anche in *Orlando* ma la caratterizzazione psicologica è presente e i due personaggi principali impressionano per coerenza e potenza.

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



Diego Fasolis.

Le indicazioni dei personaggi nelle opere barocche non parlano mai di cantanti ma più spesso di 'attori'. Nella nostra produzione abbiamo due grandissimi interpreti sia vocali che attoriali. Gli elementi musicali sono assolutamente predisposti per un lavoro attoriale. Ve ne sono moltissimi, frastagliati e tutti da scoprire con i magnifici interpreti che avremo a Venezia e con qualche strumentazione inattesa (e penso alla commovente aria di Ruggero con flauto traversiere obbligato).

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

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

Diego Fasolis: "An innovative opera composed by a genius"

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

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

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

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

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

In the Baroque the plot of an opera is often an excuse to create a beautiful series of arias that offer a rich variety of 'emotions': languor and fury, love and storms, or a natura-

listic description and the heroic. All of this is present in *Orlando* as well, but there is also a psychological characterisation and what is striking about the two main characters is their coherence and strength.



Diego Fasolis (foto di Daniel Vaas).

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

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

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

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

Esecuzioni moderne delle opere di Vivaldi a Venezia

a cura di Franco Rossi

È quasi una *spy story* la narrazione della scoperta della principale componente delle fonti vivaldiane: già dagli ultimi anni dell'Ottocento il nome di Antonio Vivaldi emerge negli studi bachiani a causa delle numerose attenzioni che il grande compositore tedesco serba alle musiche del veneziano, del quale peraltro le fonti sembravano allora totalmente disperse e oramai irraggiungibili. Nel 1926 si verifica però un evento destinato a sovvertire questa situazione: Alberto Gentili, storico della musica e bibliografo torinese, viene incaricato di valutare un fondo in quel momento appartenente a uno dei conventi salesiani della provincia piemontese. È un fondo musicale imponente, nel quale figurano tra gli altri manoscritti anche quattordici tomi di musiche vivaldiane: *more solito*, anche allora la domanda di acquistare l'intero fondo con il contributo dello Stato è cosa impossibile (mancano i fondi...) e il grande merito di Gentili è anche trovare quello che oggi definiremmo uno *sponsor*: la famiglia del banchiere torinese Foà, che intendeva così onorare la memoria del figlio Mauro. Ma la realtà a questo punto supera la fantasia: una volta acquisiti dalla Biblioteca Nazionale di Torino, questi materiali rivelano ampie lacune. Sono tutti tomi numerati e però non consecutivi, tanto da lasciar presagire l'assenza di almeno altrettanti volumi. I meriti di Alberto Gentili a questo punto si ingigantiscono: non solo riesce a stabilire la provenienza di questo materiale, ma comprende anche che la divisione poteva essere causata solo da motivi ereditari. Risale l'albero genealogico della famiglia Durazzo sino a individuare la possibile divisione, per poi scendere l'altro ramo e giungere al suo ultimo rappresentante ancora in vita. Non senza fatica riesce a farsi ricevere, scomodando anche il confessore dell'ultimo rappresentante della famiglia (la persona era del tutto schiva e pressoché irraggiungibile) e scopre la seconda parte del fondo musicale, convincendo oltretutto il proprietario a cederlo, onerosamente, alla stessa biblioteca di Torino. E anche in questo caso trova un ulteriore industriale torinese, Filippo Giordano, che a sua volta onorerà la memoria del figliuolo (questa volta Renzo Giordano), permettendo la riunione dei due rami del fondo in un unico luogo: siamo nel 1930, e dopo quattro anni di intenso lavoro finalmente la cultura musicale italiana si arricchisce della maggior parte delle opere oggi superstiti di Antonio Vivaldi, una trentina di ampi volumi manoscritti fondamentali per disegnare la storia del grande compositore veneziano che da questo momento è destinato a diventare uno dei musicisti più amati al mondo.



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



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

Quasi contemporaneamente – siamo negli anni Venti del secolo scorso – il musicologo Fausto Torrefranca dedica una parte non piccola della propria attività allo studio della musica strumentale del Settecento, vista soprattutto come premessa per lo sviluppo della forma classica: la passione per i libri antichi e per i manoscritti quasi lo costringono a mettere assieme una imponente biblioteca, forte di circa quindicimila volumi per un totale di oltre dodicimilacinquecento titoli. Alla scomparsa dello studioso gli eredi rispettano la sua volontà di non disperdere questo materiale tanto faticosamente raccolto e lo cedono in blocco allo Stato italiano; forte del ruolo di primo piano avuto nella trattativa da parte di Mario Messinis, allora bibliotecario del Conservatorio Benedetto Marcello, il ministero della Pubblica Istruzione decide di collocare questa importante raccolta appunto nel Conservatorio veneziano, dove tuttora si trova. Tra i numerosi materiali, tra i quali si segnalano manoscritti ed edizioni antiche, trattati sulla teoria musicale e sul ballo, una importante collezione di oltre quattromila libretti, prevalentemente ottocenteschi, figurano anche numerose copie manoscritte di lavori musicali custoditi in varie biblioteche italiane ed estere: lavori di Galluppi, di Cambini, e di Antonio Vivaldi, ovviamente. Sembra quasi che quest'ultimo nome rappresenti il degno ma anche scontato coronamento di una collezione, ma in realtà non era all'epoca così: una copia tratta da una fonte ospitata in una biblioteca napoletana storpiava malamente il nome del più celebre compositore veneziano in 'Venaldi', e non è necessario disporre di particolari nozioni filologiche per comprendere come mai il nome di un compositore tanto famoso venga storpiato in modo tanto ridicolo.

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

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

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



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

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

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

¹ Mario Messinis, «Il Gazzettino», 30 giugno 2015.

² Carlo Vitali, «Classic Voice», luglio 2015.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA DAL SECONDO DOPOGUERRA*

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

Juditha triumphans

Sacrum militare oratorium di Jacopo Cassetti

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

1985, 5 settembre (5 recite)

Venezia, Teatro La Fenice

Il Giustino

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

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

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

Venezia, Teatro Malibran

Ercole sul Termodonte

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

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

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

Venezia, Teatro Malibran

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

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

2008, 23 ottobre (1 recita) – Festival Galuppi

Venezia, Teatro Goldoni

Argippo

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

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

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

Teatro La Fenice

Juditha triumphans

Sacrum militare oratorium di Jacopo Cassetti

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

2018, 13 aprile (5 recite) – Stagione Lirica e Balletto

Orlando furioso

dramma per musica in tre atti di Grazio Braccioli

Orlando: Sonia Prina; Angelica: Francesca Aspromonte; Alcina: Lucia Cirillo; Ruggiero: Carlo Vistoli; Astolfo: Riccardo Novaro; Bradamante: Loriana Castellano; Medoro: Raffaele Pe; Regia: Fabio Ceresa; Scene: Massimo Checchetto, Costumi: Giuseppe Palella, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, Light Designer: Fabio Baretin; M° conc. e dir. d'orch.: Diego Fasolis.

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

OTTONE IN VILLA

Drama per Musica

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

DI DOMENICO LALLI

Dedicato a Sua Eccellenza

ENRICO LORD HERBERT

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



IN VENEZIA, MDCCXIII.
Appreffo Antonio Bortoli.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

La pratica del riuso nella drammaturgia vivaldiana

di Martina Buran

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

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

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

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

Con Pietro Metastasio, ma già prima con Apostolo Zeno, il melodramma trova una forma stabile e convenzionale, adatta al canto virtuosistico: formalmente composta da tre atti, l'opera seria del primo Settecento metteva in scena tipi fissi, come il guerriero innamo-

rato, la moglie fedele, la vedova vendicatrice, il tiranno furioso; i Romani o comunque gli occidentali erano sempre dipinti con tinte più rosee rispetto ai 'barbari'. Metastasio piega il testo letterario alla massima stilizzazione e a una maggior chiarezza di disegno: una sua innovazione è la costruzione dell'aria, portata invariabilmente a fine scena, in due strofette rimate a versi brevi (soprattutto il settenario), sua la semplificazione della versificazione, portata all'esclusione delle parole ritenute troppo lunghe o di suono aspro, dei metri disuguali e degli accenti diversamente collocati.

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

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

La parte più importante e caratteristica dello stile vivaldiano è occupata dai melismi sulle parole chiave: l'aria «Io son quel gelsomino» da *Arsilda, regina di Ponto* 1,15 (Venezia, 1716) presenta un movimento melismatico molto ampio sulla parola «va», per descrivere il movimento. Nell'*Ottone in villa* 11,12 (Vicenza, 1713), nell'aria «Io sembro appunto quell'augeletto» sulla parola «augeletto» c'è un ampio melisma di semicrome che descrive il canto degli uccelli; nella stessa aria, quando il testo dice «scampò» la partitura produce una progressione di andamento irregolare, la cui figurazione dà l'idea della fuga disordinata di un uccello che si sottrae da una rete. Nel *Giustino* 1,8 (Roma, 1724), nell'aria «La gloria del mio sangue», dopo un lungo melisma sulla parola «oppressa», formato da scale di semicrome ascendenti e discendenti, la parola «traditor» è tenuta sulla stessa nota e l'ultima sillaba dura ben tre battute (di 3/8), per sottolineare, con l'uniformità contrapposta alla varietà, il latente sentimento di malafede che si nasconde nell'uomo. L'intervallo di quinta diminuita è usato, come voleva la tradizione che prendeva origine dal madrigale, nel senso di dolore e lamento, per esempio nell'aria «Il povero mio core» nella *Dorilla in Tempe* III (Venezia, 1726) sulle parole «aspro mio dolore». Su proposizioni dubitative introdotte da «se» la tendenza è quella di passare a una tonalità minore. In *Tito Manlio* 1,2 (Mantova, 1719) l'aria «Se il cor guer-

riero» ha un ostinato ritmico che sembra riprendere lo stile concitato del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi.

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

I casi di autoimprestito, e soprattutto quelli di riuso vivaldiani, sono un centinaio. Alcuni casi di riuso furono suggeriti dal successo che l'aria aveva ottenuto grazie alla fama del suo interprete, inducendo Vivaldi a sfruttare la riconoscibilità che il brano aveva acquistato. Ecco il riuso tra le arie «Io sembro appunto» (*Ottone in villa* 11,12, Vicenza, 1713) e «Io sembro appunto» (*Teuzzone* III,9, Mantova, 1719): la fama del suo primo interprete, Bartolomeo Bartoli, un castrato molto famoso che si esibiva di solito nel prestigioso Teatro San Giovanni Grisostomo e che cantò per Vivaldi in quest'unica occasione, riesce a conferire all'aria una riconoscibilità tale che il riuso della stessa si ripresenta episodicamente lungo un arco temporale di quasi vent'anni, all'interno di opere originali e di pasticci: l'aria «Io sembro appunto» tratta dall'opera *Ottone in villa* del 1713 fu ripresa l'anno successivo nell'adattamento che Vivaldi compose per il Teatro Sant'Angelo dell'*Orlando furioso*; la si trova poi nel pasticcio *Arminio*, rappresentato a Londra il 4 febbraio 1714 con *incipit* «Io sembro appunto», e nel pasticcio *Eumene*, rappresentato a Napoli il 1 ottobre 1730 come «Io sono appunto».

In alcuni casi Vivaldi decide di riusare solo una parte di un'aria del suo repertorio, attuando così la tecnica dell'autoimprestito. Ciò si verifica quando le situazioni descritte dalla musica hanno tratti facilmente riconoscibili, tali da consentire un autoimprestito per associazione di immagini. Nel caso di riuso tra le arie «Benché nasconda» (*Orlando furioso* 11,2, Venezia 1727) e «Imeneo più chiare e belle» (*L'Atenaide* 1,6, Firenze, 1729), è possibile che Vivaldi abbia riusato un'aria di similitudine tra un traditore e un serpente velenoso, nel punto in cui un uomo (di nome Probo) si compiace di aver eliminato il suo rivale in amore tradendolo, per attivare una relazione tra ciò che viene espresso dal testo e l'immagine suggerita dalla musica.

Il caso di riuso tra l'aria «Amorose ai rai del sole» (*Orlando furioso* 1,12, Venezia, 1727) e le arie omonime «Amorosa e men irate», tratte da *Farnace* 11,3 nella versione del 1731 e dal nuovo arrangiamento della stessa opera del 1738, testimonia come la prassi del riuso non fosse solo autoreferenziale, bensì una pratica usuale, soprattutto da parte di chi era incaricato di arrangiare materiale non originale per comporre dei pasticci: nel 1739 Vivaldi aveva stilato *Farnace* per le scene di Ferrara, ma lo spettacolo venne sostituito all'ultimo minuto da un'opera di Adolf Hasse. L'aria qui presa in considerazione faceva parte della partitura vivaldiana non eseguita ed è lecito supporre che Rinaldo di Capua, arrangiatore del *Farnace* (pasticcio di vari autori) per le scene del San Giovanni Grisostomo a Venezia, avesse letto la partitura e pensato a un riuso di un'aria di Vivaldi proveniente da una delle opere più replicate e quindi ricca di arie assai famose, scritta da uno dei più celebri compositori veneziani di quegli anni.

Numerosi casi di riuso rispondono a esigenze di opportunità drammaturgica: quando l'affetto espresso in un'aria non appare strettamente vincolato a un particolare contesto

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

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

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

L'Orlando intonato. Appunti sulla fortuna musicale del *Furioso*, dal madrigale a Vivaldi

di Mauro Masiero

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

Le innumerevoli vicende belliche, erotiche e fantastiche si succedono nel *Furioso* con un apparente disordine e all'insegna della divagazione, gestita con mano ferma e regia sapiente dall'autore, il quale compare sovente in prima persona a rassicurare il lettore, a rimproverarsi retoricamente per la prolissità e a riprendere i fili della trama. Anche questa è una risorsa preziosa per musicisti e versificatori, che possono servirsi dell'io lirico e narrante per parlare in prima persona nel genere privato e riservato per eccellenza; la prima edizione del *Furioso*, infatti, esce dalla tipografia ferrarese di Giovanni Mazzocco da Bondeno nell'epoca in cui fiorisce il madrigale polifonico. È in questa libera forma letterario-musicale che si manifestano le prime intonazioni delle ottave ariostesche, prese *verbatim* dal poema o riadattate alla bisogna. L'ottava ariostesca è infatti un altro forte e decisivo elemento di

musicalità insita nel *Furioso*. Contrariamente alla sintetica e concentrata terzina dantesca, l'ottava presenta una maggiore dilatazione in cui è possibile esporre un ragionamento, una narrazione o una descrizione con la rilassatezza della prosa nei primi sei versi, giungendo a conclusione nel distico conclusivo a rima baciata per il quale si creano attesa e aspettativa, elementi perfettamente realizzabili anche in musica. La sintesi tra metro e sintassi operata da Ariosto scorre in parallelo con una fusione tra narratività epica e lirico indugiare, che assimila le lezioni di Petrarca e Boccaccio e che si rivela perfetta per il madrigale. Alfred Einstein, in un articolo del 1951, censisce i madrigali su testi tratti da Ariosto e Tasso; scorrendo il copioso elenco è virtualmente possibile ricostruire la storia del madrigale italiano, dal momento che tutti i più grandi nomi legati a questo genere vi sono annoverati.

Per una forma breve, compatta e sofisticata come il madrigale, l'ottava ariostesca è un invito irresistibile, con i suoi fluidi endecasillabi ricolmi di figure sonore atti a dipingere un cosmo variopinto di personaggi, azioni e affetti. Ma gli elementi sin qui brevemente esplorati, osservati in un contesto narrativo di più ampio respiro, si rivelano altresì perfetti per un genere che nasce, si sviluppa e prolifera a partire dal secolo successivo: il dramma per musica. I primi compositori di melodrammi si appropriano con voracità delle vicende tratte dall'*Orlando furioso*, che conosce una fortuna operistica che giunge intatta sino al secolo XIX. Nella fase aurorale del teatro in musica, è il librettista l'autore primo dell'opera: sino al 1637 (si farà a breve ritorno e chiarezza su questa data), lo spettacolo che oggi chiamiamo «opera» viene realizzato negli spazi di una corte aristocratica in occasione di un avvenimento notevole: uno spozializio, una visita illustre, un anniversario; si tratta di uno spettacolo effimero e perlopiù privo di repliche, di cui – generalmente – viene dato alle stampe il solo libretto. La paternità dell'opera è quindi attribuita esclusivamente al poeta, unico proprietario intellettuale e autore riconosciuto del dramma. Il compositore svolge un ruolo del tutto subalterno alla creazione e alla produzione dell'opera (la qual cosa rispecchia il subordinate della musica rispetto alla parola nella poetica dell'epoca): del suo nome e delle sue musiche non rimane in molti casi alcuna traccia e la sua prestazione non viene valutata di più – talvolta, anzi: di meno! – di quella di carpentieri, sarti e maestranze di vario genere. Molti spettacoli che oggi identifichiamo con l'etichetta «melodramma» nascono come *intermedii*: vere e proprie brevi azioni drammatiche in musica, spesso allegoriche, eseguite durante gli intervalli tra gli atti di un'opera teatrale, che a questa potevano essere più o meno legate. Il primo adattamento drammatico-musicale di materiale tratto dal *Furioso* di cui ci giunge contezza si rappresenta nel 1609 a Ferrara come prologo e intermedii per una favola pastorale in cinque atti di Sebastiano Martini intitolata *Alcina*. Ma la fascinazione per le vicende tratte dal *Furioso* esplose letteralmente a partire dagli anni Venti: nel 1622 Andrea de' Francesco Salvadori versifica quattro intermedii raggruppati sotto il titolo di *Olimpia abbandonata da Bireno*, il recitativo per musica *Zerbino infante di Scozia* e il *Medoro*, con la musica di Marco da Gagliano e Jacopo Peri. Quest'ultimo è particolarmente rilevante per la fedeltà al testo ariostesco e per la collaborazione del librettista con due dei pionieri del *recitar cantando* fiorentino. In questo ambiente raffinato – che sul finire del Cinquecento vede nascere l'«opera» – va in scena il più antico melodramma di soggetto ariostesco di cui ci sia giunta la musica: si tratta della *Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Firenze, Villa di Poggio Imperiale, 1625) con ver-



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

si di Ferdinando Sarcinelli e musica di Francesca Caccini, la figlia di quel Giulio che con le *Nuove Musiche* (1602) sancisce la nascita – anche dal punto di vista teorico – della moderna monodia accompagnata e dell'«aria».

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

Il 1637 segna la sortita dello spettacolo drammatico-musicale dalle corti nobiliari e il suo ingresso nel teatro pubblico a pagamento con l'apertura a Venezia del teatro di San Cassiano. Ben presto l'opera diviene una frenetica attività proto-industriale, inevitabilmente influenzata dai gusti del pubblico pagante nelle sue ricerche poetiche, drammaturgiche, musicali e sceniche; il paragone di scuola, abusato quanto calzante, è quello con il cinema hollywoodiano: impresa che infaticabilmente sforna prodotti melodrammatici per adempiere a quello che si configura come un autentico rito sociale e come un'attrattiva turistica assai redditizia. Ben presto l'epopea del *Furioso* giunge in laguna grazie ai versi del romano Prospero Bonarelli della Rovere su musica di un compositore ignoto: *La pazzia d'Orlando* (Venezia, 1635). Un elenco – comunque inevitabilmente parziale – dei titoli veneziani su soggetto ariostesco richiederebbe svariate pagine; si citano a titolo di esempio *La Bradamante*, di Pietro Paolo Bissari con musica di ignoto (o ignoti) per le scene del Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo (1650), *Il Medoro* di Aurelio Aureli con la musica di Francesco Lucio (1658), opera realizzata per il medesimo teatro ma ripresa anche al teatro Rodino di Palermo nel 1667, *Alcina* di Pietro Dolfin e Antonio Sartorio (1674), oggi completamente perduta. La scarsità di nomi illustri rende conto della standardizzazione del melodramma, chiamato a rispondere in fretta e furia a convenzioni consolidate ed esportabili in diversi spettacoli e contesti, nonché a soddisfare un pubblico numeroso, famelico e culturalmente eterogeneo; prestiti, plagii, riutilizzi di materiale poetico e soprattutto musicale – verso altri e, forse più di frequente, verso se stessi – sono all'ordine del giorno e l'originalità segue criteri ben diversi rispetto a come si sono delineati a partire dal secondo Ottocento e danno origine in molti casi a opere epigoniche, convenzionali, espressione di una prassi e di una normalità che non passa alla storia. Si sviluppa un gusto per libretti sempre più intricati e per effetti scenotecnici stupefacenti, gusto che va a braccetto con la farraginosità delle trame e con l'intreccio dei fili narrativi caratteristici del *Furioso*, nonché con l'iridescente varietà di personaggi e azioni; tali elementi trovano una quantità oggi difficilmente immaginabile di realizzazioni melodrammatiche consentite anche dal benessere e dalla notoria libertà garantiti dalla città lagunare. Venezia diviene ben presto una capitale internazionale del teatro, fama che conserva intatta per tutta l'epoca del suo lungo crepuscolo sino alla sua definitiva capitolazione alla fine del secolo XVIII. Parlando di internazionalità, la recezione

musicale del *Furioso* valica ben presto le Alpi, dove si individuano – per limitarci ai grandi nomi – *Roland* (1685), *tragédie en musique* con libretto di Philippe Quinault e la musica di Jean-Baptiste Lully e, nel secolo successivo, *Orlando* (1733), *Ariodante* (1734) e *Alcina* (1735) di Händel e *Les Paladins* (1760) di Rameau. Ma l'elenco, ancora una volta, si estenderebbe a dismisura.

Il successo del *Furioso* nel cosmo operistico non si accorge del cambio di secolo. La prima rappresentazione settecentesca di un melodramma con soggetto ariostesco di cui ci sia giunta notizia è *Angelica nel Catai* (Milano, 1702) con libretto di Pietro d'Averara e musica di un compositore anonimo per la visita di Filippo V re di Spagna. Tra i molti esempi possibili, si segnala l'*Orlando, ovvero La gelosa pazzia* con libretto di Carlo Sigismondo Capece e musica di Domenico Scarlatti, andato in scena a Roma nel 1711.

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

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

NOTA BIBLIOGRAFICA

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

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

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

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

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

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

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

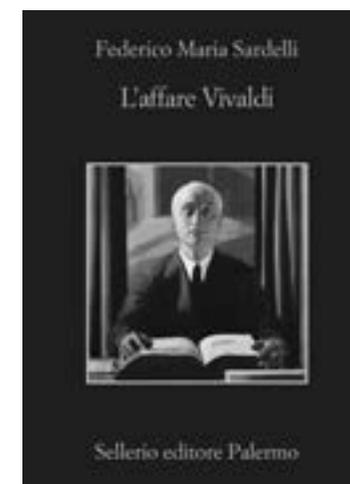
MARCO PRALORAN, *Tempo e azione nell' «Orlando furioso»*, Olschki, Firenze 1999

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, EDT, Torino 1978

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

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

L'archivio musicale di Vivaldi protagonista di un romanzo



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

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. Tra il 2022 e il 2023 ha diretto *Il trionfo del tempo e del disinganno* e *Norma* a Losanna, *Il barbiere di Siviglia* a Torino, *Anna Bolena* a Lugano. Alla Fenice ha diretto anche *La Griselda* (2022), *Ottone in villa* e *Farnace* di Vivaldi (2020-2021).

FABIO CERESA

Regista. Considerato uno dei registi più promettenti della sua generazione, si è formato al Teatro alla Scala di Milano collaborando con i nomi più importanti della regia contemporanea e partecipando al riallestimento di produzioni storiche di Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli e Jean Pierre Ponnelle. Vincitore dell'*International Opera Award 2016* come miglior giovane regista, debutta nel 2010 firmando *Madama Butterfly* per la Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi. Dal 2015 collabora con i principali teatri italiani ed esteri, realizzando allestimenti per il Teatro Regio di Torino, il Teatro Petruzzelli di Bari, Il Teatro la Fenice di Venezia, il Teatro del Maggio musicale Fiorentino, la Fondazione Arena di Verona, il Festival della Valle d'Itria, Opera de Lausanne, Wexford Festival Opera, Opera Nazionale Ungherese, Palm Beach Opera, Korean National Opera, Belcanto Opera Festival in Tokyo, Opera Nazionale Lituana, i teatri d'Opera di Oviedo, Valladolid e Bilbao, Theater Kiel, Theater St.Gallen e Shanghai Conservatory of Music. Svolge parallelamente un'intensa attività di librettista, firmando per Marco Tutino il libretto d'opera de *La Ciociara* (Teatro dell'Opera di San Francisco e Teatro Lirico di Cagliari) e *Miseria e Nobiltà* (Teatro Carlo Felice di Genova), per Daniele Zanettovich *Marco Polo* (Teatro Nazionale di Fiume), nonché molteplici libretti per Daniela Terranova e Marco Taralli rappresentati al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro Verdi di Trieste, al Festival Monteverdi di Cremona, al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, all'Auditorium Parco della Musica e al Teatro dell'Opera di Roma. Invitato a prendere parte alla giuria di concorsi internazionali (*Concorso Arrigo Boito 2022*), insegna arte scenica in scuole di alto perfezionamento tra cui l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia di belcanto Rodolfo Celletti, l'Università Showa di Tokyo e l'Accademia per l'Opera italiana di Verona.

MASSIMO CHECCHETTO

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

GIUSEPPE PALELLA

Costumista. È vincitore del prestigioso Premio Abbiati 2019, come miglior costumista per la produzione dell'*Orlando Furioso* di Vivaldi allestito da Fabio Ceresa per la Fenice di Venezia. Ha già alle spalle una lunga carriera per i più importanti teatri lirici italiani e stranieri, specializzandosi nel repertorio barocco, iniziata nel 2007 con Alan Curtis nell'azione sacra per musica del *David* di Firenze. I suoi studi musicali come cantante lirico e quelli di arte e scultura ne fanno un *designer* molto originale, seppur con una linea classica. Tra le produzioni più importanti ricordiamo: *Orlando finto pazzo* per la Korea National Opera a

Seul, *Alessandro alle Indie* per il Festival Barocco al Theater Castle Bayreuth, *Turandot* per l'Opernfestspiele St. Margarethen di Vienna, *Guglielmo Ractliff* al Wexford Opera Festival, *La traviata* per il Teatro Nazionale di Vilnius, *Andrea Chénier* per Teatro dell'Opera di Budapest, *Giulio Cesare* per il Teatro di St.Gallen e il dittico *A Hand of Bridge/Il castello del principe Barbablù* per la Fenice di Venezia (2020), dove disegna anche i costumi per *Dorilla in Tempe* di Vivaldi (2018).

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 di Nizza, 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 De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi. Ha creato progetti luce per numerose produzioni: *Cavalleria rusticana*, *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 Barbablù*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa*, *La Griselda*, *Peter Grimes*, *Satyricon* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

SONIA PRINA

Contralto, interprete del ruolo di Orlando. All'età di tredici anni intraprende gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano dove si diploma in tromba e canto. Nel 1996 è ammessa all'Accademia per giovani cantanti della Scala. Riceve il Premio Abbiati nel 2006 e il Tiberini d'Oro nel 2014. È invitata regolarmente nei più prestigiosi teatri e festival: Scala, Théâtre des Champs Elysées e Opéra di Parigi, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Barbican di Londra, Lyric Opera di Chicago e Opera di San Francisco, Staatsoper di Monaco, Festival di Salisburgo, Festival d'Aix-en-Provence, Opera di Zurigo. Collabora con direttori quali Alessandrini, Antonini, Bicket, Biondi, Bolton, Curtis, Christie, Dantone, Fasolis, Haïm, Hogwood, Jacobs, McCreesh, Minkowski, Spinosi, Summers, Minasi e con registi quali Carsen, McVicar, Pizzi, Michieletto, Copley, Alden, Huffman. Specialista händeliana, ha interpretato Giulio Cesare e Orlando a Parigi e a Sydney, Rinaldo a Zurigo, alla Scala e a Glyndebourne, Silla a Roma e Madrid, Tamerlano a Monaco, Bradamante

in *Alcina* a Parigi e Amburgo, Polinesso in *Ariodante* a Barcellona, San Francisco, Vienna e Parigi, Disinganno a Granada, Matilda in *Ottone* di Händel a Karlsruhe, Juditha a Pisa, Giulio Cesare a Colonia. Alla Fenice ha cantato in *Farnace* (2021), *Ottone in villa* (2020) e nell'*Orlando furioso* di Vivaldi (2018).

MICHELA ANTENUCCI

Soprano, interprete del ruolo di Angelica. Inizia giovanissima lo studio del canto sotto la guida di Antonio Lemmo, diplomandosi con lode al Conservatorio Lorenzo Perosi di Campobasso. L'Ottavo 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 medium* (Menotti). Si è esibita in prestigiosi contesti collaborando con i più rinomati direttori d'orchestra e registi. Alla Fenice canta nella *Griselda* (2022), 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).

LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Alcina. Vincitrice di prestigiosi concorsi internazionali (tra cui ASLICO e Toti Dal Monte), inizia una brillante carriera che la porta nei più importanti teatri italiani ed esteri, quali Scala, Fenice, Massimo di Palermo, San Carlo di Napoli, Opéra di Parigi, Regio di Torino, Real di Madrid, e, tra gli altri, ai festival internazionali di Glyndebourne, La Coruña, Salisburgo, Festival Chopin di Varsavia. Lavora con direttori quali Biondi, Dantone, Fasolis, Gatti, Jurowski (con molti dei quali collabora regolarmente) e registi del calibro di Carsen, Ceresa, Déflo, Hall, Krief, Livermore, Muscato, Pizzi. Il suo repertorio spazia dal barocco al belcanto, con particolare attenzione alla musica da camera e al Lied tedesco. Tra gli ultimi impegni, *Norma* a Losanna, *Orlando furioso* a Verona, *Così fan tutte* a Liegi, *Die Zauberflöte* a Muscat, *La finta giardiniera* a Shanghai e Milano, *L'incoronazione di Poppea* a Berlino, *Così fan tutte* e *L'Agnese* di Ferdinando Paër a Torino, *Don Giovanni* a Losanna, *Mosè in Egitto* a Napoli. Alla Fenice interpreta *Farnace* (2021), *Ottone in villa* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), *Orlando furioso* (2018) e *Bajazet* (2007) di Vivaldi, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (2004) e il *Requiem* di Mozart (2019).

LORIANA CASTELLANO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Bradamante. Nata ad Altamura, si diploma con il massimo dei voti in Canto e in Musica vocale da camera al Conservatorio Tito Schipa di Lecce. Tra i numerosi concorsi che si aggiudica, si citano almeno il Toti dal Monte di Treviso, il concorso di Spoleto, il BBC Cardiff Singer in the World, di cui è finalista italiana. Ha

frequentato *masterclass* con Claudio Desderi e si specializza nel repertorio barocco con Sara Mingardo. Ha frequentato l'Accademia Rossiniana del Belcanto di Bad Wildbad con Raúl Giménez e Alberto Zedda e l'Accademia Chigiana di Siena perfezionandosi con Raina Kabaivanska. Collabora con direttori quali, tra gli altri, Angius, Sardelli, Fischer, Armiliato, Lanzillotta, Arrivabeni, Benini, Steinberg, Scappucci, De Marchi, Fasolis, Luisi. Tra gli ultimi impegni, ha preso parte alla *Traviata* e a *Manon Lescaut* (Montecarlo), *Madama Butterfly* (Festival Puccini), *Il tabarro/Il castello di Barbablù* (Roma) *7 minuti* di Battistelli (Nancy), *La clemenza di Tito* (Firenze). Alla Fenice ha cantato nelle *Baruffe* (2021), in *Orlando furioso* (2018) e nel *Medico dei pazzi* (2016).

LAURA POLVERELLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Medoro. Nata a Siena, dopo il diploma di pianoforte e canto si è perfezionata all'Accademia Chigiana con Carlo Bergonzi e Alfredo Kraus e alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco. È stata ospite dei più importanti teatri e sale da concerto del mondo (Scala, Festival di Salisburgo, Rossini Opera Festival, Festival di Glyndebourne, Théâtre des Champs Élysées, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Teatro Real di Madrid, Accademia di Santa Cecilia, La Monnaie di Bruxelles tra i tanti) con direttori del calibro di Abbado, Biondi, Bolton, Campanella, Chailly, Chung, Conlon, Dantone, Davis, Fischer, Gatti, Gelmetti, Harding, Jacobs, Marcon, Mehta, Muti, Nosedà, Pappano, Rousset, Tate e registi tra i quali Carsen, Krief, Scola, Martone, Mazzavillani Muti, Pizzi, Ronconi, Sagi, Vick. Per la Fenice canta nell'*Italiana in Algeri* (2019 e 2000 a Padova), in *Ercole sul Termidonte* (2007), *Il crociato in Egitto* (2007), *Pia de' Tolomei* (2005), *Il barbiere di Siviglia* (2003, 2019), *Così fan tutte* (2002) e nell'*Orione* di Cavalli (1998).

KANGMIN JUSTIN KIM

Controttenore, interprete del ruolo di Ruggiero. Coreano-americano, è uno dei controttenori più richiesti della sua generazione. Ha ricoperto ruoli del repertorio barocco, della musica contemporanea e ruoli *en travesti* mozartiani presso i teatri e festival più prestigiosi, tra cui Royal Opera House Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Staatsoper di Berlino, Festival di Salisburgo e Festival di Glyndebourne. Tra le ultime interpretazioni si segnalano almeno Nerone nell'*Incoronazione di Poppea* a Strasburgo e a Berlino, *Alcina* di Händel a Brno, *Piacere nel Trionfo del tempo e del disinganno* a Losanna, *Song Liling* in *M. Butterfly* di Huang Ruo a Santa Fe, *Die Knusperhexe* in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck a Wiesbaden, *Hänsel* in *Hänsel und Gretel* a Dallas, *Epitide* nella *Merope* di Giacomelli ad Amsterdam, Cherubino nelle *Nozze di Figaro* alla Royal Opera House, *Nummer Zwei* in *Das verratene Meer* di Henze a Vienna, *Speranza* nell'*Orfeo* e *Nerone* a Salisburgo, New York, Parigi, Berlino, Chicago, Edinburgo, Lucerna e alla Fenice diretto da Sir Eliot Gardiner, Eustazio in *Rinaldo* a Losanna, *Orfeo* in *Parnasso in festa* di Händel ad Amsterdam e *Giulio Cesare* a Glyndebourne. Alla Fenice canta in *Apollo et Hyacinthus* (2022), nella *Griselda* (2022), in *Farnace* (2021), *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* (2017).

LUCA TITTOTO

Basso, interprete del ruolo di Astolfo. Nato ad Asolo, ha vinto nel 2006 il Concorso Lirico Giuseppe Di Stefano di Trapani per il ruolo di don Alfonso in *Così fan tutte*. È uno dei bassi di maggior rilievo della sua generazione, particolarmente nel repertorio barocco, mozartiano e belcantistico. Fra i recenti impegni il ruolo titolare in *Saul* di Händel alla Komische Opera di Berlino, il progetto donizettiano *Bastarda* all'Opera di Bruxelles, in cui ha cantato quattro ruoli da diverse opere, l'inaugurazione 2021-2022 del Massimo a Palermo con *Les Vepres Siciliennes*, *Agrippina* di Händel ad Amburgo, *La favorita* a Bruxelles, *La concordia dei pianeti* di Caldara al Theater an der Wien, *Ercole amante* di Cavalli all'Opéra-Comique di Parigi, *I puritani* a Oviedo, *Rodelinda* a Amsterdam, *Guillaume Tell* a Monaco di Baviera. Ha ottenuto un successo personale alla Scala come Giove nella *Calisto* di Cavalli nel 2021 e al Festival di Aix-en-Provence come re di Scozia in *Ariodante* di Händel. Ha cantato inoltre al Concertgebouw di Amsterdam nella *Fida ninfa* di Vivaldi, mentre ha debuttato al Teatro Real di Madrid in *Alcina* ancora di Händel. Si è esibito nel *Barbiere di Siviglia* al Comunale di Bologna, in *Lucia di Lammermoor* al Massimo di Palermo, in *Carmen* e nell'*Orfeo* di Monteverdi al Regio di Torino, in *Ariodante* ad Amsterdam, Brno, Valencia, nella *Bohème* al Covent Garden (Colline), nei *Puritani* a Modena e Reggio Emilia, in *Così fan tutte* a Oslo. Alla Fenice ha cantato in *Norma* (Oroveso, 2018) e in *Così fan tutte* (don Alfonso, 2013 e 2012).

Giunge alla trentanovesima edizione il prestigioso concorso pianistico nazionale Premio Venezia

Riprende dal 27 ottobre al 1 novembre prossimi il tradizionale concorso pianistico nazionale Premio Venezia, promosso dalla Fondazione Amici della Fenice, la cui nuova presidente è Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice. Giunto alla sua trentanovesima edizione, è tra i concorsi pianistici nazionali più prestigiosi, uno dei punti di riferimento per i giovani pianisti del panorama italiano grazie alla riconosciuta qualità delle esecuzioni, che si attesta in generale a livelli altissimi, e che annovera nel suo albo dei vincitori musicisti divenuti oggi tra i più importanti del panorama attuale come Roberto Prosseda, Andrea Bacchetti, Giuseppe Albanese, Beatrice Rana e Leonora Armellini, Alexander Gadjevi solo per citarne alcuni.

Tutto ciò è reso possibile dall'infaticabile sforzo degli Amici della Fenice che con inesauribile entusiasmo coinvolgono a ogni edizione nuovi sponsor e donatori, arricchendo il Concorso di borse di studio, premi e preziosi momenti di esecuzione pubblica; dal cruciale supporto delle istituzioni quali il Comune di Venezia, la Regione del Veneto – per il suo fondamentale sostegno – e la Presidenza della Repubblica e del Senato, che sin dalle prime edizioni patrocinano l'iniziativa; e non da ultimo dalla collaborazione con il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e con Fazioli Pianoforti.

Finalità principale del concorso è quella di far conoscere al grande pubblico i neodiplomati più preparati e promettenti, dando loro un aiuto concreto per muovere i primi passi nella difficile carriera di concertisti, che richiede un continuo perfezionamento artistico. Il concorso è riservato ai pianisti di età non superiore ai ventiquattro anni, di ogni nazionalità, diplomati con il massimo dei voti (10, vecchio ordinamento, oppure da 105 a 110 diploma accademico I livello) nei conservatori di musica o negli istituti musicali pareggiati di tutta Italia. Grazie al contributo di numerosi sponsor e mecenati, il Premio Venezia si distingue per la ricchezza dei riconoscimenti economici e non solo assegnati ai vincitori: il primo classificato e i finalisti ricevono borse di studio e premi in denaro per un ammontare di oltre 110.000 euro nonché la possibilità di tenere concerti in Italia e all'estero.

Il calendario del concorso prevede nelle giornate di venerdì 27, sabato 28 e domenica 29 ottobre 2023 lo svolgimento delle selezioni a porte chiuse alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, alla sola presenza della giuria tecnica. La seconda fase, il concerto dei concorrenti, riservata a non più di dodici pianisti, si terrà lunedì 30 ottobre sempre alle Sale Apollinee, alla presenza del pubblico e di una giuria popolare della Fondazione Amici della



Fenice che affiancherà quella tecnica, così come previsto anche martedì 31 ottobre per l'esibizione della cinquina dei semifinalisti, nella Sala Grande della Fenice. Il gran finale è con il concerto dei finalisti in Sala Grande che si svolgerà mercoledì 1 novembre.

I componenti della giuria tecnica del Premio Venezia, scelti tra musicologi ed esecutori di chiara fama, sono Leonora Armellini, Roberto Calabretto, Michele Dall'Ongaro, Francesco Fanna, Ana Guijarro, Paolo Pinamonti, oltre al Presidente della giuria popolare Luigi Benvenuti, settimo componente che rappresenterà i dieci soci della Fondazione Amici della Fenice.

Per le modalità di accesso consultare il sito www.teatrolafenice.org.

Per maggiori informazioni premioveneziana@teatrolafenice.org, 041 786670.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦♦, Nicholas Myall, Margherita Miramonti, Martina Molin, Livio Salvatore Troiano

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Valentina Favotto, Chiaki Kanda, Carlotta Rossi

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Lucia Zazzaro

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Andrea Pino ♦

Flauto Fabrizio Mazzacua

Oboi Arrigo Pietrobon • ♦, Michele Antonello ♦

Clarinetti Vincenzo Paci •, Giulio Piazzoli ♦

Fagotti Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Chiara Taddei

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Giovanni Lucero

Cembalo Andrea Marchiol ♦

Arciliuto Dario Pisasale ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

• prime parti

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Anna Malvasio, Alessia Pavan, Ester Salaro, Elena Bazzo ♦, Giulia Maria Spanò ♦

Alti Mariateresa Bonera, Mariaelena Fincato, Eleonora Marzaro, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo

Bassi Carlo Agostini, Emiliano Esposito, Luca Ludovici, Mauro Rui

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

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*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi,

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

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*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della*

programmazione, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan,

Mirko Teso

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*, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Dep pieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, **Andrea Benetello** *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

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

ATTREZZERIA **Romeo Gava** *capo reparto*, **Vittorio Garbin** *vice capo reparto*, **Leonardo Faggian**, **Paola Ganeo**, **Petra Nacmias Indri**, **Roberto Pirrò**, **Luca Potenza**

INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia**

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, **Luigina Monaldini** *vice capo reparto*, **Carlos Tieppo** ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, **Bernadette Baudhuin**, **Valeria Boscolo**, **Stefania Mercanzin**, **Morena Dalla Vera**, **Marina Liberalato**, **Paola Masè**, **Alice Niccolai**, **Francesca Semenzato**, **Paola Milani** *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

L'ULTIMO APPUNTAMENTO
DELLA STAGIONE 2022-2023

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

STAGIONE 2023-2024

Teatro La Fenice
24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023
opera inaugurale

Les Contes d'Hoffmann

musica di Jacques Offenbach

direttore Antonello Manacorda
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Sydney Opera House,
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon

Teatro La Fenice
10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

Les Saisons

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni
di Vivaldi
musica di Antonio Vivaldi
e Giovanni Antonio Guido

coreografia Thierry Malandain
direttore e violino Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opéra Royal de Versailles,
Festival de Danse de Cannes, Opéra de Saint-Etienne
Teatro Victoria Eugenia, Ballet T Ville de Donostia
San Sebastian, Malandain Ballet Biarritz

Teatro Malibrán
18, 19, 20, 24 gennaio 2024

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio 2024

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

Teatro Malibrán
8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

Maria Egiziaca

musica di Ottorino Respighi

direttore Manlio Benzi
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

Mefistofele

musica di Arrigo Boito

direttore Nicola Luisotti
regia Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 19, 20, 21 aprile 2024

Marco Polo

musica degli studenti di composizione del
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro La Fenice
16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Robert Treviño
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

Il Tamerlano

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

Ariadne auf Naxos

musica di Richard Strauss

direttore Markus Stenz
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice
30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

Teatro La Fenice
13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata

musica di Luigi Nono

Erwartung

musica di Arnold Schönberg

direttore Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

Teatro Malibrán
31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

La vita è sogno

musica di Gian Francesco Malipiero

direttore Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE 2022-2023

Teatro La Fenice
venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore
Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte
Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE 2023-2024

Teatro La Fenice
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Robert Treviño

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore

contralto Sara Mingardo
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Claudio Monteverdi
dalla *Selva morale e spirituale*:
Vespro di Natale
San Marco, 25 dicembre 1623

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Hartmut Haenchen

Anton Bruckner
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Alpesh Chauhan

Anton Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Ivor Bolton

Luigi Cherubini
Lodoiska: ouverture

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore per soli, coro
e orchestra KV 626

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte, violino, violoncello
e orchestra in do maggiore op. 56

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

violino Roberto Baraldi
violoncello Emanuele Silvestri
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

direttore
Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

soprano Angela Meade
mezzosoprano Annalisa Stroppa
tenore Fabio Sartori
basso Riccardo Zanellato
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Nicola Luisotti

Fabio Massimo Capogrosso
nuova commissione
nel settecentesimo anniversario della morte
di Marco Polo

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Dmitry Kochanovsky

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

violino vincitore Premio Paganini 2023
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

direttore
Daniele Rustioni

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro
e orchestra op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Fasolis

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

direttore
Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Concerto in mi minore per violino
e orchestra op. 64

Anton Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

violino Vikram Francesco Sedona
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio Veneto
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

Richard Wagner
Tannhäuser: ouverture
Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo
Lohengrin: ouverture atto III
Parsifal: Verwandlungsmusik
«Nun achte wohl»
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»
«Enthüllet den Gral!»
«Wein und Brot des letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Piazza San Marco
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

Omaggio a Giacomo Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

direttore
Alfonso Caiani

Carl Orff
Carmina burana
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

direttore
Juanjo Mena

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutoslawski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE
Teatro La Fenice
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

direttore
Kent Nagano

Franz Joseph Haydn
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore
per violino, violoncello, oboe, fagotto
e orchestra, Hob.I:105

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n.2 in re maggiore op. 36

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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 Avogadro degli Azzoni, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Gloria Gallucci, Emilio Melli, Renato Pellicoli (tesoriere), Orsola Spinola, Marco Vidal

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo

Presidente onoraria Barbara di Valmarana

Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciar-delli

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 Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



INTESA  SANPAOLO



VDA

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

zafferano

Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

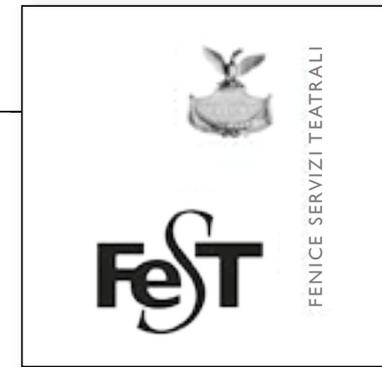
Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

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. 115 - settembre 2023

ISSN 1971-8241

Orlando furioso

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

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Raffaele Mellace, Franco Rossi

Traduzioni di Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Barbara Montagner

aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di settembre 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00