



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



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

hausbrandt.it



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

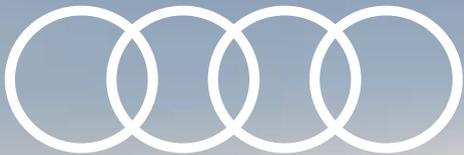
www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems





Nuova Audi Q4 Sportback e-tron S line edition. Ora ancora più sportiva.

**Scopri ora grazie alla formula Audi Value Noleggio.
Da personalizzabile a all-inclusive.**

Anche la sportività si evolve. Oltre a una maggiore velocità di ricarica e a più di 500 km di autonomia, nuova Audi Q4 Sportback e-tron 100% elettrica in versione S line edition ha ancora più carattere, grazie all'allestimento sportivo S line, assetto ribassato, sedili sportivi ed interni impregiati dal pacchetto d'illuminazione ambientale e dall'inserito in alluminio Convergence antracite. In più, grazie ai Fari Audi Matrix LED inclusi che garantiscono un'illuminazione uniforme in ogni condizione, rende ogni viaggio la sintesi perfetta tra sportività e tecnologia.

Scopri di più nel nostro Showroom e su [audi.it](https://www.audi.it)

Audi Q4 Sportback e-tron S line edition. Consumo ciclo di prova combinato (WLTP): 16,2 - 19,5 kWh/100 km; autonomia ciclo di prova combinato (WLTP): 450 - 545 km; emissioni di CO₂ nel ciclo di prova combinato: 0 g/km.

I valori indicativi relativi al consumo di energia e alle emissioni di CO₂ sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito [audi.it](https://www.audi.it). È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiuori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440





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





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

Les Contes d'Hoffmann

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

La bohème

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

Maria Egiziaca

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

Mefistofele

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

Il Bajazet (Il Tamerlano)

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

Turandot

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

La fabbrica illuminata / Erwartung

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

La vita è sogno

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

Robert Treviño (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

Hartmut Haenchen (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

Juanjo Mena (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2023-2024



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione 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*

lunedì 20 novembre 2023, ore 18

SANDRO CAPPELLETTO

Les Contes d'Hoffmann

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18

FRANCO BOLLETTA

Les Saisons

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18

MASSIMO CONTIERO

La bohème

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18

VITALE FANO

Maria Egiziaca

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18

CARLA MORENI

Mefistofele

venerdì 19 aprile 2024 ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

Marco Polo

lunedì 13 maggio 2024, ore 18

LUCA MOSCA

Don Giovanni

martedì 4 giugno 2024, ore 18

ALESSANDRO BORIN

Il Bajazet (Il Tamerlano)

lunedì 17 giugno 2024, ore 18

FRANCESCO FONTANELLI

Ariadne auf Naxos

giovedì 5 settembre 2024, ore 18

HARVEY SACHS

La fabbrica illuminata / Erwartung

martedì 23 ottobre 2024, ore 18

PAOLO PINAMONTI

La vita è sogno

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



Anonimo, ritratto di Vivaldi (?). Bologna. Civico Museo Bibliografico Musicale. Circa l'identificazione del personaggio raffigurato con il Prete Rosso, v. Michael Talbot, Vivaldi. Fonti e letteratura critica, traduzione di Luca Zoppelli, Leo S. Olschki, Firenze 1991, pp. 169-171.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2023-2024

IL BAJAZET

Teatro Malibran

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00 turno A

in differita 

domenica 9 giugno 2024 ore 17.00 turno B

martedì 11 giugno 2024 ore 19.00 turno D

giovedì 13 giugno 2024 ore 19.00 turno E

sabato 15 giugno 2024 ore 17.00 turno C

main partner

 INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Tamerlano a caccia. Miniatura indo-persiana (secolo XVII). Parigi, Bibliothèque Nationale.

<i>Il Bajazet</i> in breve	15
<i>Il Bajazet</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	23
Argument	25
Handlung	27
Il libretto	29
Da <i>Tamerlano</i> a <i>Bajazet</i> <i>di Alessandro Borin</i>	51
Fabio Ceresa: «Venticinque diversi siparietti per esaltare la musica» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	65
Fabio Ceresa: “Twenty-five different <i>entr’actes</i> to exalt the music”	69
Federico Maria Sardelli: « <i>Il Bajazet</i> , un ‘pasticcio’ di grande potenza musicale»	73
Federico Maria Sardelli: “ <i>Il Bajazet</i> , a pastiche of great musical power”	79
<i>Il Bajazet</i> a Venezia <i>a cura di Franco Rossi</i>	85
MATERIALI	
Cronologia dei <i>Bajazet</i> o <i>Tamerlano</i> <i>a cura di Franco Rossi</i>	96
Agostino Pioveve, schivo librettista veneziano <i>di Leonardo Mello</i>	104
<i>Vivaldi secondo Vivaldi</i> di Federico Maria Sardelli	107
<i>Vivaldi. Il buio e la luce</i> di Orlando Perera	109
CURIOSITÀ	
Anna Girò, la prediletta di Vivaldi, è protagonista del <i>Bajazet</i>	111
Biografie	112
DINTORNI	
Sua Altezza Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said avvia un’ulteriore collaborazione della Royal Opera House Muscat con La Fenice	117
His Highness Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said Initiates Further Collaboration of Royal Opera House Muscat with La Fenice	119
L’opera veneziana e le <i>digital humanities</i>	121
La LIV edizione del Campionato Europeo dei Teatri	123
IMPRESA E CULTURA	
La Fenice partecipa a <i>Sorsi d’autore</i> con una sfilata di moda dei suoi costumi di scena	125



François Morellon La Cave (1696-1739), Antonio Vivaldi. Incisione compresa nell'edizione Le Cène (1725) dell'op. 8 (cfr. Talbot, Vivaldi, cit., pp. 171-172).

IL BAJAZET

Il Tamerlano RV 703

tragedia per musica in tre atti

libretto di **Agostino Piovene**

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione assoluta: Verona, Teatro Filarmonico, 1735

edizione critica a cura di Bernardo Ticci
editore proprietario Bernardo Ticci Edizioni

personaggi e interpreti

<i>Tamerlano</i>	Sonia Prina
<i>Bajazet</i>	Renato Dolcini
<i>Asteria</i>	Loriana Castellano
<i>Andronico</i>	Raffaele Pe
<i>Irene</i>	Lucia Cirillo
<i>Idaspe</i>	Valeria La Grotta

maestro concertatore e direttore

Federico Maria Sardelli

regia

Fabio Ceresa

scene Massimo Checchetto

costumi Giuseppe Palella

light designer Fabio Baretin

video designer Sergio Metalli

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

cembali Alberto Busettini, Nicola Lamon

violoncello Francesco Ferrarini

mimi

Giovanni Imbroglia, Marco Mantovani

con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Mattia Agatiello; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Elisa Cobello; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala e di palcoscenico Paolo Polon; maestro di palcoscenico Laura Colonnello; maestro alle luci Claudio Micconi; scene, attrezzeria Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Teatro La Fenice, CTC Pedrazzoli (Milano); costumi Nicolao Atelier, Fondazione Teatro La Fenice; parrucche, trucco Michela Pertot (Trieste); proiezioni Ideogamma (San Marino); sopratitoli Studio GR (Venezia)

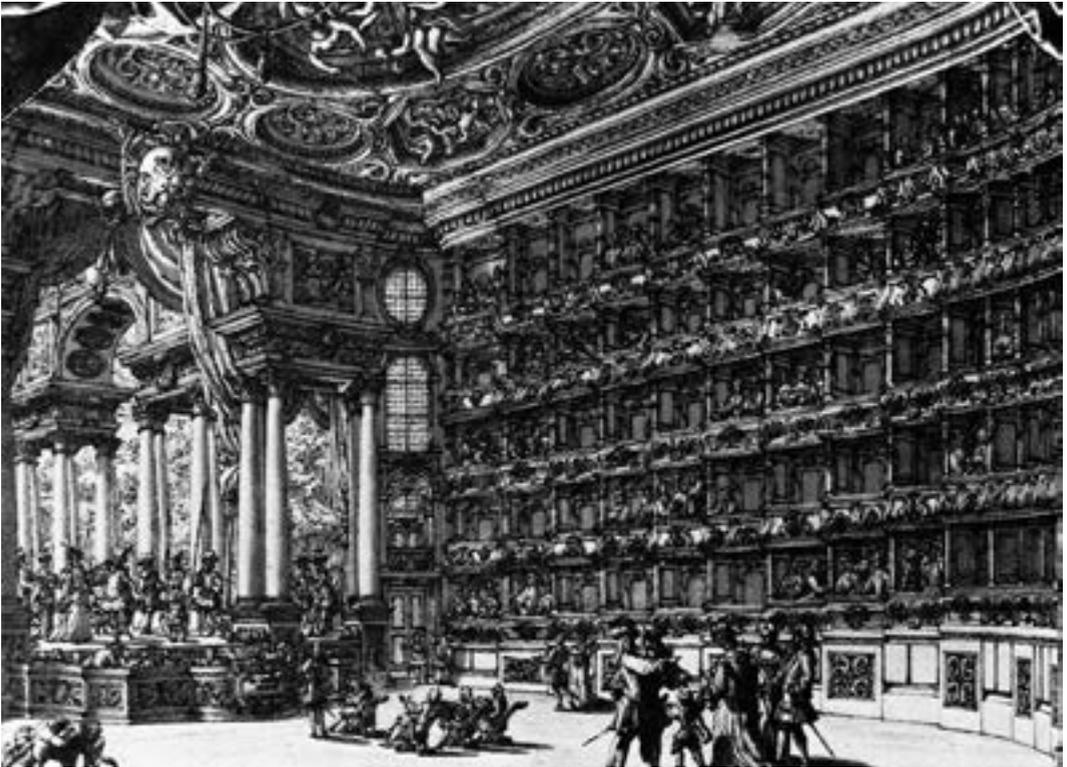
Il Bajazet in breve

Dopo il debutto a Vicenza nella primavera 1713, con *Ottone in villa*, Antonio Vivaldi si presentò alla città natale come compositore di opere e impresario, focalizzando la propria attività nel Teatro di Sant'Angelo. Venezia era all'epoca un centro teatrale di primaria grandezza e il musicista fu in grado di diventare una delle figure più influenti del panorama operistico cittadino: gli strali appuntiti, a lui rivolti da Benedetto Marcello nel libello satirico *Il teatro alla moda* (1720), forse contribuirono a incrementare, più che a smentire, la sua reputazione. Il compositore guardava però con vivo interesse anche a piazze lontane da Venezia, che dapprima accolsero con curiosità le sue opere (*Ercole sul Termodonte*, dato a Roma nel 1723, appartiene appunto a questo felice momento di espansione della carriera di Vivaldi, che segnò l'apogeo nel decennio 1720-1730). In seguito, quando la stella di Antonio Vivaldi in campo teatrale fu oscurata da musicisti più giovani come Hasse, Leo, Giacomelli e dal nuovo stile di canto proveniente da Napoli, poli più periferici come Mantova, Verona, Praga, Ferrara costituirono una risorsa preziosa per il compositore, il quale, nonostante la 'strettezza di petto' che lo affliggeva fin dalla giovinezza e lo *status* ecclesiastico, continuò a lavorare in modo frenetico.

Proprio a Verona, nel 1732, Vivaldi aveva partecipato all'inaugurazione della nuova sala del Teatro Filarmonico, mettendo in musica la *Fida ninfa* su libretto di Scipione Maffei. Egli intratteneva inoltre rapporti consolidati con le autorità locali, che successivamente gli avevano chiesto di occuparsi anche dell'organizzazione e della direzione degli spettacoli.

La commissione di *Bajazet* per il carnevale del 1735 a Verona gli giunse dunque nella duplice veste di impresario e musicista. Vivaldi scelse un libretto di Agostino Piovene tratto da una tragedia di Jacques Pradon, *Tamerlan ou La mort de Bajazet* (1675). Il soggetto gli era ben noto per essere già stato musicato da Francesco Gasparini e rappresentato al San Cassiano di Venezia nel 1711. Il dramma si basa su fatti storicamente accertati, come la lotta tra il valoroso condottiero a capo dell'impero ottomano Bāyazīd I, detto Ylderun Khan (Fulmine), e il nomade mongolo Timur-i Lang (Timur lo zoppo), famoso per i suoi atti di efferatezza e, in particolare, per le piramidi di teste dei nemici decapitati (centoventi torri di settecentocinquanta teste, ciascuna davanti a Bagdad vinta!). Una feroce battaglia nei pressi di Ankara, il 28 luglio 1402, determinò la sconfitta di Bāyazīd, platealmente umiliato dal vincitore e, poco dopo, morto ucciso o suicida.

L'azione del dramma si svolge a Bursa, capitale del sultano ottomano sconfitto. Il sovrano Bajazet è stato catturato da Tamerlano. Questi, pur avendo stabilito patti nuziali



Francesco Bibiena (1659-1739) e Giuseppe Chamant (1699-1768), La sala del Filarmonico di Verona durante una prova della Fida ninfa (c. 1729) di Giuseppe Maria Orlandini.

con Irene principessa di Trebisonda, che d'altronde non ha mai visto, è innamorato della fiera figlia di Bajazet, Asteria. Un principe greco alle dipendenze di Tamerlano, Andronico, è anch'egli invaghito di Asteria, la quale ricambia il suo amore. Benché Bajazet respinga con sdegno l'ipotesi di un matrimonio tra sua figlia e l'odiato Tamerlano, Asteria finge di assecondare questo progetto, per poter assassinare il nemico. La sua vendetta è però sventata da Irene, giunta in città sotto falso nome.

Riconoscente, Tamerlano acconsente a sposare Irene e, commosso dalla notizia della morte per suicidio di Bajazet, permette le nozze tra Asteria e Andronico.

Per realizzare musicalmente il libretto, Vivaldi ricorse alla forma del 'pasticcio'. Con questo termine si intende sia la ripresa di uno spettacolo in cui sono stati sostituiti alcuni pezzi rispetto all'originale, sia un libretto già in origine concepito come assemblaggio di pezzi di varia provenienza.

In questo caso, Vivaldi cercò di rendere il suo dramma ben accetto al gusto degli spettatori più aggiornati incorporando nel libretto arie scritte da altri musicisti, in prevalenza autori 'napoletani' come Johann Adolf Hasse, Giacomelli e Riccardo Broschi.

La partitura di *Bajazet*, conservata alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e in parte autografa, rispecchia la suddivisione funzionale tra recitativo e aria, tipica dell'opera in questo periodo: al recitativo spetta il compito di far procedere l'azione, mentre il pezzo chiuso produce stasi, introspezione, espansione lirica. Tuttavia, alcuni recitativi dell'opera – come quello in apertura tra Bajazet e Andronico, o il commovente dialogo tra il sultano decaduto e la figlia nell'atto terzo –, si distinguono per l'espressività incisiva e pregnante. In occasione di questo spettacolo, il compositore delle *Stagioni*, che sarebbe morto nel 1741 a Vienna dove si era recato in cerca di rinnovata fortuna, allestì un *cast* di notevole prestigio, costituito da cantanti che in gran parte gravitavano nell'orbita produttiva veneziana. Ne facevano parte la 'pupilla' del compositore Anna Girò (Asteria), ancor oggi ritenuta, pur senza prove, la sua amante, il contralto Maria Maddalena Pieri (Tamerlano), il giovane soprano veneziano Margherita Giacomazzi (Irene), destinata a prodursi in due cavalli di battaglia di Farinelli, le arie «Quel guerriero in campo armato» e «Sposa, son disprezzata», il basso-baritono Marc'Antonio Mareschi (Bajazet) e i castrati Pietro Morigi (Andronico) e Giovanni Manzoli (Idaspe), futuro creatore del ruolo eponimo nell'*Ascanio in Alba* di Mozart del 1771.

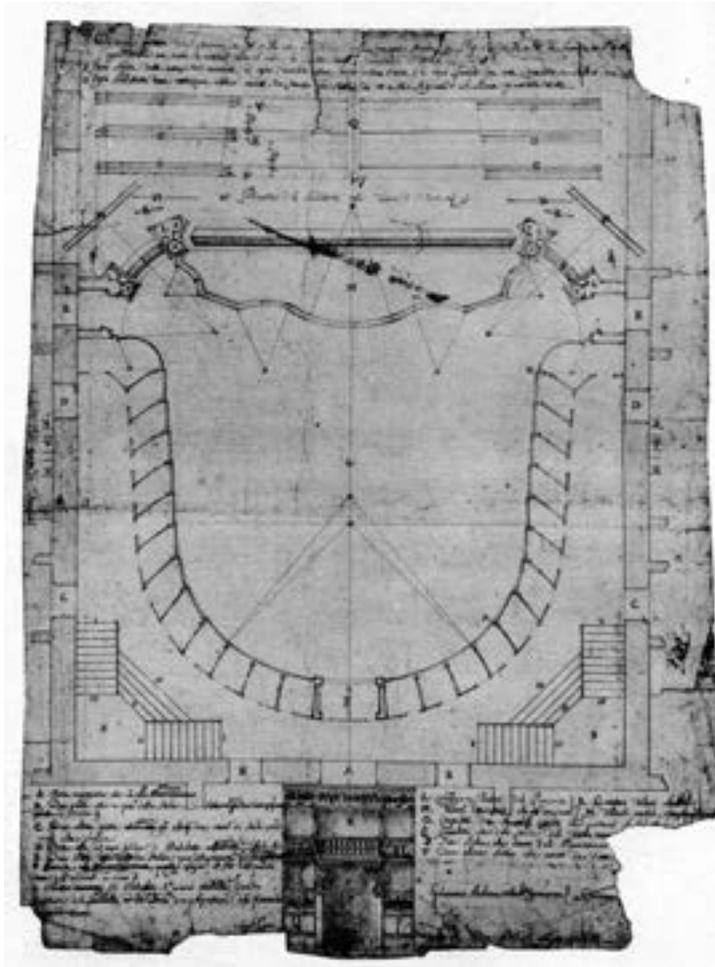
Il Bajzet in short

After his debut in Vicenza in the spring of 1713, it was with *Ottone in villa* that Antonio Vivaldi presented himself to his hometown as an opera composer and impresario, focusing his activities on Teatro di Sant'Angelo. Venice was at that time a major theatre hub and the musician went on to become one of the most influential figures on the city's opera scene. The cutting remarks directed at him by Benedetto Marcello in the satirical pamphlet *Il teatro alla moda* (1720) perhaps helped increase rather than besmirch his reputation. However, the composer also looked with keen interest at theatres far from Venice, that welcomed his works with curiosity from the very start (*Ercole sul Termodonte*, staged in Rome in 1723, dates from this successful stage of Vivaldi's career, which peaked in the decade 1720-1730). Later, when Antonio Vivaldi's star in the theatrical field was obscured by younger musicians such as Hasse, Leo, and Giacomelli and by the new style of singing from Naples, more peripheral poles such as Mantua, Verona, Prague, Ferrara proved to be a valuable resource for the composer who, despite the 'tightness of the chest' that afflicted him from his youth and his ecclesiastical status, continued to work frantically.

It was in Verona in 1732 that Vivaldi participated in the inauguration of the new hall of the Philharmonic Theatre, putting to music the *Fida ninfa* on a libretto by Scipione Maffei. He also maintained close relations with the local authorities, who had subsequently asked him to take care of the organisation and direction of the performances as well.

He therefore received the commission of *Bajazet* for the 1735 Carnival in Verona in the double role of impresario and musician. Vivaldi chose a libretto by Agostino Piovene based on a tragedy by Jacques Pradon, *Tamerlan ou La mort de Bajazet* (1675). He was already very familiar with the subject as it had already been set to music by Francesco Gasparini and performed at the San Cassiano Theatre in Venice in 1711. The drama is based on historically established facts, such as the struggle between the valiant leader of the Ottoman Empire Bāyazīd I, called Yilderun Khan (Lightning), and the Mongol nomad Timur-i Lang (Timur the lame), famous for his brutality and, in particular, for the pyramids of heads of the decapitated enemies (one hundred and twenty towers of seven hundred and fifty heads, each in front of a defeated Baghdad!). A fierce battle near Ankara on July 28, 1402, resulted in the defeat of Bāyazīd. Utterly humiliated by the victor shortly after, he was either killed or committed suicide.

The action takes place in Bursa, the capital of the defeated Ottoman sultan. The ruler Bajazet has been captured by Tamerlane. Despite having agreed to marry Irene,



Giuseppe Chamant (da Francesco Bibiena), Pianta del Teatro Filarmonico di Verona. New York, Cooper Hewitt Museum.

princess of Trebizond, whom he has never seen, he is in love with Bajazet's proud daughter, Asteria. A Greek prince Andronico, who is in the employ of Tamerlano, is also in love with Asteria, and she reciprocates his love. Although Bajazet indignantly rejects the hypothesis of a marriage between his daughter and the loathed Tamerlane, Asteria pretends to support this project, in order to be able to assassinate the enemy. However, her revenge is thwarted by Irene who arrives in the city under a false name.

G r a t e f u l ,
Tamerlane agrees to marry Irene and, moved by the news Bajazet has committed suicide, allows Asteria and Andronicus to marry.

To create the libretto musically, Vivaldi resorted to the form of

the 'pastiche'. This term comprises both the revival of a performance in which some pieces have been replaced, and a libretto that was originally conceived as a compilation of pieces of various origins.

In this case, Vivaldi tried to adapt his drama to the tastes of the most up-to-date public by incorporating arias written by other musicians into the libretto, mainly given arias by 'Neapolitan' authors such as Hasse, Giacomelli, Porpora, and Riccardo Broschi.

The score of *Bajazet*, preserved in the National University Library of Turin and partially autographed, reflects the functional subdivision between the recitative and aria, which was typical of opera in this period. The recitative has the task of moving the action forward, while the closed piece produces stasis, introspection, and lyrical expansion.

However, some recitatives in the opera – such as the one at the beginning between Bajazet and Andronicus, or the moving dialogue between the fallen sultan and his daughter in the third act – stand out for their incisive and pregnant expression. On the occasion of this performance, the composer of the *Four Seasons*, who was to die in 1741 in Vienna where he had gone in search of renewed fortune, engaged a highly prestigious cast, consisting mostly of singers from the Venetian music scene. It included the composer's 'favourite', Anna Girò (Asteria), today still believed to be his lover, albeit without evidence, the contralto Maria Maddalena Pieri (Tamerlano), the young Venetian soprano Margherita Giacomazzi (Irene), who was to go on and sing in two of Farinelli's great numbers, the arias "Quel guerriero in campo armato" and "Sposa, son disprezzata", the bass-baritone Marc'Antonio Mareschi (Bajazet) and the castrati Pietro Morigi (Andronico) and Giovanni Manzoli (Idaspe), future creator of the eponymous role in Ascanio in Mozart's *Alba* of 1771.

Argomento

ATTO PRIMO

L'azione si svolge nella città di Bursa, capitale della Bitinia nel 1403.

Il sultano turco Bajazet è tenuto prigioniero nella sua reggia dall'esercito vittorioso dei tartari, guidati da Tamerlano. Con Bajazet è la figlia Asteria, amata sia da Tamerlano che dal giovane principe greco Andronico, alleato dei Tartari, ma ugualmente impietosito per i vinti. Tamerlano, ignaro della passione di Andronico, lo prega di chiedere per suo conto la mano della ragazza al padre, promettendogli in cambio il trono di Bisanzio e la mano di Irene (la principessa di Trebisonda già promessa sposa allo stesso imperatore tartaro).

Mentre Andronico, combattuto fra l'amore per Asteria e la lealtà verso Tamerlano, tenta di compiere la sua missione con Bajazet, il tartaro non perde tempo e si dichiara apertamente ad Asteria; entrambi ottengono uno sdegnoso rifiuto. Infatti Bajazet, pieno di risentimento verso l'invasore, rifiuta qualsiasi accomodamento anche a costo della vita. Tuttavia, in un successivo colloquio a quattr'occhi con l'innamorato, Asteria si finge disposta ad accettare le odiose nozze: in realtà il suo scopo è di punire Andronico, cui rimprovera di volerla tradire per ambizione politica. Ma Andronico respinge tanto le accuse di Asteria quanto le machiavelliche insinuazioni del proprio consigliere Idaspe, il quale vorrebbe persuaderlo ad accettare la mano di Irene, o almeno a non respingerla apertamente, se questo è il prezzo per ottenere il trono promessogli da Tamerlano.

Nel frattempo Irene giunge alla reggia. Avvertita da Andronico e da Idaspe del voltafaccia di Tamerlano, decide di presentarsi come la messaggera della principessa di Trebisonda (ovvero di se stessa). Pur riconoscendo un notevole fascino a Irene, Andronico ribadisce il proprio amore per Asteria.

ATTO SECONDO

La scena si sposta nell'accampamento di Tamerlano, fuori dalle mura della città.

Proseguendo nella sua dispettosa strategia, Asteria si è ufficialmente fidanzata a Tamerlano e accoglie con scherno le disperate proteste di Andronico. D'altro canto ella manda a dire a Irene, attraverso la sua finta messaggera, di non disperare, perché lei non le ruberà l'amato e riuscirà a fargli cambiare idea. Frattanto Andronico rivela l'accaduto all'ignaro Bajazet, che divampa d'ira irrefrenabile e rinnega la figlia.

Al cospetto dell'intero esercito tartaro, Tamerlano si accinge a celebrare le solenni nozze con Asteria. La segreta intenzione della principessa è di assassinare il tiranno, ma Bajazet sopraggiunge, interrompendo la cerimonia con aspri rimproveri. La situazione precipita, Asteria mostra lo stilo che teneva nascosto per uccidere Tamerlano, riavvicinandosi così al proprio padre e dimostrando coraggio agli occhi di tutti; Irene, ancora sotto false sembianze, rivendica da Tamerlano fedeltà alla parola data. Tamerlano ignorando le generali proteste, ordina l'immediato arresto del padre e della figlia, in attesa di mandarli a morte fra mille crudeli supplizi.

ATTO TERZO

Un giardino sulle rive dell'Eufrate.

Asteria e Bajazet attendono la vendetta di Tamerlano. Prima d'allontanarsi, il padre consegna alla figlia un veleno. Contro ogni attesa, il tartaro si dichiara disposto a riprendere Asteria, ma questa volta interviene Andronico a dichiarare il suo amore per lei, sentimento che ella non nega di ricambiare. Nuove ire di Tamerlano, il quale ordina l'immediata decapitazione di Bajazet e nozze con lo schiavo più vile per Asteria. Sopraggiunge lo stesso Bajazet e trova la figlia ai piedi di Tamerlano; costui ordina di trascinare padre e figlia alle sue mense. Ancora una volta Andronico dichiara di anteporre l'amore a qualsiasi trono.

La scena si sposta nella sala del banchetto. Alla presenza di Bajazet, di Andronico e di tutto l'esercito, Asteria dovrà servirlo come una schiava. La giovane versa il veleno, datole da Bajazet, nella coppa di Tamerlano; le sue mosse vengono però scoperte e denunciate da Irene, che ora rivela la propria vera identità. Di fronte al dilemma se far assaggiare la coppa sospetta al padre o all'innamorato, Asteria sceglie di bervi lei stessa, ma viene fermata da Andronico. Il tartaro comanda allora che Bajazet, trascinato via in catene, debba assistere al ludibrio della figlia gettata in preda agli schiavi; offre quindi la mano ad Irene che l'accetta senza esitare. In quella, sopraggiunge Idaspe recando la notizia del suicidio di Bajazet. Asteria maledice il tiranno e s'allontana disperata, ma Tamerlano, ormai placato, concede ad Andronico di condurla sposa, sul trono di Bisanzio. Con questo inatteso atto di clemenza, che gli astanti salutano unendosi in un inno di lode, Tamerlano inaugura il suo nuovo regno.

Synopsis

ACT ONE

The tale takes place in the city of Bursa, capital of Bitinia in 1403.

The Turkish Sultan Bajazet is being held prisoner in his palace by the victorious Tartar army, led by Tamerlano. Asteria, Bajazet's daughter is with him and both Tamerlano and the young Greek prince Andronico, an ally of the Tartars, are in love with her. Tamerlano, who is unaware of Andronico's feelings, asks him to ask the girl's father for her hand on his behalf, promising in exchange the Byzantine throne and the hand in marriage of Irene (princess of Trebisonda, who had already been promised to the Tartar emperor himself).

While Andronico is trying to fulfil this mission with Bajazet, despite his conflicting feelings of love for Asteria and loyalty towards Tamerlano, the Tartar does not waste a minute and declares his love to Asteria. Both are refused. Bajazet is so full of resentment towards the invaders that he would refuse anything, even if it were to cost him his life. Nevertheless, when Asteria is alone with the young man, she pretends to accept the wedding plans. However, her true aim is to punish Andronico for wanting to betray her so he can fulfil his political ambitions. Andronico denies both Asteria's accusations and the Machiavellian insinuations of his advisor Idaspe, who is trying to convince him to accept Irene's hand in marriage, or at least not to refuse her openly, if this is the price to have the throne Tamerlano promised him.

In the meantime Irene arrives at the palace. When she has been warned by Andronico and Idaspe by Tamerlano's change in plans, she decides to present herself as Princess Trebisonda's messenger (that is, her own messenger). Although he is considerably attracted to Irene, Andronico repeats his love for Asteria.

ACT TWO

The scene moves to Tamerlano's camp, outside the city walls.

Resolute in her determination to follow her disrespectful strategy, Asteria is now officially engaged to Tamerlano and mocks Andronico's desperate protests. She also sends a message to Irene via her impostor messenger, telling her not to despair because she will not steal her beloved and will be able to make him change his mind. In the meanwhile Andronico informs Bajazet of what has happened. He explodes in fury and disowns his daughter.

Before the entire Tartar army, Tamerlano begins to celebrate the wedding with Asteria. The princess wants to kill the tyrant, but Bajazet arrives and interrupts the ceremony with bitter reprimands. The situation comes to a head and Asteria reveals the dagger she had hidden to kill Tamerlano, thus receiving her father's forgiveness and revealing her courage to everyone. Irene, still in disguise, demands that Tamerlano keep his word. Ignoring the general protests, Tamerlano orders the arrest and execution of both father and daughter.

ACT THREE

A garden along the banks of the Euphrates.

Asteria and Bajazet are awaiting Tamerlano's revenge. Before taking his leave, the father gives his daughter some poison. The Tartar then unexpectedly declares he is willing to take Asteria back, but this time it is Andronico who intervenes, declaring his love for her and which she reciprocates. Tamerlano is furious again, and orders Bajazet be beheaded immediately and Asteria marry the lowliest slave. Bajazet himself arrives and finds his daughter at Tamerlano's feet and the latter orders they both be taken to his rooms. Once again Andronico says that he prefers love to any throne.

The scene moves to the banquet hall. In the presence of Bajazet, Andronico and the entire army, Asteria is to wait on them like a slave. The young woman pours the poison Bajazet gave her into Tamerlano's goblet but she is discovered by Irene who reveals her true identity. Faced with the dilemma whether to make the father or the lover taste the goblet in question, Asteria decides to drink it herself, but is stopped by Andronico. The Tartar then orders that Bajazet, who has been taken away in chains, is to witness his daughter's shame, thrown to the mercy of the slaves. He then offers Irene his hand, which she accepts without hesitation. At that very moment Idaspe arrives bearing the news that Bajazet has committed suicide. Asteria curses the tyrant and leaves in despair but Tamerlano, who is now much calmer, allows Andronico to lead the bride to the Byzantine throne. With this unexpected act of clemency, which the onlookers welcome by joining together in a hymn of praise, Tamerlano celebrates his new kingdom.

Argument

PREMIER ACTE

L'action se déroule dans la ville de Bursa, capitale de la Bithynie, en 1403.

Le sultan turc Bajazet est gardé prisonnier dans son palais par l'armée victorieuse des Tartares, commandés par Tamerlan; auprès de Bajazet il y a sa fille Asteria, dont sont épris tant Tamerlan que le jeune prince grec Andronico, allié des Tartares, mais apitoyé quand même par le sort des vaincus. Tamerlan, qui ignore sa passion, prie Andronico de demander pour son compte à Bajazet la main de la jeune fille, et lui promet en échange le trône de Byzance et la main d'Irene, princesse de Trébizonde, qui était jadis sa propre fiancée.

Tandis qu'Andronico, partagé entre son amour pour Asteria et sa loyauté envers Tamerlan, essaye d'accomplir sa mission auprès de Bajazet, l'empereur tartare ne perd pas son temps et se déclare ouvertement à Asteria, mais les deux hommes essuient un refus dédaigneux tous les deux; en effet Bajazet, pétri de haine pour l'envahisseur, rejette tout autre compromis, au risque même de sa vie. Pourtant plus tard, dans un tête-à-tête avec son amoureux, Asteria fait semblant d'être prête à consentir à ce mariage odieux; en réalité, son but, c'est de punir Andronico, qu'elle accuse de vouloir la tromper par ambition politique. Andronico, toutefois, repousse tant les accusations d'Asteria que les insinuations machiavéliques de son conseiller Idaspe, qui voudrait le convaincre d'accepter la main d'Irene, ou au moins de ne pas la refuser ouvertement, si c'est ça le prix du trône que Tamerlan lui a promis.

Entre-temps, Irene arrive au palais, et est prévenue par Andronico et Idaspe du revirement de Tamerlan; elle décide alors de se présenter comme la messagère de la princesse de Trébizonde (soit d'elle-même). Andronico avoue qu'elle est tout à fait charmante, il réaffirme pourtant son amour pour Asteria.

DEUXIÈME ACTE

Dans le camp de Tamerlan, hors de l'enceinte de la ville.

Par dépit, Asteria poursuit sa stratégie et se fiance officiellement avec Tamerlan, malgré les remontrances désespérées d'Andronico. Elle fait cependant savoir à Irene, par l'intermédiaire de sa fausse messagère, de ne pas désespérer, car elle n'a aucune intention de lui voler son bien-aimé: au contraire, elle saura lui faire changer d'avis. Entre-temps, Andronico dévoile à Bajazet ce qui s'est passé: le sultan, fou de rage, renie sa fille.

Devant l'armée tartare tout entière, Tamerlan s'apprête à célébrer solennellement ses noces avec Asteria. L'intention secrète de la princesse c'est de tuer le tyran, mais Bajazet survient et interrompt la cérémonie, en reprochant durement sa fille. Celle-ci montre alors le stylet qu'elle tenait caché sur sa personne pour tuer Tamerlan et fait ainsi preuve de son courage aux yeux de tout le monde, en regagnant l'approbation de son père. Irene, pour sa part, bien qu'encore sous fausse identité, rappelle à Tamerlan sa parole et lui reproche son manque de loyauté. La situation se précipite; Tamerlan, en dépit des protestations générales, fait aussitôt appréhender le père et la fille, en attendant de les mettre à mort dans mille atroces souffrances.

TROISIÈME ACTE

Dans un jardin au bord de l'Euphrate.

Asteria et Bajazet attendent la vengeance de Tamerlan; avant de s'éloigner, le sultan remet du poison à sa fille. Contre toute attente, Tamerlan est encore disposé à épouser Asteria, mais cette fois-ci c'est Andronico qui intervient, en déclarant son amour pour la princesse: elle, pour sa part, avoue l'aimer elle aussi. Tamerlan éclate de rage et ordonne que Bajazet soit aussitôt décapité et qu'Asteria soit obligée à épouser le plus vil des esclaves. Bajazet survient et trouve sa fille aux pieds de Tamerlan, qui ordonne de traîner père et fille à la salle des banquets.

L'action se déplace à la salle des banquets. Devant Bajazet, Andronico et l'armée tout entière, Asteria devra servir Tamerlan comme une esclave. Elle verse le poison que son père lui a donné dans la coupe de Tamerlan, mais Irene s'en aperçoit et dénonce sa manoeuvre, en dévoilant à la fois sa vraie identité. Plutôt que de faire goûter son père ou son amoureux à la coupe douteuse, Asteria choisit d'y boire elle-même, mais Andronico arrête sa main. Tamerlan ordonne alors que Bajazet soit traîné en chaînes assister à la risée de sa fille, livrée aux esclaves; ensuite il offre sa main à Irene, qui l'accepte sans hésitation. En cet instant survient Idaspe, en annonçant le suicide de Bajazet. Asteria maudit le tyran et s'écarte, désespérée, mais Tamerlan, désormais apaisé, accorde à Andronico la permission de l'épouser et de la conduire à Byzance, comme sa reine. Avec cet acte de clémence inattendu, que tous accueillent en entonnant un chant de louange, Tamerlan commence son nouveau règne.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung spielt im Jahr 1403 in der bithynischen Hauptstadt Bursa.

Der türkische Sultan Bajazet wird mit seiner Tochter Asteria von den siegreichen Truppen des Tartarenherrschers Tamerlan im Königspalast festgehalten. Sowohl der Tamerlan als auch der mit ihm verbündete, nun allerdings vom Mitleid mit den Besiegten erfüllte griechische Prinz Andronico haben sich in die Sultanstochter verliebt. Nichts ahnend, bittet der Tamerlan ausgerechnet Andronico, er solle beim Sultan um Asterias Hand für ihn anhalten. Zur Belohnung verspricht er ihm die byzantinische Kaiserkrone und die Hand Prinzessin Irenes von Trapezund (die eigentlich dem Tartarenherrscher selbst versprochen ist).

Hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu Asteria und dem Treueid für den Tamerlan, begibt sich Andronico auf seine Mission zu Bajazet; um keine Zeit zu verlieren, gesteht der Tamerlan Asteria indes selbst seine Liebe, wird aber empört zurückgewiesen. Nicht anders ergeht es Andronico: in seinem Hass auf die Eroberer lehnt der Sultan jedwedes Abkommen konsequent ab, koste es auch sein Leben. Dennoch willigt Asteria wenig später in einem Gespräch unter vier Augen in die Heiratspläne ein – allerdings nur vorgeblich: ihr eigentliches Ziel dabei ist die Rache an Andronico, dem sie vorwirft, sie aus politischer Berechnung hintergangen zu haben. Andronico weist Asterias Vorwürfe jedoch entschieden zurück und lehnt auch die machiavellistischen Einflüsterungen seines Ratgebers Idaspe ab, der ihm mit Blick auf den versprochenen byzantinischen Thron nahelegt, die Hochzeit mit Irene zu akzeptieren oder doch zumindest nicht offen abzulehnen.

Unterdessen trifft Irene im Königspalast ein. Da Andronico und Idaspe sie vor der Doppelzügigkeit des Tamerlan warnen, beschließt sie, sich als Botschafterin der Prinzessin von Trapezund (also als ihre eigene Botschafterin) auszugeben. Andronico kann sich Irenes außerordentlichem Charme zwar nicht ganz entziehen, beteuert jedoch seine Liebe zu Asteria.

ZWEITER AKT

Schauplatz ist nun das Feldlager des Tamerlan vor den Stadtmauern.

Ihrer riskanten Strategie folgend, verlobt sich Asteria offiziell mit dem Tamerlan und nimmt Andronicos verzweifelte Einwände spöttisch zur Kenntnis. Zugleich läßt sie Irene durch die falsche Botschafterin (d.h. Durch Irene selbst) ausrichten, sie hege keineswegs

die Absicht, ihr den Geliebten streitig zu machen, und werde die Dinge schon richten. Unterdessen berichtet Andronico dem ahnungslosen Bajazet von den Vorfällen; dieser gerät außer sich vor Wut und verstößt seine Tochter.

In Gegenwart des gesamten tartarischen Heeres bereitet sich der Tamerlan auf die Hochzeitsfeierlichkeiten mit Asteria vor. Die Prinzessin hat sich indes zum Tyrannenmord entschlossen; doch noch ehe sie zur Tat schreiten kann, wird die Zeremonie von Bajazets wütendem Auftritt unterbrochen. Die Ereignisse überstürzen sich: zum Beweis ihrer wahren Absicht zückt Asteria den Dolch, mit dem sie den Tamerlan töten wollte; damit gewinnt sie die Liebe ihres Vaters zurück und erntet allseitige Anerkennung für ihren Mut; die immer noch incognito auftretende Irene gemahnt den Tamerlan an sein Eheversprechen. Allen Protesten zum Trotz, läßt dieser umgehend den Sultan und seine Tochter festnehmen und kündigt ihre grausame Hinrichtung an.

DRITTER AKT

Ein Garten am Ufer des Euphrats.

Asteria und Bajazet erwarten die Rache des Tamerlan. Bevor der Sultan sich abwendet, händigt er seiner Tochter ein Gift aus. Doch wider Erwarten erklärt der Tartarenherrscher sich nun bereit, Asteria zur Frau zu nehmen. Nun ist es Andronico, der dazwischen tritt und der Prinzessin seine Liebe gesteht. Auch Asteria kann ihre eigenen Gefühle für Andronico nicht länger verhehlen. Von neuem Zorn erfüllt, befiehlt der Tamerlan, Bajazet umgehend zu köpfen und Asteria mit seinem niedrigsten Sklaven zu vermählen. Im selben Augenblick, in dem sich die Prinzessin dem Tamerlan zu Füßen wirft, trifft Bajazet ein und wird auf Geheiß des Tartaren zusammen mit Asteria vor seine Tafel geschleift. Erneut beteuert Andronico, dass ihm die Liebe mehr wert sei als jeder irdische Thron.

Das Geschehen verlagert sich in den Festsaal. In Gegenwart von Bajazet, Andronico und dem gesamten Heer soll Asteria wie eine Sklavin bei Tisch bedienen. Ihr Versuch, das von ihrem Vater erhaltene Gift heimlich in Tamerlans Becher zu mischen, wird von Irene vereitelt, die nun ihre wahre Identität preisgibt. Als Asteria vor die Wahl gestellt wird, ihren Vater oder ihren Geliebten vom vergifteten Trunk kosten zu lassen, entscheidet sie sich, selbst aus dem Becher zu trinken, wird jedoch im letzten Moment von Andronico davon abgehalten. Der Tamerlan befiehlt daraufhin, man solle die Prinzessin seinen Sklaven zum Vergnügen überlassen; der zuvor in Ketten abgeführte Bajazet soll herbeigeschafft werden, um dem grausigen Treiben beizuwohnen; dem anschließenden Heiratsersuchen des Tamerlan gibt Irene ohne zu zögern statt. Da trifft Idaspe ein und berichtet, Bajazet habe sich das Leben genommen. Asteria verflucht den Tyrannen und wendet sich verzweifelt ab, doch der längst wieder besänftigte Tartarenherrscher gewährt Andronico die Hand der Sultanstochter. Mit diesem unerwarteten Gnadenakt, der von den Umstehenden einhellig begrüßt und mit einem Hymnus besungen wird, tritt der Tamerlan seine neue Herrschaft an.

Il Bajazet*

tragedia per musica in tre atti

libretto Agostino Piovene
musica di Antonio Vivaldi

Personaggi

Tamerlano contralto (en travesti)

Bajazet baritono

Asteria contralto

Andronico controtenore

Irene soprano

Idaspe soprano

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Deliziosa nel palazzo reale di Bursa capitale della Bitinia, occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta de' Turchi.

Bajazette, Andronico, ed Idaspe.

BAJAZET

Prence, lo so: vi devo
questi di libertà brevi momenti.
Se quest'ombra di bene
accorda il mio nemico
per placar l'ira mia già la rifiuto.
Che non vuò libertà da lui che appena
saria degno portar la mia catena.

ANDRONICO

Il vostr'odio signor vada in oblio.
Siete in poter del Tamerlano, e siete...

BAJAZET

Per esser prigioniero
Non son io Bajazet?
Scettro, e corona,
non che la libertade
dalla man di costui
sariano odiosi
e forse sarà questo
l'ultimo de' miei giorni
per non doverli più
né men la vita.

ANDRONICO

Disperato è il pensier, non generoso.
Vuoi morir? ed Asteria?

BAJAZET

Non mi svegliate in petto un nuovo affetto,
ch'abbattere potria la mia costanza.
Son risoluto, e vuò morir.
Asteria, che è la sola
per cui mi duol morir, io raccomando
a voi. So che vi è cara.
V'ami per me, ma si rammenti poi
d'odiar il Tamerlan quanto ama voi.

Del destin non dee lagnarsi
chi ha nel petto un' alma forte,
e l'aspetto della morte
non paventa un cor di re.

Il morir solo m'avanza
e'l mio caro amato pegno
fido Prence a te consegno
tu poi l'ama ancor per me.

SCENA SECONDA

Andronico, e Idaspe.

ANDRONICO

Non si perda di vista,
Idaspe, il disperato.
Serviamo Asteria in lui, e nel suo amante
ami la figlia almen l'amor del padre.

IDASPE

Signor, se un grande amore
occupa il vostro cor, dover vi chiama
a conservar nel genitor la figlia.
Ma che prevalga in voi
l'interesse del core a quel del soglio
Idaspe non l'approva.
Hanno già i greci
deposto nelle man del vincitore
l'imperio di Bisanzio;
badate a questo, e vi rendete un giorno
grato a g'locchi d'Asteria
con la corona di Bisanzio in fronte.

ANDRONICO

Più dell'impero apprezzo il cor d'Asteria.
Tu parti e cauto siegui
dell'ottomano i passi.

IDASPE

Andrò signor, ma femminil beltade
può troppo in te,
che tosto langue, e cade.

Nasce nasce rosa lusinghiera
al spirar d'aura vezzosa,
e a quel dolce mormorio
v'à spiegando sua beltà.

Poscia al suol langue la rosa,
così fa bellezza altera
che mancando tosto v'è.

SCENA TERZA

Tamerlano, e Andronico.

TAMERLANO

Principe, or ora i Greci
han posto in mio poter il vostro impero;
ed io, ch'ho sola in petto
della gloria l'amor, e che non vinco
per abusarmi delle mie vittorie,
vi rendo il vostro trono.

ANDRONICO

Mio signor; ma sì presto
dividermi da voi?
Deh, lasciate che apprenda
vicino ancor al vincitor del mondo
il mestiero dell'armi.

TAMERLANO

Andronico il consento,
anzi lo bramo.
Temeva impaziente
la brama di regnar, ma il vostro indugio
deve servirmi a vincere un nemico.

ANDRONICO

Qual nemico rimane?
Signor, tutto il mio sangue...

TAMERLANO

Non v'è d'uopo di sangue
per debellare un prigionier che solo
ha il suo orgoglio in difesa.
È questi l'Ottoman: a voi s'aspetta
mitigar le sue furie, e farlo umano.
Gli offero pace, e amistade; in fine voglio,
che di nostra union sia vostro il merto.

ANDRONICO

La vostra union? O giusti cieli! È questo
il miglior de' miei voti.
Nel duol di Bajazette
il suo gran vincitor al fine è vinto.

TAMERLANO

No Prence, non mi ha vinto
di Bajazette il duolo, e men lo sdegno.

ANDRONICO

E d'onde il colpo?

TAMERLANO

È vendicato appieno
Bajazet dal suo sangue, e quel funesto
fulmine della guerra
che vantò l'Ottomano
sta troppo fisso nella sua famiglia,
e dalle man del padre
è passato negli occhi della figlia.

ANDRONICO

Che sento! Forse ne sareste amante?

TAMERLANO

Sì, o Prence, e con ragion voi ne stupite.
Offrite a quel superbo
la mia man per sua figlia; e questo sia
il guiderdon dell'amicizia mia.

ANDRONICO

(Ahi fiero colpo!) E Irene
signor, che già s'avanza al vostro letto?

TAMERLANO

Non deve esser mia sposa.
Vuò scegliere una mano,
che mi sia grata, e a me solo la debba.
La destino per voi.

ANDRONICO

Per me signore?

TAMERLANO

Per voi. Non posso fare
scelta miglior, né voi migliore acquisto.
Non chiedo in ricompensa
che il consenso d'un padre,
perché salga una figlia al maggior trono.
Da voi lo spero, e non lo spero in vano,
se pensarete che l'impero e Irene
ambidue doni son della mia mano.

In sì torbida procella
cerco in vano amica stella
non ho porto non ho sponda.

Così mentre ondeggio, ed erro
sol in voi quel lido afferro
cui mi spinge il vento, e l'onda.

SCENA QUARTA

Andronico.

ANDRONICO

Il Tartaro ama Asteria,
ed io ne fui cagion.
Che farò? Son amante, e son monarca,
ma son beneficato.
S'il fosse ancor, non vuol parere ingrato.

Quel ciglio vezzosetto
ch'inspira grazie, e amor,
quel labbro morbidetto
ferito a questo cor,
né trova pace.

SCENA QUINTA

*Appartamenti reali destinati per abitazione di Asteria,
e Bajazette custoditi da guardie.*

ASTERIA

Or sì, fiero destino,
che prigioniera io sono.
Nella crudel giornata,
che Tamerlan vinse mio padre in campo,
con la mia libertà perdei me stessa.
Mi sovviene all'or quando
a vista del mio pianto
Andronico il gran duce abbassò il brando.
Mi vide, il vidi, e parve
che chiedesse la vita
quel che veniva ad arrear la morte.
Che più! L'amai, ed amo. Or lo spietato
sol pensa alle corone,
e me qui lascia alle catene, ingrato.

SCENA SESTA

Tamerlano, e detta.

TAMERLANO

Non è più tempo Asteria
di celarvi un segreto, a cui legata
sta la vostra fortuna,
di Bajazet, d'Andronico, e la mia.
Oggi se voi'l bramate
avran fine i miei sdegni, e al genitore
darò cortese e libertade, e pace.

ASTERIA

Vincitor già del mondo
non vi riman per renderci felici,
che vincere voi stesso.

TAMERLANO

Son vinto, e amor n'ha il merto.
Andronico ne tratta
con Bajazet i patti del trionfo.
Manca il vostro consenso.

ASTERIA

Forse Andronico ottenne da voi...

TAMERLANO

Al greco prence
è noto il mio volere, e già favella
di vostre nozze al padre.

ASTERIA

Di mie nozze? Con chi?

TAMERLANO

Con Tamerlano.

ASTERIA

(Oh cielo!) Signor...

TAMERLANO

Sì, v'amo.
Io lo dico, e ciò basta.

ASTERIA

(Ah qual consiglio Asteria?)
Signor, s'il prence greco

necessario si rende a queste nozze,
pria d'inoltrarmi, intendo
udir dalla sua bocca il mio destino.
(Amante e genitor non può tradirmi.)

TAMERLANO

Io v'acconsento, anzi lo bramo. Il greco
non può che oprar per me. Gli rendo il trono,
e gli cedo per voi d'Irene il letto.

ASTERIA

Come? Di chi?

TAMERLANO

D'Irene.

ASTERIA

Ad Andronico?

TAMERLANO

Sì.

ASTERIA

Quella ch'un regno
facea degno di voi?

TAMERLANO

Sì, quella, e forse
le avrei porta la destra,
se non avessi anco veduta Asteria.

ASTERIA

E Andronico l'accetta?

TAMERLANO

Si può temer?

ASTERIA

(Ahi sorte!)

TAMERLANO

Asteria, io vi dò tempo a un gran consiglio.
Udite il greco, e persuadete il padre.
Uno ha in premio due troni,
e l'altro libertade, e pace, e vita.
Da voi sola dipende
render del genitor felice il fato,
grande un amico, e un vincitor beato.

Vedeste mai sul prato
cader la pioggia estiva,
tal'or la rosa avviva
e la viola appresso,
figlio del prato istesso
e l'uno e l'altro fiore
ed è l'istesso umore
che germogliar gli fa.

In me così voi siete
cagione di speme e amore
e ancor al genitore
di pace e libertà.

SCENA SETTIMA

Asteria.

ASTERIA

L'intesi, e pur non moro?
Serve Asteria di prezzo al greco infido
per acquistar nuove corone? Ah indegno!

SCENA OTTAVA

Bajazet, Andronico, e detta.

BAJAZET

Non ascolto più nulla.

ANDRONICO

Almeno udite la volontà d'Asteria.

BAJAZET

Ell'è mia figlia.
Non vi partite Asteria,
che si tratta di voi.

ANDRONICO

(Cieli! S'ella acconsente, io son perduto.)

ASTERIA

(Vendichiamoci almen di quell' ingrato.)
Signor, se la proposta
uscisse d'altro labbro
che da quello d'Andronico, direi

che sorella d'Ortubule,
figlia di Bajazette,
col core d'ambidue l'odio e 'l detesto,
ma poiché parla il Greco,
quel grande amico, e quel fedele amante,
riflettervi convien.

ANDRONICO

Crudel! Tacer non posso.
Asteria, al vostro amante non conviene
così ingiusto rimprovero. Sappiate,
che ho chieste queste nozze
col timor d'ottenerle,
e ch'ho tradito il mio cor per vostro bene.
Ma non vedo che voi
siate pronta al rifiuto,
come che foste a rinfacciarmi ingiusta.

BAJAZET

Prence, Asteria è mia figlia,
io rispondo per lei.
Diteli, ch'in mia figlia
bramo maggior beltà per tormentarlo,
che lo sprezzo, l'oltraggio, e lo rifiuto.

ANDRONICO

Ma signor, la ripulsa
vi può costare il capo.

BAJAZET

Non più: vi dissi, andate.
La risposta rendete
al mio nemico, e la risposta è questa:
il rifiuto d'Asteria, e la mia testa.

SCENA NONA

Asteria, e Andronico.

ANDRONICO

Asteria non parlate?
A' rimproveri vostri
mal corrisponde questo
ostinato silenzio, ond'è che meco
siete sdegnata, o v'opponete al padre.

ASTERIA

Credete ciò, che più v'aggrada, ingrato,
punto non v'ingannate.
S'ho a soffrir dall' amante esser tradita,
la via di non amare, o amor, m'addita.

Amare un' alma ingrata
pena è crudel spietata
che non dà pace al cor.

Esprime il mio dolore
i spasimi del core
e pur non li conosce
un empio traditor.

SCENA DECIMA

Andronico, e Idaspe

ANDRONICO

Udir non voglio a favellar d'Irene.

IDASPE

Ah Prence, il Tamerlan
la cede a voi, v'impone
d'accoglierla in sua vece. Ecco ne viene.
Che risolvete? Si farà palese
per questa via funesta
il vostro amor al Tartaro?

SCENA UNDICESIMA

Irene, e detti.

IRENE

Così la sposa il Tamerlan accoglie?
Quella sposa, ch'erede
d'un vasto impero al Tartaro si dona?
M'avvanzo nella reggia,
e fuor che Tamerlano ogn' altro incontro?

IDASPE

Il greco prence è questi,
in breve a lui succederà il monarca.

ANDRONICO

Gran donna illustre, io vengo
dal Tamerlan prescelto
al grand'onor d'accogliervi in sua vece.
Oh me felice appieno,
se fossi in libertà di farmi incontro
all'immensa fortuna,
cui mi presceglie il generoso amico.

IRENE

Ma il mio sposo dov'è?

ANDRONICO

Dirvi dovrei,
quello son io, ma il cambio
troppo è diforme al vostro gran destino.

IRENE

M'ingannò dunque il Tamerlano? O pure,
pentito di mie nozze,
vuol, ch'io parta nemica,
quando venia sua sposa?

ANDRONICO

Narralo Idaspe tu; sai, ch'io non posso.

IDASPE

Il Tamerlano ha un altro amore in petto.
Vuol sul trono la figlia
del nemico Ottoman, ma forse Irene
non averà a temer costei rivale.

IRENE

Chi m'addita la via
per tornar al dover questo infedele?
Chi m'assicura almeno
da nuovi insulti, e chi m'accerta poi
che lo possa veder per vendicarmi?

ANDRONICO

Io.

IRENE

Ed in qual forma?

ANDRONICO

Udite: ancora ignota
voi siete al Tamerlan: non è dovere

espor la maestade a nuove offese.
Fingetevi compagna, o messaggiera
della sprezzata Irene;
pregate, minacciate: il tempo poi
darà incontro opportuno per iscoprirsi.

IRENE

Si faccia: è questo il mezzo
per salvar il decoro,
e non abbandonar la mia ragione.
Andiamo dunque, e nella vostra fede
di Trebisonda poserà l'erede.

Qual guerriero in campo armato,
pien di forza, e di valore
nel mio core innamorato
sdegno, e amor fanno battaglia.

Il timor del dubbio evento
il dolore ed il cimento
l'anima mia confonde, e abbaglia.

SCENA DODICESIMA

Andronico.

ANDRONICO

È bella Irene, è ver, ed un impero
più bella ancor la rende.
Ma senza Asteria oh Dio!
agitato è il cor mio.
Non ho riposo, o pace,
e quanto intorno veggo, e quanto ascolto
mi turba, e mi funesta,
e dolor, e furore, in sen mi desta.

Non ho nel sen costanza
che vinca il mio dolore,
troppo il mio mal s'avanza,
troppo m'affanna il cor.

Se in così fiera sorte
di pena non si muore,
o poco può la morte
o nulla può il dolor.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Campagna con Padiglione del Tamerlano, che s'apre all'improvviso, e vedesi Tamerlano, ed Asteria a sedere sopra due origlieri.

Tamerlano, Andronico, e Idaspe.

TAMERLANO

Amico, tengo un testimon fedele
del vostro a mio favor felice impiego.
Al fin col vostro mezzo
la mia grande nemica è già placata.

ANDRONICO

Come signor? Asteria?

TAMERLANO

Sì, sarà mia vostra mercede.

ANDRONICO

Ma il padre?

TAMERLANO

No, ch'il superbo non v'assente ancora,
ma inutile è il suo assenso,
se in mio favor ho della figlia il core.

ANDRONICO

Siete poi risoluto
porger oggi la destra
alla figlia d'un padre anco sdegnato?

TAMERLANO

Eh; Bajazette cangierà pensiero
quando Asteria vedrà salita in trono.
Prence attendete al vostro
già vicino imeneo.
Irene, che accoglieste, è vostra sposa.
Vado a ordinar la pompa, e questo giorno
sarà di vostre, e di mie faci adorno.

SCENA SECONDA

Andronico, e Idaspe.

IDASPE

Sarete ora ostinato
nell'amore d'Asteria?

ANDRONICO

Più che pria.

IDASPE

Doppo ciò, che pretendete?

ANDRONICO

Rimproverar l'ingrata,
rinunziar al rival Irene, e regno,
e per compire la di lei vendetta
farle un pien sacrificio
della fortuna mia, della mia vita.

IDASPE

Bell'impresa d'un'alma disperata.

ANDRONICO

Ecco Asteria. Va' tosto,
Avverti Bajazette,
che forse ignora ancor qual sia la figlia.

IDASPE

Ubbidirò, fra tuoi perigli intanto
più bella sarà di tua virtude il vanto.

Anch'il mar par che sommerga
quella nave che tu vedi
dissipata da procelle.

Poi la vedi, e par che s'erga
presso all'altra in fra le stelle.

SCENA TERZA

Asteria, e Andronico.

ANDRONICO

Asteria, vi turbate? E che? temete
portarvi forse me presente a un trono,
per cui fu così pronto il vostro voto?

ASTERIA

Non ho a temere nel portarmi a un soglio
cui m'additaste poco fa il sentiero.

ANDRONICO

Ve l'additai perch'il fuggiste, o almeno
credei che nol bramaste.
Ma è troppo luminoso
del Tamerlano il soglio per fuggirlo.
Se poi l'offre un amante...

ASTERIA

Voi mio amante? Qual prova? Quella forse
di gettarvi al partito
del mio maggior nemico?
Sapevate pur l'odio,
che contro il Tamerlano nutre il mio sangue?

ANDRONICO

Sapeva l'odio sì, ma non l'amore
con cui guardate il soglio.

ASTERIA

Voi mi spingeste al soglio, il dissi, il dico,
e se voi non aveste o core, o forza
per dichiararvi contro il mio nemico,
a odiarlo né men io son tenuta.

ANDRONICO

Quando ciò sia, protesterò altamente
contro le chieste nozze,
mi griderò nemico
del Tamerlan, rifiuterò l'impero,
al fin morirò, se il morir mio si brama.

ASTERIA

Non v'è più tempo, il Tamerlan mi chiama.

Stringi le mie catene,
e mi rinfacci,
fabrichi le mie pene,
e poi minacci,
credimi tu sei stolto, tu sei stolto e non
t'intendo.]

Se ad altro mi donasti
applaudo al dono,
se un'altra tu accettasti,
io rea non sono,
ti lagni ancor, né la cagion comprendo.

SCENA QUARTA

Andronico.

ANDRONICO

Ah disperato Andronico, che pensi?
Perdesti Asteria, e perderai la vita.
Si vada a Bajazet. Qualche speranza
par, che mi resti ancor ne' sdegni suoi;
ma se l'altero poi
non oppon l'ira sua, nulla più spero,
né scorgo amica stella,
che mi assicuri dalla ria procella.

La sorte mia spietata
farmi di più non può,
m'accusa e mi condanna
la bella mia tiranna
l'infido e traditor,
che barbaro rigor,
che grave affanno.

Rifiuta quell'ingrata
quel cor che m'involò,
perché fedel son io
questo è il delitto mio,
questo diventa error,
tutta la crudeltà s'arma a mio danno.

SCENA QUINTA

*S'apre il Padiglione, e vedesi Tamerlano, ed Asteria a
sedere sopra origlieri.*

Tamerlano, Asteria, Idaspe, poi Irene.

IDASPE

Signor, Vergine illustre
chiede accostarsi per Irene al soglio.

TAMERLANO

Venga colei, che a noi
Irene invia per esplorarne i sensi;
legga in volto d'Asteria
il destin del mio trono, e la mia scusa.

IRENE

(La schiava assisa, e la Regina in piedi?)

Signor, di Trabisonda
l'erede a voi...

TAMERLANO

Non t'inoltrar; m'è noto
ciò, che pretende Irene. Asteria parli,
e da quegl'occhi, e da quel labro intenda
ciò, che deve sperar la grande erede.

IRENE

(Folle da un traditor chi spera fede.)

ASTERIA

Al maggior de' monarchi
inchina Asteria il suo voler, e umile
stende la destra al vincitor del mondo.
E, perché in onta al padre io vengo al trono,
pria che si svegli il suo furor, vi prego
con celere imeneo,
vi prego coronar la vostra offerta.

TAMERLANO

Ciò che brama il mio amor, bella tu chiedi.
Tosto uscirem da questo luogo al soglio,
te lo prometto, e in pegno ecco la mano.

IRENE

Fermate o Tamerlan, che quella mano
prima è dovuta a Irene.

TAMERLANO

Quanto ardita è costei!

IRENE

Non arrossite,
tradir una regina,
per poi stender la destra ad una schiava?
Una schiava ch'ancora
non si sa con qual cor venga sul Trono?

TAMERLANO

Che più direbbe Irene?

IRENE

E Irene io sono.

TAMERLANO

Asteria taci?

ASTERIA

E che mai dir poss'io?
Allor che vengo sposa
contro il voler del padre,
non mi ponno arrestar le grida altrui.

TAMERLANO

Donna, garristi assai: in te rispetto
sesso, beltade, e più d'Irene il nome.
Son reo, lo so, ma la discolpa è questa.
Al fin le cedo un trono
non minore del mio, si plachi, e regni.

IRENE

Se non stringe la mano
del Tamerlan, ritornerà qual viene.

TAMERLANO

Fa che mi spiaccia Asteria, e abbraccio Irene.

Cruda sorte, avverso fato,
sono infido, sono ingrato
ma se gl'occhi di costei
di mia colpa sono i rei
freni Irene, freni Irene il suo furor.

Il suo sdegno sia placato
ch'io le dono sposa e trono
che del mio non è minor.

SCENA SESTA

Asteria, Irene, e Idaspe.

ASTERIA

Senti chiunque tu sia, che a pro d'Irene
tanto dicesti.

IRENE

E che pretendi forse
allo sposo usurpato
aggiunger nuovi insulti?

ASTERIA

Conosci pria il cor d'Asteria, e apprendi,
che non mi chiama al Trono,
o brama di regnar, o molle affetto,

IRENE

Che dunque?

ASTERIA

Basta, e sappi,
che non vi vado ad ingombrarne il passo.

IRENE

Ma due regine non capisce un trono.

ASTERIA

Sì, scorgerammi Irene
o caduta, o discesa.
Dille alfin che non parta.
Forse la sua fortuna,
quand'io dispiaccia al tartaro, risorge;
in pegno de' miei detti ecco la mano.
Saprà Asteria spiacere al Tamerlano.

La cervetta
timidetta
corre al fonte,
al colle, al monte,
trova al fin il suo diletto,
l'accarezza, si consola.

Cerchi Irene il suo diletto,
ah il suo ingrato
sposo amato
il mio cor no non gl'involà.

SCENA SETTIMA

Irene, e Idaspe.

IRENE

Gran core espone Asteria.

IDASPE

Ond'è che certo
maggiori ne ha il pensier.

IRENE

Alla tua fede
mi raccomando Idaspe.

IDASPE

Così servo al monarca e a Irene insieme.

IRENE

Non si perda di vista
questa schiava nemica, e risoluta.

IDASPE

Cauto de' passi suoi seguirò l'orme.

IRENE

Felice me, se il soglio,
che ragione o beltà sì mal difende,
gratitudine almen oggi mi rende.

Sposa son disprezzata,
fida son oltraggiata
cieli che feci mai?
E pur egl'è il mio cor,
il mio sposo, il mio amor,
la mia speranza.

L'amo, ma egl'è infedel,
spero... ma egl'è crudel,
morir mi lascierai?
O Dio manca il valor
e la costanza.

SCENA OTTAVA

Bajazette, ed Andronico.

BAJAZET

Dov'è mia figlia, Andronico?

ANDRONICO

Sul trono.

BAJAZET

Su qual trono?

ANDRONICO

Su quello del tuo nemico.

BAJAZET

Del Tamerlan?

ANDRONICO

Così non fosse.

BAJAZET

Ah indegna!

E quando? E come? ah, me tradito! Parla.

ANDRONICO

Testè la vidi io stesso entrar le tende
del Tartaro. La guidi
vendetta, o ambizion, sale su'l Trono.

BAJAZET

E tu codardo amante,
che nemico potesti
farla scender dal mio, dal proprio soglio,
ad un altro non suo,
non li sapesti attraversar la strada?

ANDRONICO

Dissi, gridai, ma chi non bada al padre,
più non ascolta un vilipeso amante.

BAJAZET

Andiamo, ingiusto Ciel! Son disperato.
Io più figlia non ho, non ho più trono,
non son più padre, più Bajazet non sono.

Dov'è la figlia?
Dov'è il mio trono?
Non son più padre,
più Re non sono,
la sorte barbara
non ha più affanno,
non ha più fulmine
il ciel tiranno
ch'esser terribile possa per me.

Vede l'istesso nemico fato
che non può farmi
più sventurato,
che se m'uccide crudel non è.

SCENA NONA

*Campo d'armi con Trono, sopra il quale siedono
Tamerlano ed Asteria a vista di tutto l'esercito.
Tamerlano, Asteria, poi Bajazette, Andronico, e Idaspe.*

TAMERLANO

Al soglio dunque, o bella.

ASTERIA

Al soglio sì (ma per svenarvi un mostro.)

BAJAZET

Dove Asteria?

TAMERLANO

E tu dove, o Bajazette?

BAJAZET

Ad arrestar mia figlia.

TAMERLANO

Temerario, cotanto
ardisci, prigionier?

BAJAZET

Le mie catene
non han tolto ragion su la mia figlia.

ASTERIA

Padre sì, vado al Trono, il soffri in pace
(il resto l'ho nel cor, e il labbro tace.)

BAJAZET

Che il miri, e il soffra in pace?
Perfida indegna figlia.

TAMERLANO

Olà: si taccia.
Stanco son di tue furie;
Ti vuo' avvilito almen, se non placato.
Olà, pieghisi a terra
il superbo Ottomano,
e quell'ardito capo
mi serva di scabello a girne al trono.

BAJAZET

Non s'affatichi alcuno, eccomi io stesso
prosteso a terra. Ascendi, ascendi al trono,
teco v'ascenda Asteria,
e con crudele ed inaudito esempio
oggi si vegga al soglio del nemico
su'l capo al genitor passar la figlia.

TAMERLANO

Andiamo, Asteria.

ASTERIA

Ah mio signor, vi sieguo,
 ma non per questa via.
 Se mi volete sposa,
 non mi vogliate almen disumanata.
 Sgombrisi quel sentiero, e vengo al soglio.

TAMERLANO

Sorgi.

BAJAZET

No, poich  ingombro
 alla superba almen la via del trono.

TAMERLANO

Sorgi, ti dico, ol .

BAJAZET

Perverse stelle!

TAMERLANO

Con intrepido ciglio
 rimira o Bajazet qual sia tua figlia.
 Andronico,   ormai tempo,
 che il Tamerlano vi sia grato. Asteria
   mia per voi, per me sia vostra Irene,
 e con Irene l'uno e l'altro impero.

IDASPE

Signor, al soglio, al soglio.

ANDRONICO

Eh, se non placo Asteria io non lo voglio.

IDASPE

Qui per Irene eccovi un'altra Irene.

SCENA DECIMA

Irene, e detti

IRENE

E per lei vengo ad impegnar quel posto
 e promesso e dovuto;   gi  occupato?

Sei quella tu, che non conduce al trono
 o brama di regnar, o molle affetto?
 Quella, che non ingombra ai sogli il passo,
 e che deve spiacer al Tamerlano?

ASTERIA

(Il rimprovero ancor non esce invano.)

TAMERLANO

Ancor l'ardita qui. Ma dove   Irene?

IRENE

Irene non verr  giammai, se pria
 sgombrato non rimira il Trono, e il letto.

TAMERLANO

Fa che Asteria discenda, e abbraccio Irene.

IRENE

Io far scender Asteria? Ah, se potessi!
 Ol , chi di voi presta
 a una tradita principessa il braccio?
 Bajazette?   suo padre.
 Andronico?   l'amante.
 Il Tamerlano?   il reo, non trovo aiuto.

BAJAZET

Fermati, o donna, che a tuo pro m'impegno:
 o scender  mia figlia, o non son padre.
 Ecco il fin de' tuoi sdegni, ecco qual era
 sin d'allora il tuo cor, ma perch  pria
 dal tuo nemico amante
 non ottenesti al genitor la morte
 per averne poi tu reina il merto?
 Ecco il petto, ecco il capo, or via, che tardi?
 Quest'ultimo ti resta
 ancor fra tuoi delitti.
 Ma non sperar, me estinto
 pace mai su quel trono,
 spaventar  i tuoi sonni ombra vagante,
 e sar  tuo rossor padre tradito,
 sveglier  contro te l'ombre infelici
 della tua genitrice, e del Germano,
 che riposano forse
 nell'odio tuo, nell'odio mio sicure.
 Disumanata, un padre disperato
 ti dimanda la morte, e ti minaccia,
 e a pietade, o a timor ci  non ti muove?

Andiamo a mendicar la morte altrove.

ASTERIA

Padre, ferma.

TAMERLANO

Sì fiacca è Asteria dunque,
che di gridi impotenti al suon si scuota.

IRENE

Asteria scende.

ASTERIA

Eccomi scesa.

TAMERLANO

Ah vile!

ASTERIA

Padre, troncasti ad un gran colpo il volo.

TAMERLANO

Tornate temerarii a' vostri ceppi.
Cor, che pospone a' bassi affetti un regno
di vagheggiarne lo splendore è indegno.

BAJAZET

Andiamo.

ASTERIA

Tamerlan non vi partite.
Padre, Andronico, e tu d'Irene amica,
appresso a voi d'ambizion son rea,
di sangue offeso e di tradita fede.
Or perché sappia ogn'uno,
qual al soglio n'andai, qual ne ritorno,
guardisi Asteria, e più di tutti fissa,
fissa in me gl'occhi, o Tamerlano, e mira.
Questo era il primo destinato amplesso,
(*mostra uno stilo*)
che portava fastosa Asteria al letto.
Giace impotente è ver a' piè del trono,
ma ancora in esso vagheggiar tu puoi
la mia illustre vendetta, e i sdegni tuoi.

IRENE

Gran donna!

BAJAZET

Oh illustre figlia!

ANDRONICO

Oh cor costante.

TAMERLANO

Sdegni, ma di monarca
a torto offeso, e disprezzato amante.
Siano di mille armati
Asteria, e Bajazet posti in difesa.
Piomberà sù i lor capi
la giusta mia vendetta,
e punirò con cento morti, e cento
nel padre, e nella figlia il tradimento.

ANDRONICO

In sì fiero destin morir mi sento.

IRENE

Sì crudel,
quest'è l'amore
d'un tiranno iniquo core.

BAJAZET

Mostro indegno,
dispietato senza fe'

ASTERIA

Morto il padre oh Dio perché?
Così barbara sentenza

TAMERLANO

Non è degno di clemenza

IRENE

Tanto fasto

BAJAZET

Tanto ognoglio

TAMERLANO

Morte attendi

BAJAZET

E morte io voglio

ASTERIA

Numi Numi aita oh Dio pietà

IRENE, BAJAZET E TAMERLANO

No non sa che sia pietà

ASTERIA

Questa è troppa crudeltà.

IRENE E BAJAZET

Il rigore e la fierezza

ASTERIA E TAMERLANO

Il rigore e la fierezza

La tua barbara fierezza

IRENE E BAJAZET

Del tuo cor

ASTERIA E TAMERLANO

Della mia sorte/Con la tua morte

TUTTI

Pur al fin

La mia morte/nostra morte

Appagherà.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

*Giardino alle Rive del Fiume Eufrate.
Bajazette, e Asteria.*

BAJAZET

Figlia, siam rei; io di schernito sdegno,
tu d'amore sprezzato;
vorrà il nostro nemico
vendicarsi dell'uno, e placar l'altro.

ASTERIA

Tutta la colpa mia
è una vendetta, ch'ha fallito il segno.

BAJAZET

Odi dunque, ma tutta
a incontrarlo ci vuol la tua virtude.

ASTERIA

S'è morte sia la mia, ma non la nostra.

BAJAZET

La tua e la mia.

Vedi quest'è veleno,

de' miei vasti tesori unico avanzo.

Te ne fo parte, e perché l'usi arditamente,
il mio intrepido cor teco divido.

Tu, figlia, al primo insulto,
che tenta il Tamerlan, lo bevi e mori.

E me vedrai al primo infausto avviso
preceder, o seguir il tuo destino.

ASTERIA

Padre, al tuo gran voler la fronte inchino.

Veder parmi, or che nel fondo
giù precipita di Stige
sangue illustre ed innocente
gonfie andar le rapid' onde
abbattendo argini, e sponde
all'orror di crudeltà.

Nel mirar sì ingiuste morti
già s'infuria, e l'onda estolle
e di sangue, ed ira bolle
assorbir bensì vorria
e trar seco in compagnia
chi nemico è di pietà.

SCENA SECONDA

Asteria.

ASTERIA

Per togliermi a un tiranno
altra via non mi resta,
che quella del morir.
Eccolo, che sen viene.

SCENA TERZA

Tamerlano, Andronico, Asteria, e Idaspe.

TAMERLANO

Io stesso
vengo tra queste mura, acciò da voi
intenda me presente, i suoi trionfi.
Ditele, ch' il mio Trono ancora è vuoto.
Che a salirvi di nuovo,
fuor che quel, che vi pose
con la sua stessa man, non v'è altro inciampo.
Che in fin, s'ella si placa, io le perdono.

ANDRONICO

(Andronico, coraggio,
si plachi Asteria, ma per me si plachi.)

ASTERIA

Vedi l'ardito.

ANDRONICO

Asteria...

ASTERIA

Iniquo taci.

ANDRONICO

Deh non mi condannate
prima d'udirmi. È tempo,
ch'Andronico con voi parli d'amante.

TAMERLANO

Qual voce?

ASTERIA

Ahi, che dirà?

ANDRONICO

Chiesi, e pregai
a pro del Tamerlan nozze, ed affetti,
ma questa mia richiesta è mio rimorso.
Voi la puniste col fatal consenso,
né del gran colpo mi voleste a parte.
Ora lo son dell'odio vostro, e dico,
che son rival del Tamerlano, e v'amo.

TAMERLANO

Ma che risponde Asteria?

ASTERIA

S'uniforma al suo amor, bench'infelice.

Che t'odio, il sai, che l'amo, egli tel dice.

TAMERLANO

Perfida, l'amor tuo fa ciò, che in vano
sino ad ora tentò tutto il mio sdegno.

ASTERIA

Ho il mio amante in difesa.

TAMERLANO

Or lo vedremo.
Tronchisi il capo a Bajazet, e Asteria
allo schiavo più vil sia fatta sposa.

ASTERIA

Dunque, real donzella...

TAMERLANO

Non favellar, o la sentenza affretto.

ASTERIA

Deh, signor, sul mio capo
cada il vostro furor, ma al mio gran padre
perdonate una colpa
che non è sua, e quella forza ch'èbbe
questo infelice volto,
per placarvi finor, l'abbia il mio sangue.

SCENA QUARTA

Bajazet, e detti.

BAJAZET

Come, Asteria, tu a' piè del Tamerlano?
Sorgi; non s'ha da rimirar prostrata
innanzi al suo nemico una mia figlia.

TAMERLANO

Bajazet, l'ira mia non ha più freno.
Sappi, che non più solo
sei mio nemico, altri due rei son teco.

BAJAZET

Ora con un sol colpo
voglio veder puniti
un rival, un'ingrata, ed un superbo.
Bajazet, et Asteria

sian strascinati alle mie mense, seco
venga Andronico, e miri
in Asteria i suoi scorni,
se poi tal piace, all'amor suo ritorni.

Barbaro traditor
privo d'amor, di fe',
temi del mio furor,
amor tu nieghi a me?
No trionfar non dei,
sarò sì qual tu sei
empio tiranno.

Odio furor velen,
per te sol nutro in sen
premio al tuo inganno.

SCENA QUINTA

Asteria, Andronico, e Idaspe.

ANDRONICO
Asteria, all'or, ch'andaste
Regina al soglio, vi provai sdegnata,
ora, ch'andate rea, siete placata?

ASTERIA
Non più, non più. Abbastanza
ravviso il bel candor della tua fede,
e questo è il mio dolor. Dover lasciarti,
quando fedel ti trovo;
ecco il momento estremo, in cui concesso
sia di vederti, o caro.

ANDRONICO
O come? Dunque...

ASTERIA
Principe, il mio gran padre
seco m'appella. Addio. Questo vi basti,
prence, saper, che nell'estremo istante
saranno il mio dolor padre, ed amante.

Qual furore, qual affanno
è lasciar per sempre oh Dio
e l'amante e'l genitor.

D'Acheronte su la sponda
dell'altr'ombre avrò rossor.

SCENA SESTA

Andronico, e Idaspe.

IDASPE
Prence, pensaste ancora,
che un folle amor vi fa smarrir due regni?

ANDRONICO
Non importa. Amo meglio
esser reo con Asteria,
che regnar senza lei.

IDASPE
Ma così perderete Asteria e il Trono.
Deh lasciate un amor per voi fatale.

ANDRONICO
No! farò Idaspe mai.
Quanto sia bella Asteria ancor non sai.

D'ira e furor armato
io vidi il tuo valore
in campo a trionfar.

E per nemico fato
or da un volto il tuo core
si lascia debellar.

SCENA SETTIMA

Andronico.

ANDRONICO
Lascierò di regnare
già che d'amar non posso.
Un'anima costante
abbastanza è felice.
Regna sol, chi d'Asteria il cor possiede,
e fuor d'Asteria altro tesoro non vede.

Spesso tra vaghe rose
di verde, e molle prato

angue crudel s'ascose
e il passagier da quello
invan tentò scampar.

Tal io fuggir non posso
l'amore e la pietà,
furore e crudeltà,
e pur contento io sono
lasciar grandezze, e trono,
cara, per te adorar.

SCENA OTTAVA

Sala preparata per la mensa di Tamerlano. All'intorno tutto l'esercito.

Tamerlano, Bajazette, Andronico, Idaspe, poi Irene.

TAMERLANO

Ho già risolto il modo
che avvilar ti potrà.

BAJAZET

No, non v'è colpo
onde avvilar di Bajazet il core.

TAMERLANO

A questo non resisti.

BAJAZET

Qual fia! L'affretta. Intrepido l'attendo.

TAMERLANO

Or lo saprai. Ne venga Asteria, e intenda
dal vincitor offeso il suo destino.

SCENA NONA

Asteria, e detti.

ASTERIA

Eccomi, che si chiede?

TAMERLANO

Tosto ad Asteria un nappo, e al basso impiego
innanzi al suo signor pieghi il ginocchio
dell'orgoglio Ottoman l'unica erede.

Il Tamerlano va a sedere alla mensa.

ANDRONICO

Ingiusto.

BAJAZET

Temerario.

ASTERIA

Olà: fermate.

ho meco onde schernirlo.

(Numi, ch'al cor voi m'inspirate il colpo,
voi lo guidate.)

Bevi, superbo, bevi,

e in questo nappo, che ti porge Asteria
d'ambizion l'immensa sete estingui.

SCENA DECIMA

Irene, e detti.

IRENE

Tamerlan ferma il sorso.

TAMERLANO

Ancora qui la temeraria? E come?
Chi ti concesse tanto ardire?

IRENE

Irene.

Sappi, ch'entro quel nappo
nuota la morte tua. Sappi che Asteria
v'infuse incauta un dono,
che se vien da sua man, certo è veleno.
Sappi, che parla Irene, e Irene io sono.

TAMERLANO

Tu Irene? Tu sì audace?

Ad Asteria.

BAJAZET

Ahi, che mia figlia
perduta ha la vendetta, e la difesa.

TAMERLANO

Siedi Irene. E tu iniqua

il cui pallor già fece rea, che dici?

ASTERIA

Eh bevi Tamerlan: vano sospetto
non dee fermar di regio labbro i sorsi.

TAMERLANO

No, che sei disperata. O padre, o amante
me n'assicuri pria.

Fa che l'assaggi o l'uno, o l'altro, e bevo.

ASTERIA

Legge crudel! Che si risolve Asteria?
Padre, amante, di voi chi vuole il merto
delle vendette mie?

Chi primo beve?

Bajazet... ma son figlia.

Andronico... è il mio amante.

Beva l'un, beva l'altro,

muoion sempre innocenti.

Beva dunque la rea, e da mia morte
anzi che dalla loro

di punire il tiranno avremo il frutto.

ANDRONICO

Sconsigliata, che tenti?

BAJAZET

Incauto amante.

ASTERIA

Ahi stolto, e che pretendi?

Mi tolgì a morte, e a tirannia mi rendi.

Parte furiosa.

TAMERLANO

Seguitela, o soldati. A' cenni miei
sia custodita. Empia, due volte rea
d'enorme tradimento, onde incomincio
il tuo castigo? Dalla morte? È poco.
Dall' infamia si cerchi, e Bajazette
ne sia lo spettator. Si guidi il fero
al serraglio de' schiavi, ivi a momenti
condotta Asteria lui presente sia
alla turba servil concessa in preda.

BAJAZET

E il soffrirete d'onestade o Numi?

La raccomando a voi, poichè a me resta,
onde togliermi a lui, la via funesta.

Verrò crudel spietato,
verrò per farti guerra
con mille furie a lato
a lacerarti il cor.

SCENA UNDICESIMA

Parte Bajazet, e restano i detti.

Andronico, Tamerlano, e Irene.

IRENE

Signor, fra tante cure,
che fia d'Irene?

TAMERLANO

Irene

sarà mia sposa.

Al fin il Tamerlan la fè mantiene,
e se li spiace Asteria, abbraccia Irene.

IRENE

Oblio le andate offese,
e mi sarà la bella sorte ardità
di dare al mio signor e trono, e vita.

Son tortorella
su verde sponda
che sitibonda
l'acceso ardore
nell'onda chiara
temprar non sa.

Sorte sì bella
mi dona amore,
che questo core
per sì gran bene
luogo non ha.

SCENA DODICESIMA

Idaspe, e detti.

IDASPE

Signore, Bajazette
ha bevuto il veleno,
e lotta con la morte.

TAMERLANO

Bajazette?

ANDRONICO

Ed Asteria?

IDASPE

Asteria il mira, e si distrugge in pianto.

TAMERLANO

N'ho pietà, benché audace fosse il nemico.
Andronico vi rendo,
con le nuove vittorie l'amistade.

ANDRONICO

Ma se mi negate Asteria.

TAMERLANO

Oh questo è troppo.

IRENE

Eh no signor, vi plachi
del padre il sacrificio.

ANDRONICO

Delle vittorie mie vi pieghi il merto.

IRENE

Ed io n'impegno per il suo perdono
la sorte di salvarvi, ed il mio trono.

TAMERLANO

In van chiedete. Asteria
due volte rea, è del grand'odio erede
di Bajazet, se Bajazet è morto.

SCENA TREDICESIMA

Asteria, e detti.

ASTERIA

È morto sì, tiranno, io stessa il vidi,
è morto. Ma con lui non è anche morto
l'odio, ch'al suo nemico
deve il sangue ottoman. Io son l'erede.
Raccomandolo con un guardo il padre,
e quel poco, che resta
del suo gran core in me, so custodirlo.
Io son l'unico avanzo
dell'ira tua; raccogli
in me tutti i tuoi sdegni,
com'io raccolgo contro te in me sola
tutti del sangue mio gli sprezzati, e gl'odi.
Mirami, quella son, che già due volte
tentò darti la morte, e sono rea,
perché non l'ho eseguita. Se non furo
le mie colpe bastanti
per una nuova morte, almeno quella
rendimi, che gettò la mia vendetta.
Rendimela crudele,
e al genitor m'invia
a placar l'ira sua con l'ombra mia.

Svena, uccidi, abbatti, atterra,
piaghe, morte, stragge guerra
sempre invita incontrerò.

E tu padre in me riposa,
dietro all'ombra generosa
a momenti volerò.

SCENA QUATTORDICESIMA

Parte Asteria, e restano i detti.

Andronico, Irene, Tamerlano, e Idaspe.

ANDRONICO

(ad un servo)

Deh tu cauto la siegui, e la difendi.

IRENE

Signor, d'un infelice
abbia un gran cor pietade.

TAMERLANO

Avete vinto, e più m'ha vinto, o amici
il suo estremo dolor. Già m'ha placato
di Bajazet la morte. Non si dica,
ch'in odio del nemico io faccia guerra
sino con l'ombre, e con le figlie imbelli.
Dona pace ad Asteria,
la dono a Irene, e perché tutto è spento
con la fede d'Irene il vostro incendio
al suo fido amator, a voi la rendo.
Abbate di mia man trono, ed amata,
così l'odio placato, e resi amici
cominceremo oggi a regnar felici.

TUTTI CORO

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

** Il presente libretto è tratto dall'edizione critica della partitura curata da Bernardo Ticci, al netto dei tagli realizzati dal maestro concertatore e direttore Federico Maria Sardelli per questa edizione del Bajazet.*



James Caldwell (1739–1819), Antonio Vivaldi. Incisione eseguita per la General History of the Science and Practice of Music di John Hawkins (1776; v. Talbot, Vivaldi, cit., p. 172).

Da *Tamerlano* a *Bajazet*

di Alessandro Borin

a Bruno Bizi, *in memoriam*

FREQUENTAZIONI SCALIGERE

Vivaldi intonò *Il Tamerlano*, «tragedia per musica» in tre atti di Agostino Piovene, per l'apertura della stagione carnevalesca del Teatro Filarmonico di Verona del 1735. All'epoca il compositore contava cinquantasei anni di età; gliene sarebbero rimasti da vivere solamente altri sei. Le frequentazioni scaligere del Prete Rosso – iniziate con *La fida Ninfa*, il dramma per musica di Scipione Maffei che inaugurò il Filarmonico nel 1732 e concluse con una fortunata ripresa del metastasiano *Catone* uticense nel 1737 – risalgono tutte alla sua postrema stagione creativa. È stato spesso sostenuto, non senza ragioni, che in quel torno d'anni il compositore avesse gradualmente spostato il suo raggio d'azione fuori Venezia a causa della diaspora dei cosiddetti 'napoletani' (compositori come Leo e Vinci oltre a cantanti come Farinelli, Caffarelli e Carestini), che a partire dalla metà degli anni Venti avevano monopolizzato la vita teatrale della Serenissima. Da navigato uomo di spettacolo, Vivaldi pensò di cercar fortuna altrove, soprattutto nella terraferma veneta, grazie a un modello impresariale che contemperava una più che dignitosa qualità dell'offerta artistica con un oculato contenimento delle spese.

Nel 1735, le responsabilità affidategli dal «fabbricciere» del Filarmonico, il conte veronese Rambaldo Rambaldi, non si limitarono alla preparazione della partitura e alla direzione musicale dello spettacolo. Il suo contratto, infatti, gli garantiva un controllo pressoché totale della stagione. Nella duplice veste di compositore e impresario, Vivaldi ebbe perciò un certo agio nella scelta dei testi da intonare, firmò le lettere di dedica di entrambi i libretti, contribuì a individuare e mettere sotto contratto i cantanti.

Per la prima opera in cartellone la scelta cadde su un 'pasticcio', vale a dire una partitura in cui venivano utilizzate musiche composte *ex novo* insieme ad altre preesistenti, di altri autori (spesso nella forma di arie 'di baule' appartenenti al repertorio dei cantanti scritturati per l'occasione). Il genere del pasticcio si differenziava da un'opera 'collettiva', poiché in quest'ultima la commissione era affidata fin dal principio, congiuntamente, a più compositori. Nel catalogo vivaldiano, questo sottogenere è testimoniato, fra gli altri, dal *Tito Manlio* 'romano' del 1720 (per il quale Vivaldi compose il solo terz'atto) e dal *Tigrane* del 1724 (solo il secondo atto). A volte un'opera collettiva veniva 'impasticciata' strada

L'ORCHESTRA

2 OBOI BAROCCHI

2 CORNI NATURALI

2 TROMBE NATURALI

2 CEMBALI

ARCHI

facendo, in occasione di una delle sue riprese. Sempre a proposito di Vivaldi, vale la pena menzionare almeno il caso del *Teuzzone* mantovano del 1719, un pasticcio che Vivaldi ricavò dall'omonima opera collettiva messa in scena tre anni prima a Torino, con le note di Girolamo Casanova e Stefano Andrea Fioré. In ogni caso, la scelta di aprire la stagione veronese con un pasticcio era perfettamente congrua alle consuetudini dell'epoca, in cui si preferiva riservare la novità rappresentata da una partitura commissionata *ad hoc* al secondo titolo della stagione.

Anche la seconda opera rappresentata al Filarmonico nel 1735, *L'Adelaide*, dramma per musica in tre atti di Antonio Salvi, andava incontro al gusto locale, visto che negli anni compresi fra il 1733

e il 1737 il pubblico veronese era particolarmente aduso ai soggetti eroici o tragici. Nel carnevale del 1733 era toccato a due testi metastasiani, *Demetrio* e *Artaserse* (musicati entrambi da Hasse), l'anno dopo a un libretto dello Zeno, *Lucio Papirio dittatore* (intonato da Geminiano Giacomelli) e a una vecchia tragedia per musica di Antonio Salvi, *Arsace* (con le note di Michel'Angelo Gasparini o Giuseppe Maria Orlandini). Si tratta esattamente dello stesso schema replicato da Vivaldi nel 1735, in cui le due produzioni 'gemelle' furono rispettivamente un dramma (dello stesso Salvi) e una tragedia per musica.

I libretti delle due opere erano dedicati rispettivamente a Isabella Pisani Correr, nipote di Carlo, «generale straordinario della Repubblica per la custodia dei confini», e Antonio Grimani, «capitano della città di Verona». All'inizio di gennaio, quando la stagione d'opera era probabilmente già entrata nel vivo, giunse in città la notizia della morte del vecchio doge Carlo Ruzzini. L'elezione del suo successore, Alvise Pisani, fratello di Carlo, il dedicatario dell'*Adelaide* vivaldiana, contribuì a mutare il tenore della stagione d'opera veronese da ordinaria a festiva, con tutto il suo corredo di allegrezze, distribuzioni di elemosine e di generi di conforto fra la popolazione, compresa una sontuosa festa da ballo offerta in onore della nobiltà cittadina.

Le implicazioni di natura politica sottintese alla scelta dei libretti intonati da Vivaldi nel 1735 sono già state già chiarite da Carlo Vitali in un suo magistrale contributo del 2007. La storia della sconfitta del sultano ottomano Bayazid II per mano dell'imperatore tartaro Timur e, più in generale, quella del diuturno conflitto fra turchi ed europei, erano certamente nelle corde del pubblico di allora. Alla metà degli anni Trenta del Settecento, dopo la pace di Passarowitz, il pericolo ottomano era però ridotto al simulacro di uno spauracchio che non impressionava più nessuno. La «paura del turco», che per secoli

aveva alimentato una certa retorica propagandistica della Dominante, soprattutto quando era in gioco la supremazia nel bacino del Mediterraneo, era scemata con gli ultimi bagliori di una Repubblica ormai al tramonto. Da qui deriva sicuramente anche una certa indulgenza nei confronti di personaggi appartenenti a un generico universo musulmano. La simpatia per queste figure umiliate, come Bajazet, trova ulteriore giustificazione, come vedremo meglio nelle pagine che seguiranno, nel mutamento avvenuto nella recezione del mito di Tamerlano nel teatro di parola (e di riflesso in quello musicale) durante il secolo precedente, allorché le connotazioni 'tragiche' delle origini furono gradualmente soppiantate da un gusto sempre più incline a privilegiare l'afflato 'patetico' della sua vicenda.

STORIA DI TIMUR E DI BAYAZID

La campagna militare che vide Timur combattere e sconfiggere il suo rivale Bayazid costituisce uno degli eventi cruciali per la storia asiatica, ma ebbe delle inevitabili ripercussioni anche sull'Occidente cristiano.

L'espansione dell'impero ottomano e le sue mire su Costantinopoli, che Bayzid teneva sotto scacco grazie a un impenetrabile blocco navale, mentre i suoi eserciti mietevano un successo dietro l'altro sulla terraferma, costituiva una delle minacce peggiori per la sicurezza e la stabilità degli Stati europei. La sua sconfitta impressionò di conseguenza l'immaginario popolare fino al punto da essere immortalata in innumerevoli *pièce* teatrali, opere in musica, dipinti e romanzi d'appendice, come una sorta di drammatica e liberatoria nemesi storica.

Lo scontro decisivo fra Timur e Bayzid avvenne nel luglio del 1402, nei pressi di Ankara. Dopo lo sfaldamento del suo esercito, Bayazid oppose una eroica quanto vana resistenza. Con i pochi giannizzeri rimastigli fedeli raggiunse un promontorio, dove piantò la propria bandiera in segno di sfida. Gli eserciti di Timur presero d'assedio la collina, che resistette senz'acqua e in un calore soffocante, fino al sopraggiungere della notte. Solo allora Bayazid tentò una fuga disperata a cavallo, prima d'esser fatto prigioniero e consegnato al suo rivale.

Le fonti storiche timuridi descrivono con dovizia di particolari il momento dell'arresto di Bayazid e il suo incontro con Timur. Secondo i racconti più antichi, quest'ultimo ordinò di slegare il prigioniero e gli perdonò tutti i suoi errori in segno di magnanimità. Sempre seguendo questo registro semi-fiabesco, Bayazid si sarebbe pentito dei peccati com-

LE VOCI

TAMERLANO

CONTRALTO (EN TRAVESTI)

BAJAZET

BARITONO

ASTERIA

CONTRALTO

ANDRONICO

CONTROTENORE

IRENE

SOPRANO

IDASPE

SOPRANO

messi, tanto da meritarsi il suo perdono. Indossati abiti di foggia regale, fu trattato non da prigioniero ma da 'ospite' della corte timuride. Secondo una tradizione storiografica bizantina, Timur e Bayazid avrebbero invece avuto un acceso diverbio: il primo avrebbe accusato il secondo di aver sfidato la volontà divina, prima di farlo sfilare per l'accampamento sul dorso di un mulo, fra le burle e gli schiamazzi dei soldati. Le fonti turche, infine, attestano che Timur avrebbe fatto preparare per Bayazid un trono posto all'interno di una gabbia trainata da una coppia di cavalli, che si trascinava sempre appresso nei suoi spostamenti, a mo' di trofeo. La gabbia-lettiga divenne poi una vera e propria gabbia di ferro, nella quale il sultano troverà la morte, e come tale passò nelle trame di innumerevoli racconti.

Agli inizi del Settecento il pittore veneziano Andrea Celesti realizzò un dipinto a olio di grandi dimensioni (oggi conservato nel Neues Palais di Potsdam) raffigurante Bajazet, ingabbiato mentre agita un pugno in direzione di Tamerlano, assiso in trono, che si fa servire da una donna seminuda (presumibilmente la principessa Olivera, moglie di Bajazet). La scena, che doveva essere affatto familiare a un osservatore dell'epoca, è caratterizzata da un animato disordine: alcuni personaggi incedono sullo sfondo in groppa a degli elefanti, altri percuotono dei tamburi. Si direbbe quasi uno spettacolo carnevalesco! D'altra parte, la storia e l'aneddotica inerenti alle vicende di Timur e Bajazet facevano ormai parte dell'immaginario collettivo e, come tali, erano entrate da tempo nella dimensione spettacolare che prendeva vita sulle tavole di un teatro.

TAMERLANO SULLA SCENA

Il nome di Tamerlano cominciò a circolare per le corti europee quando il condottiero mongolo era ancora in vita. Dapprima grazie ai dispacci diplomatici (in particolare quelli del veneziano Martin Sanudo), poi attraverso le notizie riportate dai mercanti (soprattutto genovesi) e le memorie odepatiche di chi tornava in patria dopo l'esperienza asiatica. Bisognerà però attendere il corso del Cinquecento per assistere al proliferare di decine di versioni delle storie di Tamerlano, concepite soprattutto per arricchire le gallerie di ritratti di uomini illustri in cui la sua figura era spregiudicatamente associata a quella di Alessandro Magno, quasi ne costituisse una sorta di moderna reincarnazione.

Verso la fine del secolo Tamerlano fece finalmente il suo debutto sulla scena teatrale. L'apripista fu Christopher Marlowe, la cui tragedia in due parti *Tamburlaine the Great* apparve verso il 1590. Il protagonista della sua *pièce*, che recepisce molte delle fonti umanistiche disponibili, è un bandito-pastore sciita alla testa di un esercito potente e numeroso. Giunto all'apice della sua carriera militare, Tamburlaine è ormai pronto per attaccare Bajazeth, il suo potente dirimpettaio ottomano. Dopo averlo sconfitto e catturato, lo chiude in una gabbia di ferro e lo usa come sgabello quando siede a tavola fra i suoi commensali. Bajazeth, umiliato oltre ogni dire, si suicida sbattendo la testa contro le sbarre della gabbia. Sua moglie Zabina, dopo aver scoperto il cadavere del marito, si toglie a sua volta la vita. Nella seconda parte del *Tamburlaine*, Marlowe descrive le gesta di Callapine, successore del defunto Bajazeth, che fugge di prigione e finisce per scontarsi a sua volta con Tamburlaine. Il finale ci presenta un uomo irrimediabilmente tormentato dalla sofferenza, che muore dopo aver dato alle fiamme una copia del Corano.



Andrea Celesti., Tamerlano e Bajazet, olio su tela, 1700 circa, Neues Palais di Postdam.

Il *Tamburlaine* di Marlowe riscosse un successo repentino e duraturo, tanto da ispirare molti altri drammaturghi secenteschi che si confrontarono con il medesimo soggetto. Nel 1635, lo spagnolo Luis Vélez de Guevara licenziò alle stampe, a Valencia, una *Nueva ira de Dios, y Gran Tamorlán de Persia* chiaramente ispirata al *Tamburlaine* di Marlowe, da cui riprese in particolare il dialogo serrato fra Tamerlan e Bayacetto, attenuando però la temperie emotiva del modello. La stessa cifra drammaturgica caratterizza *Le Grand Tamerlan et Bajazet* di Jean Magnon, del 1648, anch'esso incentrato sullo scontro verbale tra Tamerlan e Bajazet, che provoca il suicidio per avvelenamento di Orcazie, moglie di Bajazet, seguito a ruota da quello del sultano, che si trafigge il cuore con un pugnale.

Nel 1679, col suo *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, Nicolas Jacques Pradon reinterpretava la figura storica di Tamerlano, trasformandolo in un personaggio assai più mite di quello tradizionale. Si tratta di uno snodo cruciale nella recezione teatrale della figura del condottiero mongolo, perché Pradon cambia la natura intrinseca del personaggio, depotenziando la drammaticità del modello marlowiano in favore di un registro espressivo commovente e patetico. La scena è ambientata in Bitinia, a Bursa, subito dopo la vittoria di Tamerlan su Bajazet. Tamerlan, che ha ridotto il suo avversario in catene, si innamora di sua figlia Astérie, già promessa in sposa ad Andronic, principe ereditario di Costantinopoli. Tamerlan tenta

I L
TAMERLANO
TRAGEDIA PER MUSICA

Da rappresentarsi

NEL NUOVO TEATRO
DELL' ACCADEMIA
FILARMONICA

Nel Carnovale dell'anno 1735.

DEDICATO
A SUA ECCELLENZA
LA SIGNORA
ISABELLA CORRER
PISANI.



IN VERONA, Per Jacopo Vallarzi.
Con Licenza de' Superiori.

di convincere Bajazet ad acconsentire alle nozze, ma questi lo rimprovera aspramente. L'intreccio si arricchisce di personaggi secondari, come Irène, principessa di Trebisonda, promessa in sposa a Tamerlan. Alla fine Bajazet si toglie la vita e Tamerlan, pentitosi, rinuncia ad Astérie e sposa Irène. Siamo dunque al cospetto di un personaggio ravveduto, ormai lontano dalla ruvidezza con cui gli autori del passato ne avevano tratteggiato il temperamento intransigente e bellicoso.

Sul finire del secolo la tragedia di Pradon fu tradotta in italiano, recitata e utilizzata come modello dai più avveduti librettisti dell'epoca. Nel 1689 il parmense Giulio Cesare Corradi scrisse un «dram[m]a per musica» in tre atti intitolato *Il Gran Tamerlano*, che si richiama direttamente alla *pièce* di Pradon. Il suo libretto fu messo in musica da Marc'Antonio Ziani, maestro di cappella dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga, per il teatro veneziano dei SS. Giovanni e Paolo, con dedica a Ferdinando de' Medici. L'Argomento ne riassume, per sommi capi, i nuclei drammatici principali:

Non vide il Mondo spettacolo maggiore di quello di Baiazette. Gran Monarca, vil Servo; gran Soldato, vil Schiavo. Vinto in battaglia da Tamerlano fù continuo lubidrio del Vincitore; fino ad'essegli Scabello al piede: trastullo al guardo: poiché rinchiuso in una Gabbia di Ferro gli convenne patire il castigo, ch'egli destinava al Nemico. Frà l'ingiurie, la più sensibile fu'l vedere la propria Moglie comparire mezz'ignuda à gl'ufficij d'una publica Mensa; il che non potendo soffrire, spezzatosi il capo nella sua dura prigione fece uscire l'anima in libertà.

Nella *pièce* di Corradi non manca nessuno dei motivi teatrali più tradizionali: la cattività di Bajazette, la sua reclusione all'interno di una gabbia, l'umiliante condizione del sultano, costretto a fungere da sgabello per far montare a cavallo il suo aguzzino e infine la sua morte cruenta, messa in scena a vista, in spregio alla regola aristotelica. Stremato dalla prigionia e ormai privo della forza morale necessaria per sopportare la perdita dell'onore di sua moglie Zelida e della figlia Roselana, Bajazette si toglie la vita giusto in tempo per non vederle convolare a nozze.

Nel settembre 1706 la storia di Timur arriva nella villa medicea di Pratolino, con un nuovo libretto di Antonio Salvi, *Il gran Tamerlano*, musicato da Alessandro Scarlatti. Dopo aver esposto per sommi capi gli antefatti, il poeta aretino riconosce il suo debito nei confronti di Pradon:

La Storia di Tamerlano, o Tamburlano, da diversi Autori, diversamente è scritta; In ciò tutti convengono, che vinto Baiazette, primo di questo nome tra' Monarchi Ottomanni, per umiliare la di lui superbia, colla quale insultava il Vincitore, lo fe' chiudere in una Gabbia di ferro, di cui servivasi di sgabello, per montare a Cavallo; E che non potendo Baiazette sopportare più lungo tempo un sì vile, e crudel trattamento, tante, e sì spesse volte percosse il capo ne' ferri della sua vergognosa prigione, che finalmente si uccise. Tutto il resto, che si rappresenta nel Drama, parte è storico, parte è finto sul verisimile da Monsù Pradon; di cui può dirsi tutto il Drama.

Anche nel libretto di Salvi compare il suicidio a vista del sultano: Bajazet rende l'anima fra le braccia di sua figlia, senza rinunciare alle sue prerogative di «re» e di «monarca», nuovamente «signor del [suo] destino e di [sé] stesso», dopo che uno schiavo fidato gli ha procurato il veleno per liberarsi con dignità della sua penosa condizione. L'aggiunta



Cristofano dell'Altissimo (1525-1605), ritratto di Tamerlano, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

di un secondo carattere femminile, Rossane (pricipessa di Tebisonda), oltre alla figlia di Bajazt (Asteria), è motivata dalla necessità di creare un'azione parallela a quella principale (un «secondo filo») necessaria per conformarsi al «costume italiano», ch'era «solito introdurre nella scena almeno due donne».

Nemmeno Agostino Piovene, il cui *Tamerlano* fu intonato per la prima volta da Francesco Gasparini per il teatro veneziano di San Cassiano nell'inverno del 1710, si sottrae alla consuetudine di saccheggiare a piene mani il *Tamerlan* di Pradon, da cui trae argomento, personaggi e ossatura drammatica. Nella prefazione *Al Lettore*, Piovene denuncia tutti i *cliché* che, a suo dire, inficerebbero la storicità della vicenda, giustificando la sua decisione di servirsi con le esigenze della finzione teatrale:

È Così nota la Storia del Tamerlano, e di Bajazete, che in vece di affaticarmi ad instruirne il Lettore, dovrei studiarli a disimprimerli da certe opinioni, che vengono accreditate per vere. Si crede comunemente, che dopo la prigionia di Bajazete, Tamerlano si servisse ndi lui per iscabello nel salire à cavallo, che lo rinchiudesse in una gabbia di ferro, e che si facesse servire dalla di lui moglie ignuda alla Mensa. Di tutto ciò nulla fanno menzione gli Autori più accreditati, anzi molti asseriscono essere tutto questo favoloso. Ciò non ostante io, che non impredo di scrivere una storia, mà di far rappresentare una Tragedia, hò preso le distanze dalle sopraccennate favole, ridotte al decoro del Teatro, e alla possibile probabilità, il motivo per un'azione, la quale hà per fine la morte di Bajazet.

Il suicidio di Bajazet, l'alleanza fra Tamerlano e i cristiani greci (un particolare senz'altro apprezzato dal 'cristianissimo' pubblico veneto), così come il placarsi dell'ira del tartaro dopo la morte del suo avversario sono avvalorati come altrettanti elementi storicamente fondati, mentre gl'intrecci amorosi, il personaggio del principe greco (Andronico) e quello della principessa di Trebisonda (Irene), sono tutti ascritti a Pradon:

Che lo stesso [Bajazet] si avvelenasse di propria mano, che Tamerlano fosse confederato cò i Greci, che il medesimo si placasse per la morte di Bajazet, si legge nell'*Istoria Bizantina Duca Michaelis Duca*

Nepotis, nella quale si descrive diffusamente il successo.

De gli Amori poi d'Andronico Principe Grego con Asteria figlia di Bajazet, e della venuta d'Irene Principessa di Trebisonda promessa Sposa di Tamerlano, me ne hà suggerito il motivo *Mons. Pradon* nel suo Tamerlano, ò sia morte di Bajazet.

Il medesimo impianto drammatico, con la sua mescolanza di storia, aneddotica e finzione, risalì il corso del tempo fino all'allestimento vivaldiano del 1735, ch'è giunto ora il momento di osservare più da vicino.

UN BAJAZET «IN PARTE D'ALTRE TESTE»

Lo scopo principale di un compositore del primo Settecento, e Vivaldi non fa eccezione, non era tanto (o non solamente) quello di fornire la propria interpretazione di una particolare tradizione teatrale. Egli, piuttosto, ambiva a

conseguire un successo immediato (e per sua natura effimero) nelle specifiche condizioni di lavoro in cui operava. La prima preoccupazione del Vivaldi-impresario, dunque, fu la scelta della compagnia di cantanti cui affidare la messinscena del suo 'pasticcio' (un sottogenere di spettacolo ch'egli preferiva chiamare, con un delicato eufemismo, un'opera composta «in parte d'altre teste»).

A Verona, Vivaldi suddivise gli interpreti a disposizione in due gruppi simmetrici: al primo, costituito da personaggi virtuosi – Bajzet (Marc'Antonio Mereschi), Asteria (Anna Girò) e Idaspe (Giovanni Manzoli) – affidò tutte arie proprie, molte delle quali importate da sue opere precedenti; all'altro, formato da caratteri moralmente discutibili – Andronico (Pietro Morigi), Irene (Margherita Giacomazzi) e Tamerlano (Maria Maddalena Pieri) – solo numeri musicali riciclati da partiture altrui. Fra queste ultimi, almeno nove furono tratti da sette opere diverse, tutte recentissime, fatte rappresentare fra il 1730 e il 1734 da quattro compositori diversi. Tre arie furono affidate alla Pieri (Tamerlano), un contralto già sulla cinquantina ma ancora dotata di una voce potente e di una presenza scenica autorevole, che la rendevano particolarmente adatta ai ruoli *en travesti*: «In sì torbida procella» (scena terza del primo atto) dall'*Alessandro Severo* di Gemi-



Cristofano dell'Altissimo (1525-1605), ritratto di Bayazid II, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Due pagine della partitura del Bajazet di Antonio Vivaldi.

A handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are written in Italian. The first system includes the lyrics: "cellas in se son brida pvoellas cevio in vano in". The second system includes the lyrics: "vano amicas bellas non ho 1660". The music is written in a historical style, with various note values and rests. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

cellas in se son brida pvoellas cevio in vano in

vano amicas bellas non ho 1660

9



A T T O
P R I M O.
SCENA PRIMA.

*Deliziosa nel Palazzo Reale di Bursa
Capitale della Bitinia, occupata dal
Tamerlano dopo la sconfitta de' Tur-
chi.*

Bajazette, Andronico, ed Idaspe.

Baj. **P** Rence, lo sò: vi devo
Questi di libertà brevi respiri.
Se quest'ombra di bene
Accorda il mio Nemico
Per placar l'ira mia, già la rifiuto.
Che non vuol libertà da lui, che appena
Saria degno portar la mia catena.

And. Il vostr'odio, Signor, vada in oblio.
Siete in poter del Tamerlano, e siete...

Baj. Per esser prigioniero
Non son'io Bajazet? Sctetro, e Corona,
Non che la libertade,
Dalla man di costui fariano odiosi,

A 5 E

Qui e fianco, due pagine del libretto del Tamerlano di Agoastino Piovene.

nel sen costanza» (scena dodicesima del primo atto) deriva dall'*Adriano in Siria* di Giacomelli (1733), «La sorte mia spietata» (scena quarta del secondo atto) e «Spesso tra vaghe rose» (scena ottava del terzo atto) dal già citato *Siroe* di Hasse.

niano Giacomelli (1732), «Vedeste mai sul prato» (scena sesta del primo atto) dal *Siroe* di Johann Adolf Hasse (1733) e «Barbaro traditor» (scena quarta del terzo atto) dalla *Merope* di Riccardo Broschi (1732). Altre tre arie non vivaldiane furono cantate dalla giovanissima Margherita Giacomazzi, un soprano moderno particolarmente a suo agio in numeri vocali dall'elevato coefficiente virtuosistico e di più intensa temperie emotiva: «Qual guerriero in campo armato» (scena undicesima dell'atto primo), uno dei cavalli di battaglia di Farinelli, era tratta dall'*Idaspe* di suo fratello Riccardo Broschi (1730), «Vedersi abbandonare» (scena settima del secondo atto) dall'*Annibale* di Nicola Porpora (1731), poi sostituita nella partitura vivaldiana dalla celeberrima «Sposa son disprezzata», dalla *Merope* di Giacomelli (1732). L'ultimo trittico di arie mutuato da partiture altrui fu affidato al soprano marchigiano Pietro Morigi (Andronico), una sorta di emulo (meno dotato) del grande Farinelli: «Non ho

<p>58 A T T O</p> <p><i>An.</i> Ma se mi negate Asteria, <i>Ta.</i> O questo è troppo. <i>Ire.</i> E no, Signor, vi piachi Del Padre il Sacrificio <i>An.</i> Delle vittorie mie vi pieghi il merito. <i>Ire.</i> Ed io n'impiego per il suo perdono La forte di salvarvi, ed il mio Trono. <i>Ta.</i> In van chiedete. Asteria Due volte è rea, e del grand' odio erede Di Bajazet, se Bajazet è morto.</p> <p style="text-align: center;">S C E N A. XIV.</p> <p style="text-align: center;"><i>Asteria, e detti.</i></p> <p><i>Ast.</i> E' Morto, sì, Tiranno, io stessa il vidi, E' morto, ma con lui non è anche L'odio, che al suo nemico (morto) Deve il sangue Ottoman, io son l'erede. Raccomandollo con un guardo il Padre A quel poco che resta Del suo gran core in me, so custodirlo. Io son l'unico avanzo Dell'ira tua: raccogli In me tutti i tuoi sdegni, Com'io raccolgo contro te in me sola Tutti del sangue mio gli sprezz, e gli odj. Mirami quella son, che già due volte Tentò darti la morte, e sono rea, Perchè non l'ho eseguita. Se non furo Le mie colpe bastanti Per una nuova morte almeno quella Ren-</p>	<p style="text-align: right;">T E R Z O. 59</p> <p>Rendemi, che gettò la mia vendetta. Rendimela, crudele, E al Genitor m'invia A placar l'ira sua con l'ombra mia. Svena, uccidi, abbatti, atterra. Piaghe, morte, strage, guerra Sempre invita incontrerò. E tu, Padre, in me riposa Dietro l'ombra generosa A momenti volerò.</p> <p style="text-align: right;">Svena, &c.</p> <p style="text-align: center;">S C E N A U L T I M A.</p> <p style="text-align: center;"><i>Parte Asteria, e restano i detti.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Ad un Soldato.</i></p> <p><i>An.</i> D Eh! tu cauto la siegui, e la difendi. <i>Ire.</i> Signor, d'un'infelice Abbia un gran cor pietade. <i>An.</i> Abbia mercede. <i>Ta.</i> Avete vinto, e più m'ha vinto (o amici) Il suo estremo dolor. Già m'ha placato Di Bajazet la morte. Non si dica Che in odio del Nemico io faccio guerra Sino con l'ombre, e con le figlie imbelli. Dono pace ad Asteria. La dono a Irene, e perchè tutto è spento Con la fede d'Irene il vasto incendio, Al suo fido amator, a voi la rendo. Abbate di mia man Trono ed Amata, Così l'odio placato, e resti amici Co-</p>
--	---

I tre cantanti cui Vivaldi destinò solo musica propria erano il baritenore veneziano Marc'Antonio Mareschi (Bajazet), per il quale aveva creato il ruolo di Clistene nell'*Olimpiade* messa in scena al Sant'Angelo l'anno precedente, il mezzosoprano mantovano Anna Girò (Asteria), prima donna vivaldiana per antonomasia, e un giovanissimo soprano fiorentino, Giovanni Manzuoli (Idaspe), di cui il compositore intuì (e sfruttò da par suo) lo straordinario potenziale vocale. Nel complesso, le arie vivaldiane furono solo in minima parte scritte appositamente per l'occasione: ben undici, infatti, derivano da sue produzioni operistiche precedenti, comprese fra *Il Teuzzone* mantovano del 1719 e *l'Olimpiade* del 1734, passando per il *Giustino* (1724), *Farnace* (1727 e 1731), *Semiramide* (1732) e *Motezuma* (1733). All'ascolto lo stacco fra arie composte da Vivaldi e quelle altrui si avverte molto chiaramente, anche se all'epoca questa promiscuità stilistica non inficiava la coerenza complessiva del lavoro. Nel *Bajazet*, tutt'al più, l'unitarietà dell'opera poggia sull'efficacia drammatica dei recitativi, quasi tutti composti *ex novo*, e sulla scelta particolarmente oculata degli imprestiti e dei riusi interpolati nella partitura, che annoverano alcuni dei numeri

musicali dell'opera più apprezzati anche dal pubblico odierno (su tutti, basti menzionare la celeberrima «Sposa son disprezzata»).

Nell'agone del *Bajazet* si fronteggiarono 'in campo armati' due *alter ego* di Farinelli (Morigi e Giacomazzi) e un'emula del celeberrimo contralto Vittoria Tesi (Pieri) da una parte, e una triade di interpreti (Mareschi, Girò, Manzuoli) più duttili ma meno appariscenti dall'altra. Il Vivaldi-compositore dovette perciò scendere a patti con il Vivaldi-impresario, affinché la bilancia non pendesse eccessivamente da una parte né dall'altra. A Verona, nella metà degli anni Trenta, il Prete Rosso gettò in tal modo un ponte ideale fra il vecchio mondo dell'opera seria premetastasiana, con il suo sincretico pluralismo stilistico e formale, e quello di un teatro più moderno, di conio illuministico, fautore di un ordine che potremmo definire quasi geometrico, assimilandoli in una personalissima cifra unitaria.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Maria Grazia Pensa, Bruno Brizi, Anna Laura Bellina, *Il Pasticcio Bajazet: la «favola» del Gran Tamerlano nella messinscena di Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze 1998, pp. 185- 272.

Carlo Vitali, *Bajazet o Tamerlano?*, «La Fenice prima dell'Opera», 6, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 63-78.

Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Leo S. Olschki, Firenze 2008, pp. 546-556.

Michele Bernardini, *Tamerlano. Il conquistatore delle steppe che assoggettò l'Asia dando vita a una nuova civiltà*, Salerno Editrice, Roma 2022.

Fabio Ceresa: «Venticinque diversi siparietti per esaltare la musica»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Fabio Ceresa del suo allestimento di Bajazet.

Vorrei partire da quello che potrebbe essere considerato l'arcimodello della vicenda di Tamerlano, ovvero il dramma di Christopher Marlowe. Se ne sente il peso in quest'opera per musica?

Sicuramente, perché quando Agostino Piovene scrive il suo libretto riprende tutto l'immaginario che i caratteri di Tamerlano e Bajazet sapevano ispirare, in linea con quel gusto per le turcherie che furoreggiava nell'Europa del tempo. Quindi il *Tamerlano* di Piovene prende forma andando a descrivere un concetto di personaggio già molto chiaro e di grande richiamo per il pubblico, un po' come quando Mozart affronta il *Don Giovanni* o Gounod il *Faust*. Si tratta di archetipi, che vengono poi declinati in modo diverso a seconda dell'artista che si avvicina a quel soggetto.

È una storia di vinti e vincitori: da una parte Tamerlano, dall'altra Bajazet. Qualcuno ha anche sostenuto che Vivaldi avesse musicalmente privilegiato i vinti, ma Federico Maria Sardelli crede poco a quest'affermazione, proprio per la forma stessa di 'pasticcio' che quest'opera presenta.

E proprio nel termine 'pasticcio' dobbiamo cercare la chiave di lettura di un'operazione così complessa. A differenza di quando Vivaldi compone musica su libretti redatti appositamente per l'occasione, i versi di Tamerlano erano stati pubblicati quasi venticinque anni prima. Secondo una prassi consolidata, l'adattamento di *Tamerlano* a *Bajazet* comporta non soltanto tagli e modifiche ai recitativi, ma soprattutto la raccolta delle arie migliori che circolavano nei teatri più alla moda e musicate dai compositori più noti dell'epoca. Ecco come nasce un pasticcio: la trama narrata dai recitativi racconta ancora la storia originale, ma le arie provengono tutte da opere diverse – e con intenti artistici diversi erano state scritte. Pertanto, le arie del *Bajazet* non seguono necessariamente i fili logici ed emozionali presupposti dal recitativo: diventano invece l'occasione di far esplodere un fuoco d'artificio sul palcoscenico.

Diventerebbe pertanto insidioso costruire per i personaggi una psicologia coerente. L'arco teso dal recitativo scocca poi nelle arie una freccia imprevedibile, che mira a un bersaglio diverso. E il regista si trova a dover forzare una forma quadrata in un foro tondo: compito sommamente ingrato, poiché rischia di trasformarsi in uno sterile esercizio di

stile, che oltretutto tradisce lo spirito originale del lavoro. Il pubblico di Vivaldi prendeva posto nei palchi non tanto per godere della trama, delle sottotrame e dei rapporti interni tra i personaggi, quanto piuttosto per assistere a una rivista delle arie più in voga sulla scena musicale del momento. Perché costringere il pubblico di oggi a cogliere profondità drammaturgica là dove non era contemplata?



Fabio Ceresa.

Effettivamente era proprio un modo diverso di fruire la musica rispetto a quello cui siamo abituati noi...

Così come moderna è l'idea di una platea con le luci spente, in cui cerchiamo l'immedesimazione con le vicende dei personaggi, annullando per qualche ora la nostra identità. Sappiamo bene come nel teatro barocco si facesse di tutto tranne che seguire con attenzione la scena: si mangiava, si beveva, si intrecciavano relazioni umane e professionali, si perdeva qualche fortuna alle carte. Perciò l'ipotesi di allestire *Bajazet* come fosse *Un ballo in maschera* non solo sarebbe arduo, ma produrrebbe un risultato grottesco. Questo perché lo scollamento tra recitativi e arie è evidente, e ciò che vuole davvero comunicare la musica non è che un momento sospeso di bellezza, un episodio assoluto di maestria e bravura.

Affrontiamo dunque il pasticcio per quello che è. Se ognuna di queste arie è tratta da un'opera diversa – e quindi da uno spettacolo diverso – proviamo a concepire a questo genere musicale come un vero e proprio *collage* di suggestioni e idee. Un ricco *buffet* in cui ogni vassoio presenta una sua propria, deliziosa specialità che per ingredienti ed elaborazione differisce da tutte le altre.

Date queste premesse, mi racconti un po' più nel dettaglio cosa vedremo al Malibran.

Nel nostro allestimento il filo narrativo sarà mantenuto nell'esecuzione dei recitativi. Qui gli interpreti daranno vita al testo raccontando al pubblico la storia di *Bajazet*: ma lo faranno in costume neutro, 'da cantante', quasi come se assistessimo a una prova all'italiana o a un'opera in forma di concerto. All'interno di questa struttura si alterneranno venticinque siparietti, uno diverso dall'altro per stile, ritmo, disegno, concezione. Venticinque numeri che potrebbero essere tratti da venticinque diversi spettacoli per ambientazione, per interpretazione, per linguaggio scenotecnico.

Nella prima aria di *Bajazet*, ad esempio, pagheremo tributo al gusto per le turcherie, e vedremo in scena turbanti e pantofole arricciate. Ma già nella seconda aria l'ambientazione si trasformerà, rivelando i ventagli di piume e il luccichio dei brillanti di un teatro di varietà, dove si esibisce *Idaspe*. A seguire, *Tamerlano* canterà la sua aria a cavallo di una motocicletta. E si passerà quindi a momenti in cui saranno utilizzati solo giochi di luce o di proiezioni, costumi moderni o che rimandano invece ad altre epoche, recitazione di maniera o realista, siparietti comici o di lacerante drammaticità. In questo modo, slegati dalla trappola di una drammaturgia, abbiamo la possibilità di far vivere ogni aria di vita propria, sottolineando ogni volta la sua diversa ispirazione e la sua unicità.

Dunque mi sembra di capire che da una parte c'è una certa continuità stilistica per quanto riguarda i recitativi e dall'altra una sorta di impazzimento colorato con venticinque arie in contesti diversi.

Esatto. Chi conosce la trasmissione *Carosello*, in onda sulle reti televisive pubbliche negli anni Sessanta e Settanta, ricorderà come fosse articolata: una serie di cortometraggi – spesso diretti da registi di grido come Fellini, Pasolini, Magni, Olmi – slegati l'uno dall'altro e di brevissima durata, che veicolavano con maestria un messaggio pubblicitario utilizzando una piccola storia autoconclusiva. Lo stesso accadrà con *Il Bajazet*: venticinque numeri musicali, venticinque siparietti tutti diversi tra loro, venticinque opere liriche formato mignon.

Ce ne potrebbe anticipare qualcuno?

Per esempio, in un'aria del terzo atto vedremo *Bajazet* immergersi in un abisso e confondersi in un ambiente sottomarino popolato di pesci, per poi innalzarsi verso le stelle. Oppure si vedranno zuffe cavalleresche medievali, scantinati sadomasochistici, videogiochi *arcade*, interni borghesi, fiabe della tradizione. O ancora citazioni di personaggi come *Jessica Rabbit*, *Jack lo squartatore*, *Farinelli*. Celebreremo la città di Venezia con una gondola notturna che attraversa i canali. Chi più ne ha più ne metta. Ogni aria è stata declinata secondo l'immagine che ci suggeriva la musica, dimenticando il macrotesto e liberandola dal lucchetto dei recitativi, a volte decisamente stretto.



Giuseppe Palella, figurini per Il Bajazet al Teatro Malibran, giugno 2024. Direttore Federico Maria Sardelli, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto.

I suoi spettacoli spaziano agevolmente dal barocco al melodramma al contemporaneo. Riprendendo quanto diceva all'inizio, immagino che a seconda del genere che affronta il suo approccio registico cambi...

Certamente. È utile usare strumenti diversi a seconda dell'opera che si allestisce. Ma non è soltanto questione di repertorio. Qualche anno fa ho allestito il *Giulio Cesare* di Händel, che è coevo all'opera di Vivaldi: in quel caso la sorprendente bellezza del libretto di Haym, capolavoro granitico che vorrei definire perfetto, renderebbe insensato pensare di togliere all'aria il significato profondo che la lega alla narrazione. In quel caso i numeri musicali divengono l'esaltazione e la dilatazione del sentimento suggerito dal recitativo. Ma *Il Bajazet* è un'opera concepita con altre finalità, per appagare aspettative diverse. Se lo spettacolo sarà un 'pasticcio', vorrà dire che abbiamo fatto centro.

Fabio Ceresa: “Twenty-five different *entr’actes* to exalt the music”

We are talking to Fabio Ceresa about his staging of Bajazet. I would like to start with what could be considered the archetype of the story of Tamerlane, that is, the play by Christopher Marlowe. Do you feel the influence of it in this opera for music?

Definitely, because when Agostino Piovene wrote his libretto, he captured all the imagery that the characters of Tamerlane and Bajazet inspired, in line with that taste for the Turquerie that was raging in Europe at the time. So Piovene’s *Tamerlano* took shape, describing the concept of a character that was already very clear and of great appeal to the public, a little like when Mozart tackled *Don Giovanni* or Gounod *Faust*. These are archetypes that were then developed differently depending on the artist in question.

It is a story of the vanquished and victorious: Tamerlane on one side, Bajazet on the other. It has also been said that Vivaldi musically favoured the vanquished, but Federico Maria Sardelli does not believe so, precisely because this opera is in the form of a ‘pastiche’.

And it is precisely in the term ‘pastiche’ that we must seek the key to understanding such a complex operation. Unlike when Vivaldi composed music on librettos written especially for the occasion, Tamerlane’s verses had been published almost twenty-five years earlier. According to a well-established practice, the adaptation of *Tamerlano* to *Bajazet* involved not only cuts and adaptations to the recitatives, but above all the collection of the best arias that were circulating in the most fashionable theatres and set to music by the most famous composers of the time. Here’s how a pastiche is created: the plot narrated by the recitatives still tells the original story, but the arias all come from different operas – and they were composed with different artistic objectives. Thus, the arias of *Bajazet* do not necessarily follow the logical and emotional themes implied by the recitative: instead, they offer an opportunity for a dramatic turn of events on the stage.

It would therefore become insidious to construct a coherent psychology for the characters. The taut bow of the recitative then triggers an unpredictable arrow in the arias, which is aimed at a different target. And the director finds himself having to force a square shape into a round hole: a supremely thankless task, since it risks becoming a sterile stylistic exercise, which moreover betrays the original spirit of the work. Vivaldi’s



Fabio Ceresa.

audience took their seats in the boxes not so much to enjoy the plot, subplots, and relationships between the characters, but rather to listen to a revue of the most popular arias on the music scene of the moment. Why force today's audience to perceive dramatic depth where it was not contemplated?

It was actually a different way of enjoying music than the one we are used to...

Equally modern is the idea of an audience seated in the stalls with the lights off, seeking identification with the vicissitudes of the characters, and cancelling their identity for a few hours. We know all too well how in the Baroque theatre everything except carefully following the scene was the norm: eating, drinking, establishing human and professional relationships, or losing a fortune playing cards. Therefore, the hypothesis of staging *Bajazet* as if it were *A Masked Ball* would not only be arduous, but would be grotesque. This is because the disconnect between recitatives and arias is evident, and what the music really wants to communicate is nothing other than a suspended moment of beauty, an absolute episode of mastery and skill.

So let us accept the pastiche for what it is. If each of these arias is taken from a different opera – and therefore from a different performance – we should try to understand

this musical genre as a real collage of suggestions and ideas. A rich buffet in which each tray has its own delicious speciality that differs from all the others in terms of ingredients and preparation.

With this in mind, tell me a little more about what we will see at the Malibran.

In our production, it is the recitatives that will be the narrative thread. Here the interpreters will bring the text to life by telling the public the story of *Bajazet*: but they will do it neutrally, 'as singers', almost as if we were attending an Italian rehearsal or an opera in the form of a concert. Within this structure there will be a succession of twenty-five entr'actes, each of which is different in style, rhythm, design, and conception. Twenty-five numbers that could be taken from twenty-five different performances as regards setting, interpretation, and stagecraft.

In the first *Bajazet's* aria, for example, we will pay tribute to the taste for the Turquerie, and we will see turbans and curled slippers on stage. But already in the second aria the setting changes, revealing feathered fans and the sparkle of diamonds in a variety theatre, where *Idaspe* is playing. Next, we have *Tamerlane* singing his aria seated on a motorcycle. And then there will be moments with only games of light or projections, with modern costumes or ones that evoke other eras, with mannered or realistic acting, comic curtains, or lacerating drama. In this way, detached from the constrictions of a dramaturgy, we can bring each aria to life in its own way, each time highlighting its different inspiration and uniqueness.

So, if I have understood correctly, on the one hand there is a certain stylistic continuity with regard to the recitatives, and on the other hand a kind of coloured madness with twenty-five arias in different contexts.

Exactly. Anyone who is familiar with the television programme *Carosello*, broadcast on public television networks in the sixties and seventies, will remember how it was articulated: a series of short films – often directed by well-known directors such as Fellini, Pasolini, Magni, and Olmi – very short, and unrelated to one other, which masterfully conveyed an advertising message using a small self-contained story. The same thing happens in *Il Bajazet*: twenty-five musical numbers, twenty-five different entr'actes, twenty-five lyrical works in miniature.

Could you tell us about some of them?

For example, in an aria in the third act we will see *Bajazet* dive into an abyss, become one with the underwater environment full of fish, and then rise up towards the stars. Or we will see medieval chivalrous brawls, sadomasochistic basements, video game arcades, bourgeois interiors, and traditional fairy tales. Or even quotes from characters such as *Jessica Rabbit*, *Jack the Ripper*, and *Farinelli*. We will celebrate the city of Venice with a night



Giuseppe Palella, figurini per Il Bajazet al Teatro Malibran, giugno 2024. Direttore Federico Maria Sardelli, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto.

gondola gliding along the canals. And so on and so forth. Each aria was declined according to the image suggested by the music, forgetting the macro-text and freeing it from the clutches of the recitatives, which at times are decidedly tight.

Your productions range easily from Baroque to contemporary melodrama. Going back to what you said at the beginning, I imagine that depending on the genre you are working with, your directorial approach changes...

Definitely. It is useful to use different tools depending on the opera in question. But it's not just a matter of repertoire. A few years ago, I produced *Giulio Cesare* by Händel, a contemporary of Vivaldi's work: in that case the surprising beauty of Haym's libretto, a granitic masterpiece that I would like to define as perfect, would make it senseless to think of depriving the aria of the profound meaning that binds it to the narrative. In that case, the musical numbers become the exaltation and dilation of the sentiment suggested by the recitative. But *Il Bajazet* is a work that was conceived with other purposes in mind, and to satisfy different expectations. If the show is a 'pastiche', it means we've been successful.

Federico Maria Sardelli: «*Il Bajazet*, un ‘pasticcio’ di grande potenza musicale»

Federico Maria Sardelli, specialista vivaldiano, dirige Il Bajazet al Teatro Malibran. In queste pagine illustra l'opera e il contesto culturale e musicale in cui è inserita.

Il libretto di Agostino Piovene, utilizzato da più musicisti, si intitola alle volte Tamerlano, altre Il Bajazet. Qual è il motivo di questa oscillazione?

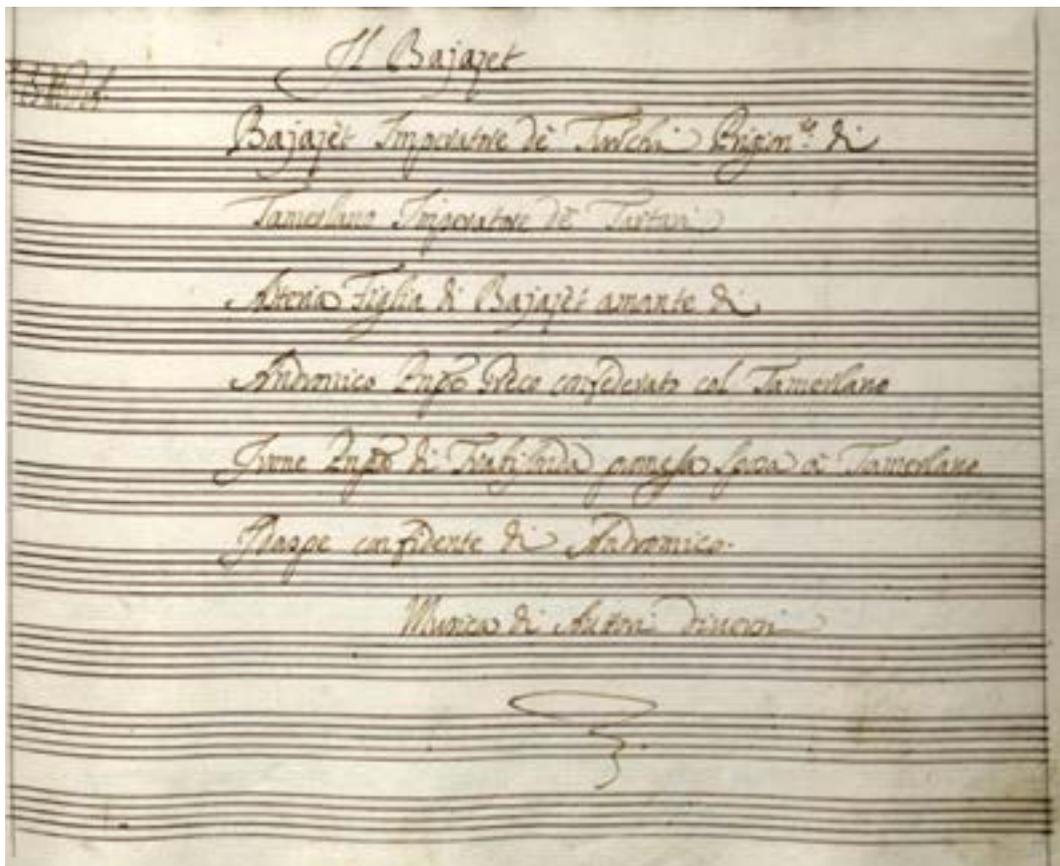
La questione è semplice: nelle opere barocche la stessa storia poteva essere riproposta sotto vari titoli, prendendo di volta in volta il nome di uno dei personaggi della vicenda. Il caso si ripropone anche per questo celebre libretto di Agostino Piovene, messo in scena da Francesco Gasparini nel 1711, poi modificato da Nicola Francesco Haym e Georg Friedrich Händel nel 1724 e infine ripreso da Vivaldi nel 1735. Era normale, per rinfrescare l'opera e darle una patina di novità, presentare lo stesso dramma sotto il nome di un altro personaggio. Era una pratica normalissima, dal Seicento in poi. Spesso Vivaldi tenne a battesimo libretti scritti *ex novo*, come avvenne, ad esempio, con *Arsilda, Regina di Ponto*, rv 700. Ma era normale che un compositore o un impresario – Vivaldi svolse spesso entrambi i ruoli – decidesse di mettere in scena un dramma già circolante e magari di sicuro successo.

Basti pensare a quanti fortunati libretti di Metastasio ricevettero numerose e diverse intonazioni di molti, diversi compositori: uno fra tanti, il suo *Catone in Utica*, fu musicato da ben ventiquattro musicisti.

Così, dunque, quando un compositore riprendeva un vecchio libretto, introduceva modifiche tese ad adattarlo al suo gusto e a presentarlo sotto una luce di novità. Nella partitura autografa di Vivaldi – l'unico testimone esistente di questa nostra opera – il vecchio *Tamerlano* s'intitola chiaramente *Il Bajazet*.

Per noi contemporanei comprendere il concetto di pasticcio musicale risulta un po' complicato, perché dopo il Romanticismo ci siamo abituati all'idea di un autore assoluto che propone musiche proprie e originali. Ma nel Settecento le cose stavano diversamente...

Sì, allora quella pratica era assolutamente usuale. È vero che con il Romanticismo nasce l'idea dell'autore come demiurgo totale: quindi guai a rubacchiare qualcosa a qualcun altro, perché si rischia l'accusa di plagio. Ma nel Settecento era invece prassi normale mescolare le carte. Il pubblico dell'epoca, già a partire dal Seicento, non era così interessato



Frontespizio del *Bajazet* di Antonio Vivaldi.

all'autore come lo siamo noi. Non andavano a sentire l'opera perché era del signor Giacomelli o del signor Vivaldi. Più importante per gli spettatori era il tema, il titolo, la trama, al di là di chi musicasse *Cesare in Egitto* o *Catone in Utica*. Il pasticcio non era percepito come una proposta di minor pregio, anzi, rappresentava il meglio dei compositori più in vista. Si raccoglievano le arie più apprezzate e di maggior successo anche su altre piazze e si mettevano insieme. Tant'è vero che il pasticcio era in genere l'opera di apertura di una stagione, ossia il momento più importante, quello di maggior richiamo. Anche nel nostro caso, a Verona nel 1735, l'impresario/compositore Vivaldi decise di aprire la stagione con il suo pasticcio *Bajazet* e programmare come seconda opera la sua *Adelaide* da lui interamente composta.

Cosa troviamo di schiettamente vivaldiano dentro al Bajazet?

Tutti i grandi operisti dell'epoca sono non soltanto autori di opere originali ma anche confezionatori di pasticci. Ci sono per esempio quelli celebri cuciti insieme da

Händel, come *Catone* o *Lucio Papirio*. E questo ovviamente capitava anche a Vivaldi. Potrei citare, oltre al *Bajazet*, *Rosmira fedele* o *Dorilla in Tempe*, per menzionare i maggiori. L'autore si prendeva l'incarico di scrivere l'ossatura dell'opera, vale a dire i recitativi e i cori, che sono il collante drammaturgico, e anche le arie più importanti. Facendo una stima, possiamo dire che la quantità di musica creata da Vivaldi nel suo *Bajazet* è ampiamente maggioritaria: se alla gran quantità dei recitativi e dei numeri d'insieme sommiamo le ben dodici arie di sua composizione – rispetto alle sette di altri autori – possiamo dire che circa l'ottanta per cento della musica del *Bajazet* è vivaldiana. Per confezionare il suo *Bajazet* Vivaldi raccolse arie da compositori più giovani di lui e molto di moda in quegli anni: Johann Adolf Hasse, Geminiano Giacomelli e Riccardo Broschi, il fratello del celebre castrato Farinelli.

All'interno ritroviamo recuperi da sue opere precedenti...

Anche Vivaldi, come tutti i compositori a lui coevi, recupera se stesso, cioè arie da lavori già eseguiti. Il citare se stessi e riciclare propria musica era una pratica comunissima all'epoca: gli *opus* dei grandi compositori come Händel, Vivaldi, Bach, sono disseminati di continui e benemeriti riutilizzi. Anche in questo caso dobbiamo abbandonare la nostra visione post-romantica dell'originalità assoluta vista come una virtù. Ma l'*unicum* manoscritto che ci trasmette il *Bajazet* è purtroppo incompleto: in diverse scene, dopo il recitativo, leggiamo l'indicazione «Segue l'Aria», ma poi quest'aria non è presente. A chi deve oggi eseguire quest'opera diviene necessario integrare le arie mancanti, perché non è realistico eseguire così tante scene senza le relative arie. Le ragioni di questa perdita sono da ricercarsi nella situazione contingente della produzione teatrale: è probabile che quelle arie fossero state composte su singoli fascicoli dati poi al copista o al cantante per studio e che questi siano poi confluiti nella partitura definitiva oggi perduta (il nostro *unicum* è una partitura di composizione rimasta nell'archivio privato di Vivaldi, ma non fu quella che si trovava sul leggio del primo cembalo durante le esecuzioni). Le scelte che altri interpreti hanno operato su quest'opera, relativamente all'integrazione delle arie mancanti, non mi hanno mai soddisfatto perché andavano a pescare da lavori vivaldiani distanti nel tempo anche quindici o venti anni o, peggio ancora, non si curavano della quantità sillabica dei versi. Ma Vivaldi citava se stesso al massimo entro pochi anni, giacché la moda teatrale era, in Italia, assai feroce ed esigente: non sarebbe stato possibile, per il pubblico del 1735, ascoltare arie ferme allo stile di vent'anni prima. È per questo motivo che ho integrato nel *Bajazet* arie cronologicamente vicine, ossia 'moderne': ascolteremo brani molto rari, uno dalla *Semiramide*, un'opera perduta di cui sopravvivono pochissime tracce, tra cui questo brano straordinario con corni uniti al basso. Un'altra aria l'ho ricavata da *Rosmira fedele*, un pasticcio che cronologicamente seguirà a breve proprio *Il Bajazet*. Insomma, in questa nostra edizione vi sono anche delle primizie per l'orecchio del pubblico.

Da alcune parti è stato notato che Vivaldi sembra rivolgere le sue preferenze alle vittime come Bajazet e la di lui figlia...

Sì, potrebbe in effetti essere vero, però sinceramente non so quanto sia una cosa voluta da Vivaldi o invece si tratti di una semplice coincidenza. Perché moltissimo dipendeva anche dalla raccolta di arie non sue, per adattare al libretto nel modo migliore. In questo caso derivano dall'*Idaspe* di Broschi, dal *Siroe re di Persia* di Hasse e dalla *Merope* di Giacomelli. Sono inserimenti che vengono da tutt'altri contesti, caratterizzati da altri testi che Vivaldi cancella con un rigo di penna per sottomettervi il nuovo testo. In questo raffinato lavoro di incastro, non so fino a che punto possa esistere, da parte sua, un disegno



Federico Maria Sardelli (foto di Michele Monasta).

consapevole di carattere 'morale'. Di certo Vivaldi, quando musicava un pasticcio, sceglieva alcuni personaggi e di questi forniva lui stesso le arie, lasciando che altri venissero vestiti dalla musica collettanea di altri autori. In questo caso egli scelse di musicare per intero i ruoli di Bajazet, della figlia Asteria e di Idaspe: chiamarli «vittime» è un po' azzardato, se pensiamo alla continua ferocia di Bajazet e all'intento subdolamente omicida che Asteria cerca di porre in atto verso Tamerlano. In sostanza, in quest'opera non ci sono 'buoni' e 'cattivi' contrapposti e le scelte di Vivaldi sono più pragmatiche che morali.

Il Bajazet appartiene alla maturità di Vivaldi. Ci sono delle tracce di questo lungo percorso musicale?

Sì, direi anzi che appartiene alla tarda maturità. Bisogna tener presente che Vivaldi è un autore in continua evoluzione. Noi abbiamo di lui un'immagine un po' stereotipata e monocorde: attingiamo alle poche sue opere che oggi lo rendono famoso – come le *Stagioni*, o l'*Estro Armonico* – e lo schiacciamo su un'immagine stilistica che sembra sempre uguale a se stessa. In verità, invece, Vivaldi cambia continuamente pelle e imprime al suo linguaggio una forte evoluzione: dalle sue prime prove compositive, come le sonate *Op. I*, alle ultime sinfonie galanti, abbiamo l'impressione di trovarci davanti a compositori diversi. Diversamente da Händel, che riesce a citare se stesso a distanza di trenta, quarant'anni, o da altri compositori che sono più stabili nello stile, Vivaldi cambia e si aggiorna di continuo. *Il Bajazet* è proprio un esempio di quanto il suo gusto fosse mutato, rispetto ad esempio all'*Ottone in villa* o più in generale alle prime prove teatrali. Questo cambiamento continuo lo porta ad assomigliare ai compositori che andavano di moda in quegli anni, più giovani di lui di quindici, vent'anni, ossia agli esponenti di quella scuola napoletana che furoreggiava a Venezia e in Italia. Già sessantenne, Vivaldi è ancora in grado di modificare il suo gusto per restare sulla cresta dell'onda.

Che tipo di orchestrazione ha previsto?

La mia impressione è che noi oggi ci siamo formati un'idea di barocco del tutto stereotipa. Seguendo questo modello un po' standardizzato, per fare solo un esempio, noi concepiamo il basso continuo come un gruppo formato stabilmente da cembalo, violoncello e tiorba, o altri strumenti a pizzico quali la chitarra. E applicando questo *standard*, diamo alla nostra musica barocca un suono spesso sbagliato e non storico. A Venezia, al tempo del nostro *Bajazet*, le tiorbe erano completamente in disuso e sopravvivevano solo nel chiuso di alcuni ospedali veneziani, non certo nelle buche dei teatri. Tantopiù le chitarre, che mai erano comparse nei bassi continui. Viceversa, tendiamo a ignorare che nei bassi delle opere veneziane e vivaldiane vi erano sempre due cembali e talvolta anche il contrabbasso. Dunque dobbiamo togliere dal suono di tante nostre opere barocche i continui schitarramenti o tiorbeggiamenti, cari solo alle nostre orecchie ma non a quelle dell'epoca. Un altro esempio di vizi moderni da correggere riguarda il raddoppio degli oboi, posti spesso a perenne rimorchio dei violini: ma gli oboi – come le trombe e i corni – lavoravano in teatro solo

quando un compositore gli affidava parti obbligate: solo da questo aggancio è possibile affidar loro dei raddoppi orchestrali. E poiché nel *Bajazet* Vivaldi non ha inserito nessuna parte di oboe, non saremo certo noi a metterli in buca. Analogo ragionamento per il fagotto, oggi aggiunto quasi di *default* nelle nostre produzioni di teatro barocco: sebbene Vivaldi abbia composto pagine straordinarie per questo strumento, esso figurava in una buca di teatro solo raramente, allo scopo di eseguire parti obbligate. Mancandone, non lo si assoldava. Insomma, è l'ora di tornare a eseguire la musica barocca con attenzione alle testimonianze storiche, svincolandoci dalle nostre mode contemporanee.

Ritiene che Vivaldi, procedendo nella sua professione di compositore, abbia accresciuto il livello di teatralità delle sue opere?

Sono un po' partigiano di quest'uomo: studiando i suoi manoscritti sono diventato sempre più convinto che avesse un formidabile senso del teatro. La sua musica vocale è sempre fedelmente forgiata sulla parola, e nei suoi testi teatrali interviene di continuo per sostituire un termine, riformulare un verso, dare più efficacia teatrale a un'espressione. Questo suo cambiare e intervenire continuamente nei libretti per renderli più fluidi o musicali mi ricorda molto Puccini, che non era mai soddisfatto del lavoro dei suoi librettisti e continuava a tormentarli finché non lo accontentavano. Manca, ad oggi, uno studio su Vivaldi uomo di teatro e adattatore dei testi poetici. (*l.m.*)

Federico Maria Sardelli: “*Il Bajazet*, a pastiche of great musical power”

Federico Maria Sardelli, a Vivaldi expert, is conducting Il Bajazet at the Malibran Theatre. Here he explains the opera and its cultural and musical context. The libretto by Agostino Piovene, which has been used by several musicians, is sometimes called Tamerlano, others Il Bajazet. What is the reason behind this change?

The answer is simple: in Baroque opera the same story could be given a different title, taking a different name of one of the characters in the story each time. This was also the case with this famous libretto by Agostino Piovene, staged by Francesco Gasparini in 1711, then modified by Nicola Francesco Haym and Georg Friedrich Händel in 1724 and then finally revived by Vivaldi in 1735. To refresh the opera and give it an aura of novelty, it was normal to present the same drama with the name of another character. From the 16th century onwards, it was absolutely normal. Vivaldi often baptised libretti written *ex novo*, as was the case, for example, with *Arsilda, Regina di Ponto*, RV 700. But it was normal for a composer or an impresario – Vivaldi often played both roles – to decide to stage a drama that was already circulating and probably bound to be successful. Just think of how many successful librettos by Metastasio were put to music by numerous and different composers: to name but one, his *Cato in Utica*, was set to music by as many as twenty-four musicians.

Therefore, when a composer took up an old libretto, he introduced modifications aimed at adapting it to his taste and presenting it in a way that was novel. In Vivaldi’s autograph score – the only extant witness to this work of ours – the old *Tamerlano* is clearly entitled *Il Bajazet*.

For us contemporaries, understanding the concept of the musical pastiche is a little complicated, because after Romanticism we became accustomed to the idea of one individual composer who would propose his own, original music. However, in the eighteenth century things were different...

Yes, in those days it still was absolutely normal. It is true that with Romanticism the idea of the author as a total demiurge was born: so woe to anyone who steals from anyone else, because you risk being accused of plagiarism. However, in the eighteenth century mixing different works was normal practice. As early as the seventeenth century, the public of



Federico Maria Sardelli (foto di Michele Monasta).

that period was not as interested in the author as we are. They did not go to hear the opera because it was by Mr. Giacomelli or Mr. Vivaldi. What was more important for the public was the theme, the title, the plot, regardless of who had composed *Caesar in Egypt* or *Catone in Utica*. The pastiche was not perceived as something of lesser value, on the contrary, it represented the best of the most visible composers. The most popular and most successful arias were also collected from other important theatres and then put together. So much so that

the pastiche was generally the opera that opened a season, in other words, the most important moment, and the one with the greatest appeal. Also in our case, in Verona in 1735, the impresario/composer Vivaldi decided to open the season with his pastiche *Bajazet* followed in the programme by a second opera *Adelaide* entirely composed by him.

What do we find that is clearly Vivaldian inside Bajazet?

All the great opera composers of the time not only composed original works but were also authors of pastiches. For example, the famous ones assembled by Händel, such as *Cato* or *Lucio Papirio*. And Vivaldi obviously did this as well. For example, in addition to *Bajazet*, *Rosmira fedeli* or *Dorilla in Tempe*, to name just the most important ones. The composer had the task of writing the backbone of the work, namely the recitatives and choruses, which are the dramaturgical glue, but also the most important arias. If we have to make an estimate, we can say that most of the music in his *Bajazet* was composed by Vivaldi: in addition to the large number of recitatives and ensemble numbers we can add the twelve arias he composed – compared to the seven by other composers – so we can say that about eighty percent of the music of *Bajazet* is Vivaldi. To assemble his *Bajazet* Vivaldi collected arias from composers who were younger than him and very fashionable in those years: Johann Adolf Hasse, Geminiano Giacomelli and Riccardo Broschi, the brother of the famous castrato Farinelli.

We also find pieces of his previous works...

Like all his contemporary composers, Vivaldi also reused his own work, that is, arias from works that had already been performed. Citing oneself and recycling one's own music was a very common practice at the time: the *opus* of the great composers such as Händel, Vivaldi, Bach, are scattered with continuous and meritorious recycling. Once again, we have to abandon our post-romantic vision of absolute originality seen as a virtue. But the *unicum* surviving manuscript of *Bajazet* is unfortunately incomplete: in several scenes, after the recitative, we read the indication "Aria follows", but then there is no aria. Anyone staging this opera today has to integrate the missing arias, because it is unrealistic to perform so many scenes without the relative arias. The reasons for this loss are to be found in the contingent situation of theatrical production: it is likely that those arias were composed on individual fascicles then given to the copyist or to the singer to study; these were then added to the definitive score that is now lost (our *unicum* is a compositional score that was left in Vivaldi's private archive, but it was not the one found on the music stand of the first cymbal during the performances). The choices made by other interpreters regarding this opera in relation to the integration of the missing arias never satisfied me because they either used compositions by Vivaldi with a chronological difference of fifteen or even twenty years away or, worse still, they did not care about the syllabic quantity of the verses. But Vivaldi recycled his own works that were only a few years old at most, since theatrical fashion in Italy was very fierce and demanding: for the audience of



Lambert Jeune, *Antonio Vivaldi, incisione compresa nella Galerie des violons et luthiers célèbres morts et vivants di J. Frey (cfr. Talbot, Vivaldi, cit., pp. 172-173).*

1735 it would not have been possible to listen to arias that were in the style of twenty years earlier. It is for this reason that I have integrated arias that are chronologically close, i.e. 'modern', into *Bajazet*: we will hear very rare pieces, one from *Semiramide*, a lost opera of which very few traces survive, including this extraordinary passage with horns playing together with the bass. Another aria I took from *Rosmira fedele*, a pastiche that came just after *Il Bajazet*. In short, our edition includes things the public will be hearing for the first time.

It has been observed that Vivaldi seems to reserve his preferences for victims like Bajazet and his daughter...

Yes, that might actually be true, but I honestly do not know if Vivaldi did so deliberately or if it was simply a coincidence. Because a lot also depended on the collection of arias that were not his own, since he had to adapt them to the libretto in the best way possible. In this case they are from *Idaspe* by Broschi, from *Siroe re di Persia* by Hasse and from *Merope* by Giacomelli. They are additions that come from completely different contexts, characterised by other texts that Vivaldi erased with a line of a pen to adapt them to a new text. In this refined work of pastiche, I do not know to what extent there may actually have been any conscious design of a 'moral' nature on his behalf. Certainly, when Vivaldi created a pastiche, he selected several characters and then composed his own arias for them, whilst the others sang music by other composers. In this case, he chose to score the roles

of Bajazet, his daughter Asteria and Idaspe in their entirety. Calling them “victims” is a bit risky, if we think of Bajazet’s continuous ferocity and Asteria’s underhand plan to murder Tamerlane. In essence, there are no ‘goodies’ and ‘baddies’ in this opera and Vivaldi’s choices are more pragmatic than moral.

Bajazet belongs to Vivaldi’s later works. Are there any traces of this lengthy musical journey?

Yes, indeed, I would say that it belongs to his latest works. We must bear in mind that Vivaldi’s work was constantly evolving. We have a somewhat stereotypical and monotonous image of him: we draw on the few of his works that today make him famous – such as the *Seasons*, or *Estro Armonico* – and we force a stylistic image onto him that never seems to vary. In fact, Vivaldi was constantly changing, and his language underwent a marked evolution: from his first attempts at composition, such as the sonatas *Op. I*, to the last Galante style symphonies, we have the impression we are listening to different composers. Unlike Händel, who managed to cite himself after thirty or forty years, or other composers who were more constant in style, Vivaldi changed and bettered himself continuously. *Il Bajazet* is just one example of how much his taste had changed, compared for example to *Ottone in villa* or more generally to his first operas. This continuous change meant that he resembled the composers who were in vogue in those years, fifteen or twenty years his younger, that is, the exponents of that Neapolitan school that was all the rage in Venice and Italy. When he was sixty, Vivaldi was still able to change his taste to remain on crest of the wave.

What kind of orchestration have you foreseen?

My impression is that today we have formed a completely stereotypical idea of Baroque. Following this somewhat standardised model, to give just one example, we conceive the continuous bass as a group that always includes the cymbal, cello and theorbo, or other plucked instruments such as the guitar. And by applying this standard, we give our Baroque music a sound that is often wrong and unhistorical. In Venice, at the time of our *Bajazet*, theorbos had completely fallen out of use and survived only in the interior of some Venetian hospitals, certainly not in the orchestra pits of the theatres. Especially the guitars, which had never appeared in continuous basses. Conversely, we tend to ignore that in the basses of Venetian and Vivaldi’s works there were always two cymbals and sometimes even a double bass. We must therefore remove from many of our Baroque works the sound of the continuous guitar- or theorbo-playing, dear only to our ears but not to those of that period. Another example of modern flaws that need to be corrected regards the doubling of oboes, often placed perpetually behind the violins: but oboes – and also trumpets and horns – worked in the theatre only when a composer gave them obligatory parts: it was only with this combination that there could be orchestral doubles. And since Vivaldi did not compose anything for the oboe in *Bajazet* we are certainly not going to be the ones who put it in the orchestra pit. The same can be said for the bassoon, today added almost by default in our Baroque theatre productions: although Vivaldi composed extraordinary pages for this

instrument, it appeared in an orchestra pit only rarely, in order to perform obligatory parts. If it was not foreseen, the oboist was not hired. In short, it is time to go back to performing Baroque music by paying the necessary attention to historical evidence, freeing ourselves of our contemporary fashions.

As Vivaldi matured as a composer, do you think that he increased the level of theatricality in his works?

I am a bit of a partisan of this man: studying his manuscripts I have become more and more convinced that he had a formidable sense of theatre. His vocal music is always faithfully forged on the word, and in his theatrical texts he constantly intervenes to replace a term, reformulate a verse, and make an expression more effective on the stage. This constant changing and intervening in the librettos to make them more fluid, or musical reminds me a lot of Puccini, who was never satisfied with his librettists' work and continued to torment them until he was satisfied. To date, there is no study on Vivaldi, a man of the theatre and an adaptor of poetic texts.

Il Bajazet a Venezia

a cura di Franco Rossi

Gli anni finali del Trecento coincidono a Venezia con la preparazione alla guerra di espansione territoriale nella terraferma. I sommovimenti politici dell'Italia di quel periodo e il crescere vigoroso e incessante della popolazione insulare fanno comprendere ai governanti della città la necessità di dover non solo proteggere la gronda lagunare e la morfologia della laguna, bensì anche di avere saldamente in pugno i ricchi terreni agricoli che avrebbero poi sfamato la popolazione e le vie di comunicazione che avrebbero invece garantito un'ulteriore crescita dei commerci con il nord Italia, con la Baviera e con le terre istriane. Ben prima quindi di giungere al dogado di Francesco Foscari, che portò quasi a compimento questa fase espansiva, Venezia aveva posto gli occhi sulla zona prealpina, ricca di terre fertili e di corsi d'acqua che avrebbero permesso un ulteriore incremento dei commerci. Ma nello stesso periodo importanti avvenimenti si verificavano anche in oriente, avvenimenti che avrebbero portato in breve tempo al collasso dell'impero bizantino. Bayezid I detto 'la folgore', altrimenti noto in occidente come Bajazet, sultano ottomano, stava tentando varie vie per formare un unico vasto impero: dopo aver battuto gli ungheresi e dopo aver stretto patti matrimoniali con i serbi, egli subì una pesante sconfitta contro i valacchi di Mircea il Vecchio. Nel tentativo di rifarsi di questa sconfitta volse le proprie attenzioni a Costantinopoli, che strinse d'assedio per dieci lunghi anni dal 1391 al 1401, sconfiggendo sì i crociati guidati dal re ungherese Sigismondo di Lussemburgo, ma anche non riuscendo a valicare le molteplici cerchie di mura che proteggevano la capitale dell'imperatore Manuele II Paleologo. Le mire di Bayezid furono definitivamente ridimensionate da Tamerlano, sovrano ed emiro di Samarcanda, ambizioso rappresentante di origine mongola, discendente largamente indiretto di Genghis Khan e vincitore della colossale battaglia di Ancyra (l'attuale capitale turca, Ankara) che movimentò diverse centinaia di migliaia di soldati dall'una e dall'altra parte.

I rapporti tra Tamerlano, il vincitore, e Bajazet, lo sconfitto vennero descritti nei modi più diversi: da una parte si favoleggia dell'indicibile crudeltà del primo, dall'altra sembra invece che i rapporti con il prigioniero e la sua famiglia non fossero così tesi, e se da una parte si narra del suicidio del turco che si scagliò contro le sbarre della gabbia nella quale era stato recluso, oppure del suo avvelenamento con il contenuto di un anello in possesso dello stesso pascià, dall'altra si parla di una morte naturale che sembrava addirittura aver rattristato lo stesso Tamerlano. Forse il primo artista a occuparsi della storia di Tamerlano sarà



Jean Baptiste Santerre (1651-1717), Racine. Collezione Erc de Sévin.

Christopher Marlowe, nel 1587-1588 in una tragedia strutturata in due parti, e sarà proprio questo scritto a narrare delle infinite umiliazioni alle quali era stato sottoposto Bajazet. Un ampio lavoro teatrale intitolato allo stesso personaggio venne realizzato successivamente, nel 1672, da Jean Racine, ma in questa storia (una delle due tragedie 'orientali' del grande commediografo francese) non vengono narrate le vicende della sconfitta del pascià turco a opera di Tamerlano.

Le prime attenzioni operistiche a questa storia tanto avvincente per i forti caratteri descritti risalgono al 1689, quando venne rappresentato *Il gran Tamerlano* di Giulio Cesare Corradi, messo in musica da Marc'Antonio Ziani, fresco della recente nomina a maestro di cappella alla corte di Mantova. L'opera, rappresentata presso il Teatro dei Santi Giovanni e Paolo in Calle Berlendis a Venezia, risale probabilmente proprio alla tragedia di Marlowe, e la dimensione 'europea' della trama viene confermata dal *Bajazet und Tamerlan* di Christian Heinrich Postel per la musica di Johann Philipp Förtsch, rappresentata

l'anno successivo, questa volta ad Amburgo. Il Settecento mostra un deciso incremento dell'interesse per queste sapide vicende orientali: Alessandro Scarlatti compone *Il gran Tamerlano* per Firenze nel 1706, mentre quattro anni più tardi la trama approda finalmente a Venezia. È un libretto di Agostino Piovene per la musica di Francesco Gasparini, che da quasi un decennio occupa il posto di maestro di coro all'Ospedale della Pietà accanto al maestro dei concerti Antonio Vivaldi... La premessa che Piovene propone *Al Lettore* è davvero illuminante:

È così nota la storia del Tamerlano, e di Bajazete, che invece di affaticarmi ad instruirne il Lettore, dovrei studiarli a disimprimerlo da certe opinioni, che vengono accreditate per vere. Si crede comunemente, che dopo la prigionia di Bajazete, Tamerlano si servisse di lui per iscabello nel salire a cavallo, che lo rinchiusse in una gabbia di ferro, e che si facesse servire dalla di lui moglie ignuda alla mensa. Di tutto ciò nulla fanno menzione gli Autori più accreditati, anzi molti asseriscono essere tutto questo favoloso. Ciò non ostante io, che non impredo di scrivere una storia, ma di far rappresentare una Tragedia, ho preso dalle sopraccennate favole, ridotte al decoro dei Teatri, e alla possibile probabilità, il motivo per un'azione, la quale ha per fine la morte di Bajazet. Che lo stesso si avvelenasse di propria mano, che Tamerlano fosse confederato co' i Greci, che il medesimo si placasse per la morte di Bajazet, si legge nell'*Istoria Bizantina Ducae Michaelis Ducae Nepotis*, nella quale si descrive diffusamente il successo.¹

Trent'anni più tardi la medesima avvertenza appare nel libretto che Vivaldi fa realizzare per la rappresentazione della sua opera al Teatro Filarmonico di Verona.² Nello stesso 1735 i teatri veneziani propongono a loro volta il *Giulio*

Cesare in Egitto, di Giovanni Francesco Bussani per la musica di Gemignano Giacomelli nella stagione autunnale del San Giovanni Grisostomo, il *Demofonte* di Pietro Metastasio, composto da Gaetano Maria Schiassi e rappresentato nel Carnevale, *La clemenza di Tito* dello stesso poeta per la musica di Leonardo Leo, sempre nel carnevale a San Giovanni Grisostomo. Al San Cassiano il conte Antonio Zaniboni scrive una *Anagilda* per la musica



Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Geminiano Giacomelli. Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Roma, Biblioteca Vaticana.

di Antonio Pampino (e siamo sempre nel carnevale), mentre al Sant'Angelo – che era stato il teatro di Antonio Vivaldi – appaiono in autunno *L'inganno scoperto* di Girolamo Giusti (il compositore non viene indicato), e nel carnevale il *Lucio Vero* di Apostolo Zeno per la musica di Francesco Araja e il *Cajo Fabricio* dello stesso Zeno per la musica di Hasse. Unico lavoro al San Salvador l'*Ottaviano trionfante* di Pompilio Miti per la musica di Giacomo Maccari (nel carnevale) e finalmente al San Samuele la *Griselda* di Apostolo Zeno per la musica di Antonio Vivaldi nella fiera dell'Ascensione. Sono complessivamente nove titoli, il primo dei quali ambientato in Spagna (*Anagilda*), cinque in epoca romana (*La clemenza di Tito*, il *Cajo Fabricio*, il *Lucio Vero*, l'*Ottaviano trionfante* e il *Giulio Cesare in Egitto*, quest'ultimo però con evidenti influenze orientali), in Tracia il *Demofonte* (e comunque in ambito antico), in Tessaglia *L'inganno scoperto* e sempre in Grecia (ma in realtà a Saluzzo, se si avesse voluto seguire l'originale ultima novella del *Decamerone*) la *Griselda* vivaldiana. Come si può notare siamo assai lontani dall'ambientazione esotica della storia di Tamerlano e di Bajazet, ma a Venezia è molto vivace una tradizione fedele piuttosto a trame classiche, che verranno solo piano piano sostituite da altre. La trama delle truci vicende tra i due potenti orientali e delle forti passioni che esprimono è tale da essere destinata ad affascinare ancora assai a lungo il pubblico teatrale: sono ben ottantuno le occasioni oggi conosciute nelle quali la storia viene ripresa, coinvolgendo in alcune occasioni anche l'ambiente coreutico, dal momento che in ben otto occasioni non si tratta di drammi per musica bensì di veri e propri balli pantomimi. Non solo: va ampiamente sottolineata anche la durata davvero singolare che testimonia questa storia, dal momento che si era aperta come detto nel 1689 e si concluderà addirittura in epoca preromantica nel 1824 con il libretto di Andrea Leone Tottola, ben noto per i suoi legami con Rossini, e la musica di Antonio Sapienza al Teatro San Carlo di Napoli. E buona parte dei grandissimi compositori del Settecento già avevano affrontato la sfida di descrivere al meglio queste affascinanti vicende, da Francesco Ciampi a Leonardo Leo, da Georg Friedrich Händel a Nicola Porpora, da Giovanni Battista Lampugnani a Niccolò Jommelli, da Giuseppe Sarti a Ferdinando Bertoni a Ferdinando Paër... E, come accadeva all'epoca, anche i 'pasticci', le opere scritte in collaborazione o i rimaneggiamenti anche pesanti non ebbero a mancare: nel 1713 al teatro Bonacossi di Ferrara il *Lucio Vero* di Albinoni viene arricchito da brani tratti dal *Tamerlano*:

Nel presentarti l'anno passato il *Teuzzone*, ti promisi per questa Primavera un Drama, se fosse stato possibile, anco di lui migliore. [...] Il *Lucio Vero* opera della stessa mano celebre che il *Teuzzone* ti si porta avanti dopo aver passeggiate le scene più famose d'Italia. Lo sentirai animato di nuova armonia dal sempre lodato Sig. Tommaso Albinoni. [...] Lo vedrai in buona parte e sopra tutto nel terzo atto essenzialmente diverso dalle tante altre edizioni. [...] Fu rappresentato la prima volta nel famosissimo Teatro Grimani e poco dopo nel Reale di Pratolino; ma in tutto e specialmente nel detto terzo atto si vario, che a fatica egli averebbe saputo riconoscersi. [...] Vi ho inserite quasi di peso due scene del rinomatissimo *Tamerlano*.³

Mentre *Il Tamerlano* del Carnevale 1729 al Teatro Arciduciale di Mantova è proprio 'di varj autori'. Non dovrà stupire quindi che anche il *Tamerlano* di Vivaldi risulti essere a sua volta un lavoro frutto di più mani:



Gabriel Bella, «Veduta del Magnifico Apparato E Illuminazione Del Teatro In S. Samuele Tutto Ornato Di Specchi [...] E' Scena Trasparente Di Cristalli», olio su tela. Venezia, Galleria Querini Stampal.ia

Essendomi stata cotanto favorevole la fortuna nell'adempimento d'un mio desiderio, ch'era di porre in Iscena nel famoso Teatro di questa insigne Città, per divertimento di questa fioritissima Nobiltà, un Drama Musicale, il quale lodatissimo per se stesso spero ora sia per ricevere maggior pregio da' Virtuosi che lo devono rappresentare.

E d'altra parte altrettanto accadrà al San Samuele nel 1754, quando l'opera risulterà lavoro di Gioacchino Cocchi (primo atto), Giambattista Pescetti (secondo atto), mentre il terzo sarà addirittura condiviso tra i due. Teniamo però la mente libera e non condanniamo questi lavori 'partecipati', perché se da una parte la nostra visione – ancora largamente legata a un'ottica romantica – li condanna, non ci deve sfuggire che invece molti titoli assolutamente affascinanti (ne è un esempio il magnifico *Rinaldo* di Händel) appartengono proprio a questa categoria.

¹ *Tamerlano*, tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassano l'anno 1710, Marino Rossetti, Venezia [1710].

² *Il Tamerlano*, tragedia per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica nel Carnovale dell'anno 1735. Dedicato a Sua Eccellenza la signora Isabella Correr Pisani, Jacopo Vallarsi, Verona [1735].

³ *Lucio Vero*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Bonacossi la primavera dell'anno MDCCXIII [...], Ferrara, per il Filoni, 1713.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA DAL SECONDO DOPOGUERRA

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

1958 - Festival Antonio Vivaldi

Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Cassetti - 22 agosto 1958 (1 recita)
 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

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

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

2007 - Stagione 2007, Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

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

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

2007 - Stagione 2007, Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

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

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

2008 – Festival Galuppi 2008. Venezia, Teatro Goldoni

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

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

2015 – Stagione Lirica e Balletto 2014-2015

Juditha triumphans. Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti - 25 giugno 2015 (5 recite)

Juditha: Manuela Custer; Abra: Giulia Semenzato; Holofernes: Teresa Iervolino; Vagaus: Paola Gardina; Ozias: Francesca Ascioti - M° conc. e dir. d'orch.: Alessandro De Marchi; 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.

2018 – Stagione Lirica e Balletto 2017-2018

Orlando furioso, dramma per musica in tre atti di Grazio Braccioli, musica di Antonio Vivaldi – 13 aprile 2018 (5 recite).

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

2019 – Stagione Lirica e Balletto 2018-2019

Dorilla in Tempe, dramma per musica in tre atti di Antonio Maria Lucchini, musica di Antonio Vivaldi – 23 aprile 2019 (5 recite).

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

2021 – Stagione Lirica 2020-2021

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

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

2022 – Stagione Lirica 2021-2022

Griselda, dramma per musica in tre atti di Carlo Goldoni, musica di Antonio Vivaldi – 29 aprile 2022 (5 recite)

Gualtiero: Jorge Navarro Colorado; Griselda: Ann Hallenberg; Costanza: Michela Antenucci; Roberto: Antonio Giovannini; Ottone: Kangmin Justin Kim; Corrado: Rosa Bove; Everardo: Alessandro Bortolozzo (Damiano Paccagnella) – M° conc. e dir.: Diego Fasolis; Regia, scene e cost.: Gianluca Falaschi; light designer: Alessandro Carletti e Fabio Baretin.

2023 – Stagione Lirica e Balletto 2022-2023

Orlando furioso, dramma per musica in tre atti di Grazio Braccioli, musica di Antonio Vivaldi – 13 aprile 2018 (5 recite).

Orlando: Sonia Prina; Angelica: Michela Antenucci; Alcina: Lucia Cirillo (Vivica Geneaux); Bradamante: Lorian Castellano; Medoro: Laura Polverelli; Ruggiero: Kangmin Justin Kim; Astolfo: Luca Tittoto – M° al cembalo e direttore: Diego Fasolis; Regia: Fabio Ceresa; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Giuseppe Palella.



Foto di scena del Bajazet di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, ottobre 2007. Direttore Fabio Biondi, regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia (foto di Michele Crosera).



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



Foto di scena di Dorilla in Tempe di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile 2019. Direttore Diego Fasolis, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Paella (foto di Michele Crosera).



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



Foto di scena della Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, aprile 2022. Direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi (foto di Michele Crosera).

Cronologia dei *Bajazet* o *Tamerlano*

a cura di Franco Rossi

In questa sezione proponiamo un elenco – necessariamente non esaustivo – di lavori teatrali (operistici o coreutici) che trattano dei rapporti che legarono, negli ultimi mesi di vita, i due personaggi storici, sultano ottomano il primo ed emiro di Samarcanda il secondo. Questi dati sono tratti sostanzialmente (e ovviamente assai ridotti) da due fonti: la più significativa è: Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli editori, 1990-1994 (di seguito citato con la sigla 'SAR' seguito dal numero del lemma); la seconda è invece: Franz Stieger, *Opernlexikon*, 9 voll., Tutzing, H. Schneider, 1975-1983 (di seguito citato come 'STIEGER'). Questi due grandi lavori sono in realtà molto diversi tra loro, per vari motivi: Sartori parte dai primordi dei libretti d'opera per giungere sino all'anno 1800 e cita ciascuna ripresa nota del lavoro, Stieger invece cita solo alcuni dati e comunque relativi solo ed esclusivamente alla prima rappresentazione (o a riprese con vistose modifiche). Il lavoro di Sartori è disposto in ordine alfabetico per titolo, quello di Stieger invece è prodotto sia in ordine di compositore, sia in ordine di librettista sia infine in ordine di titolo del lavoro.

1689 – Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo – *Il Gran Tamerlano*
Libr. Giulio Cesare Corradi, mus. Marc'Antonio Ziani
SAR 12473-74

1690 – Fermo – *Il Gran Tamerlano*
SAR 12475

1690 – Hamburg – *Bajazet und Tamerlan*
Libr. Christian Heinrich Postel, mus. Johann Philipp Förtsch
STIEGER

1699 – Bologna, Accademia degli Ardenti – *Il Tamerlano*
SAR 22813

1706 – Firenze, Villa di Pratolino – *Il Gran Tamerlano*
Libr. Antonio Salvi, mus. Alessandro Scarlatti
SAR 12476

1710 – Venezia, Teatro S. Cassiano - *Il Tamerlano*
Libr. Agostino Piovene, mus. Francesco Gasparini
SAR 22814, STIEGER

1711 – Bologna, Accademia degli Ardenti - *Il Tamerlano*
SAR 2510

1713 – Ferrara, Teatro Bonacossi – *Lucio Vero*
“Nel presentarti l’anno passato il *Teuzzone*, ti promisi per questa Primavera un Drama, se fosse stato possibile, anco di lui migliore. [...] Il *Lucio Vero* opera della stessa mano celebre che il *Teuzzone* ti si porta avanti dopo aver passeggiate le scene più famose d’Italia. Lo sentirai animato di nuova armonia dal sempre lodato Sig. Tommaso Albinoni. [...] Lo vedrai in buona parte e sopra tutto nel terzo atto essenzialmente diverso dalle tante altre edizioni. [...] Fu rappresentato la prima volta nel famosissimo teatro Grimani e poco dopo nel Reale di Pradolino; ma in tutto e specialmente nel detto terzo atto si vario, che a fatica egli avrebbe saputo riconoscersi. [...] Vi ho inserite quasi di peso due scene del rinomatissimo *Tamerlano*.”
SAR 14497

1714, Autunno – Genova, Teatro S. Agostino – *Tamerlano*
Mus. Andrea Stefano Fiorè
STIEGER

1715 – Verona – *Il Tamerlano*
SAR 22815

1716 – Massa, Teatro Ducale – *Il Tamerlano*
Mus. Francesco Ciampi
SAR 22816

1716 – Liege – *Le peripezie della fortuna o Il Bajazetto*
SAR 18543

1717 – Firenze, Teatro di via del Cocomero – *Il Tamerlano*
SAR 22817

1719 – Reggio Emilia – *Il Bajazet*
Mus. nuova di Francesco Gasparini
= TAMERLANO di Agostino Piovene
SAR 3635; STIEGER

1719 – Ancona, Teatro della Fenice – *Tamerlano*
Al Lettore: “[...] me ne ha suggerito il motivo *Mons. Pradon* nel suo *Tamerlano*, ò sia morte di *Bajazet* [...]”.
SAR 22818

1719, Carnevale – Livorno – *Il Tamerlano*
SAR 22819

1720 – Treviso, Teatro Dolfin – *Tamerlano*
Mus. Fortunato Chelleri
STIEGER

1721, fiera – Trevigi – *Il Tamerlano*

SAR 22820

1722 – Napoli, Palazzo Reale – *Bajazete imperador de' Turchi*

Libr. Bernardo Saddumene dal *Tamerlano* di Agostino Piovene

Libr. Silvio Stampiglia, mus. Leonardo Leo

SAR 3658, STIEGER

1723, Ascensione – Venezia, S. Samuele – *Bajazette*

Libr. Agostino Piovene, mus. Francesco Gasparini?

SAR 3650

1724 – London, Haymarket – *Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene; mus. Georg Friedrich Haendel

SAR 22821, STIEGER

1725 – Hamburg – *Tamerlano*

Mus. Georg Friedrich Haendel

SAR 22822

1727 – Milano, Regio Ducal Teatro – *Il Tamerlano*

Mus. Giovanni Antonio Gai

SAR 22823, STIEGER

1728 – Praga – *La caduta di Baiazetto imperadore de' Turchi*

Libr. Antonio Denzio, mus. Matteo Luchini

SAR 4355

1729, Carnevale – Mantova, Teatro Arciduciale – *Il Tamerlano*

Mus. di varj autori

SAR 22824

1730, Carnevale – Torino, Teatro Regio – *Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene, mus. Niccola Porpora

SAR 22825, STIEGER

1730, Carnevale – Firenze, Teatro di Via della Pergola – *Il Gran Tamerlano*

Musica di Giovanni Porta

SAR 12477

1732 – Lubiana, Palazzo del Vice Dominato – *Il Tamerlano*

Musica dell'abbate D. Giuseppe Clemente de Bonomi

Libr. Silvio Stampiglia o Agostino Piovene

SAR 22826, STIEGER

1735 – Verona, Teatro Filarmonico – *Il Tamerlano*

Dedica di Antonio Vivaldi: "Essendomi stata cotanto favorevole la fortuna nell'adempimento d'un mio desiderio, ch'era di porre in Iscena nel famoso Teatro di questa insigne Città, per divertimento di questa fioritissima Nobiltà, un Dramma Musicale, il quale lodatissimo per se stesso spero ora sia per ricevere

maggior pregio da' Virtuosi che lo devono rappresentare [...]”.

Interlocutori: Maria Maddalena Pieri, virt. del duca di Modena (Tamerlano); Marc'Antonio Mareschi (Bajazette); Anna Girò (Asteria); Pietro Moriggi, viri. del princ. Filippo langravio d'Assia Dannstat (Andronico); Margherita Giacomazzi (Irene); Giovanni Manzoli (Idaspe).

SAR 22827, STIEGER

1737 – Graz, Teatro al Tupel-Plaz – *La caduta di Bajazetto imperadore de' Turchi*

SAR 4356

1738 – Vicenza, Teatro di Piazza – *Il Bajazette*

SAR 3651

1738, Carnevale – Modena, Teatro Molza – *Il Bajazette*

SAR 3652, STIEGER

1739 – Vienna, Teatro Privilegiato – *Il Bajazet*

SAR 3636

1740, ottobre – Alessandria, Teatri Solerio – *Il Bajazet*

Mus. Giovanni Colombi

SAR 3637

1740 – Bergamo – *La caduta di Bajazetto*

SAR 4354

1741, Carnevale – Bologna, Teatro Formagliari – *Il Bajazette*

Musica di varj autori.

SAR 3653

1742 – Lisbona, Teatro Nuovo – *Bajazet*

Mus. Francesco Gasparini

SAR 3638

1742, Autunno – Venezia, Teatro S. Giovanni Grisostomo – *Bajazet*

Libr. Agostino Piovene, mus. Andrea Bernasconi

SAR 3639, STIEGER

1743, Autunno – Firenze, Teatro di Via della Pergola – *Bajazet*

Libr. Agostino Piovene

SAR 3640, STIEGER

1746, Carnevale – Roma, Teatro delle Dame – *Il Bajazette*

Mus. Gioacchino Cocchi

(= TAMERLANO di Agostino Piovene, con varianti)

SAR 3654, STIEGER

1746, gennaio – Milano, Regio Ducal Teatro – *Il Gran Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene, mus. Giovanni Battista Lampugnani

SAR 12478

1746, Inverno – Napoli, Teatro Nuovo sopra Toledo – *Fra lo sdegno nasce amore*
Mus. Onofrio D'Aquino
SAR 10923

1746, Autunno – Venezia, Teatro San Salvatore – *Il Gran Tamerlano vincitore di Bajazet*
Dramma di Verdacchio Predamosche, fra Disperati il Satirico.
Mus. Daniel Barba
SAR 12483

1748 – Hamburg – *Bajazet*
SAR 3641, STIEGER

1748, Carnevale – Vienna – *Bajazet*
SAR 3642

1748, Carnevale – Firenze, Teatro di via della Pergola – *Il Gran Tamerlano*
Mus. Giovanni Battista Lampugnani
SAR 12479

1748, Fiera – Reggio, Nuovo Teatro – *Il Gran Tamerlano*
Mus. Giovanni Battista Lampugnani
SAR 12480

1754, Carnevale – Torino, Teatro Regio – *Bajazet*
Libr. Agostino Piovene, mus. Niccolò Jommelli
SAR 3643, STIEGER

1754, Carnevale – Venezia, Teatro San Samuele – *Tamerlano*
Libr. Agostino Piovene, mus. 1° atto di Gioacchino Cocchi, 2° atto di Giambattista Pescetti, 3° atto dei due.
SAR 22828, STIEGER

1755, Carnevale – Firenze, Teatro di Via della Pergola – *Bajazet*
SAR 3644, STIEGER

1755, ottobre – Monaco, Teatro Nuovo di Corte – *Il Bajazet*
SAR 3645

1762 – Praga – *Bajazet*
Libr. Agostino Piovene, mus. Andrea Bernasconi
SAR 3646

1764, Carnevale – Milano, Regio Ducal Teatro – *Il Tamerlano*
Libr. Agostino Piovene, mus. Giuseppe Scolari
SAR 22829, STIEGER

1764, Carnevale – Copenhagen, Regio Teatro – *Il Gran Tamerlano*
Mus. tutta nuova di Giuseppe Sarti
SAR 12481

1764 – München – *Bajazette*

Libr. Agostino Piovene, mus. Egidio Romualdo Duni
STIEGER

1765, Carnevale – Verona, Teatro Filarmonico – *Baiazet*

Libr. Agostino Piovene, mus. Giuseppe Scarlatti
SAR 3647, STIEGER

1765, Ascensione – Venezia, Teatro San Salvatore – *Il Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene, mus. Pietro Guglielmi
SAR 22830, STIEGER

1765, Primavera – Parma, Regio-Ducal Teatro – *Il Bajazette*

Dedica in versi dell'autore conte Jacopo Antonio SanVitale, mus. Ferdinando Giuseppe Bertoni
SAR 3655, STIEGER

1767, Carnevale – Praga, Regio Teatro – *Il Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene, mus. Pietro Guglielmi
SAR 22831

1771 – Roma, Teatro Valle – *Farsa per musica intitolata Il Bajazette*

Libr. di N.N napolitano
SAR 9787 e 3656

1772, Carnevale – Milano, Regio Ducal Teatro – *Il Gran Tamerlano*

Libr. Agostino Piovene, mus. Giuseppe Mislivecek
SAR 12482

1773 – Londra, Hay-Market – *Tamerlano*

Libr. Giovan Gualberto Bottarelli, mus. Antonio Sacchini
SAR 22832, STIEGER

1782, Fiera – Alessandria, Teatro della città – *Ezio*

In esso:

Balli di Domenico Rossi: *La vittoria di Tamerlano sopra Bajazette*
SAR 9547

1783, Carnevale – Firenze, Teatro di Via della Pergola – *Bajazet*

Mus. Gaetano Andreozzi
SAR 3648, STIEGER

1784, Primavera – Mantova, Regio Ducal Teatro – *L'Alessandro nell'Indie*

In esso:

Mus. de' Balli di Antonio Bonazzi
Balli: *Il trionfo di Tamerlano*
SAR 827

1786, Primavera – Piacenza, Regio Ducal Teatro – *Armida*

In esso:

Balli di Domenico Rossi: *La vittoria di Tamerlano contro Bajazette ossia La Rossana*

SAR 2708

1786, Primavera – Piacenza, Regio Ducal Teatro – *La vittoria di Tamerlano sopra Bajazette o sia La Rossana*, Ballo eroico pantomimo

SAR 25132

1789, Primavera – Firenze, Regio Teatro degli Intrepidi – *Il Bajazet*

Mus. diversi autori

SAR 3649

1791, novembre – Napoli, Real Teatro San Carlo – *Antigona*

In esso:

Balli di Michele Fabiani: *Il trionfo di Tamerlano o sia La morte di Bajazette*

Mus. Pietro Winter

SAR 2097

1792, Primavera – Roma, Teatro delle Dame – *Bajazette vinto da Tamerlano*, Ballo eroico tragico pantomimo

Mus. tutta nuova di Giuseppe Cappelletti

SAR 3659

1793, Carnevale – Genova, Teatro S. Agostino – *La Rossana*

Libr. Pietro Calvi, mus. Nicola Zingarelli

SAR 20207

1795, Carnevale – Milano, Teatro alla Scala – *La Rossana*

Mus. Ferdinando Paër

SAR 20208

1799, Primavera – Venezia, Teatro San Benedetto – *Bajazette*

Mus. Gaetano Marinelli

SAR 3657, STIEGER

1806, giugno – London, King's Theater – *Tamerlan and Bajazet*, Ballo

Mus. Henry Rowley Bishop

STIEGER

1810, gennaio – Napoli, Teatro San Carlo – *Bajazette*

Mus. Giovanni Battista De Luca

STIEGER

1812, dicembre – Milano, Teatro alla Scala – *Tamerlano*

Libr. Luigi Romanelli, mus. Johann Simon Mayr

STIEGER

1813, dicembre – Torino, Teatro Regio – *Bajazette*
Mus. Pietro Generali
STIEGER

1816, Primavera – Milano, Teatro alla Scala – *Tamerlano*, Ballo
Mus. Gaetano Gioja
STIEGER

1821 – Firenze – *Bajazette*
Mus. conte di Westmoreland
STIEGER

1822 – Napoli – *Tamerlano*
Libr. Jacopo Ferretti, mus. Michele Carafa
STIEGER

1824, novembre – Napoli, Teatro San Carlo – *Tamerlano*
Libr. Andrea Leone Tottola, mus. Antonio Sapienza
STIEGER

Agostino Piovene, schivo librettista veneziano

di Leonardo Mello

È così nota la storia del Tamerlano e di Bajazette, che invece di affaticarmi ad istruirne il lettore dovrei studiarli a disimprimerlo da certe opinioni che vengono accreditate per vere. Si crede comunemente che, dopo la prigionia di Bajazette, Tamerlano si servisse di lui per iscabello per salire a cavallo, che lo rinchiudesse in una gabbia di ferro e che si facesse servire dalla di lui moglie ignuda alla mensa. Di tutto ciò nulla fanno menzione gli autori più accreditati: anzi, molti asseriscono esser tutto questo favoloso. Ciò nonostante, io che non assumo di scrivere una storia ma di far rappresentare una tragedia, ho preso dalle sopraccennate favole, ridotte al decoro del teatro e alla possibile probabilità, un'azione la quale ha per fine la morte di Bajazette.

Questa nota, già citata da Alessandro Borin e Franco Rossi in precedenti saggi di questo programma di sala, accompagna il libretto di *Tamerlano*, uno dei testi per musica più fortunati del Settecento, con il quale si è misurata una moltitudine di compositori, compreso, ovviamente, Antonio Vivaldi. Chi la scrive in forma anonima è Agostino Piovene, librettista schivo (non firma mai i suoi componimenti), seppur piuttosto prolifico, che nasce a Venezia il 17 ottobre del 1671 dal conte Coriolano e dalla nobildonna Cecilia Soranzo. Il padre nel 1682 diviene principe dell'Accademia dei Dodonei, quindi tutto fa supporre che la sua formazione letteraria nasca all'interno di quel contesto culturale, cui, in anni successivi, non è stato estraneo Apostolo Zeno (1668-1750), il 'riformatore' del melodramma, che si attribuiva il merito di «aver levato i buffi» dall'opera seria, di aver diminuito «la quantità delle ariette» e di aver tolto, nei testi, «i costumi rei e disonesti». A questo impianto riformatore, che coniuga l'aspetto stilistico con la dimensione etica e morale, si rifà lo stesso Piovene nelle sue opere. Anche le *auctoritas* classiche cui Zeno si riferisce per ridare dignità al dramma per musica, principalmente Euripide e Racine, sono modelli per il giovane Agostino, che ai suoi esordi traduce per un'accademia filarmonica veneziana sia l'*Edipo re* di Sofocle (attraverso la versione francese di André Dacier, 1651-1722), che *Le fenicie* euripidee. Il *Britannicus* di Racine invece è la fonte privilegiata del suo *Nerone*, ultimo titolo composto dal poeta e a tutti gli effetti esempio maturo e indicativo del rinnovamento predicato da Zeno. L'opera è musicata da Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) e va in scena al Teatro di San Giovanni Grisostomo nel carnevale del 1721.

Facendo un passo indietro, dopo le prime prove Piovene comincia a scrivere testi di suo pugno, il primo dei quali è *La principessa fedele*, messo in musica da Francesco Gasparini (1661-1727) nel 1709 per il Teatro San Cassiano: a quest'altezza cronologica siamo

ancora lontani dagli esiti migliori e dall'attitudine 'riformatrice' che ritroveremo più tardi, e questa *Principessa* pare seguire le convenzioni melodrammatiche del Seicento, ricca com'è di finzione, giochi di equivoci ed elementi prettamente spettacolari. Ma proprio con il *Tamerlano* le cose cambiano, e l'approccio (come documentano le stesse parole della citazione iniziale) subisce un profondo mutamento. Il librettista si ispira infatti alla tragedia francese *Tamerlan ou La mort de Bajazet*, scritta nel 1676 da Jacques Nicolas Pradon (1644-1698), il principale rivale di Racine (autore a sua volta di un *Bajazet* di quattro anni precedente). L'opera, andata in scena nel 1711, ancora al San Cassiano con musiche dello stesso Gasparini, presuppone, alla maniera 'antica', che la morte di Bajazet avvenga dietro le quinte, anche se poi, in repliche posteriori e non veneziane, le esigenze 'sceniche' renderanno visibile al pubblico l'evento drammatico, epicentro dell'intera vicenda.

Nel 1712 l'autore viene 'assoldato' dal Teatro di San Giovanni Grisostomo, controllato dalla potente famiglia Grimani, che più di ogni altra si era dedicata, nel corso della storia veneziana, alla gestione dei teatri cittadini. Per quella sala, tra il '12 e il '13, compone un 'trittico' di argomento romano, in cui si rende ancora più evidente la sua predilezione per la tragedia antica: il *Publio Cornelio Scipione*, così come lo *Spurio Postumio* e il *Porsena*, tra le molte tracce classicheggianti presentano una suddivisione in cinque atti, contrariamente ai tre che venivano tradizionalmente utilizzati all'epoca. Ma anche il trattamento del coro richiama in controluce l'Atene del v secolo. Per quanto riguarda le partiture, i primi due sono musicati da Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723), mentre l'ultimo è opera di Antonio Lotti (1667-1740). Di due anni successivo è il dittico, dato al Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, sempre proprietà dei Grimani, e formato dal *Marsia deluso* (musica di Pollarolo) e dal *Polidoro* (musica di Lotti): il primo è una favola pastorale ispirata al *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini (1538-1612), mentre il secondo riprende l'opera omonima di Pomponio Torelli (1539-1608), autore di cinque drammi incentrati sul conflitto tra Stato e individuo.

A titolo esemplificativo del lavoro di Piovene si sceglie proprio il *Polidoro*. Scrive lui stesso nella sua prefazione ai *Lettori cortesi*:



Frontespizio del *Polidoro* di Augusto Piovene, musicato per il Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo da Antonio Lotti nel 1714.

La predetta, o Storia, o Favola ch'ella siesi, passata già per le più accreditate penne de' Greci, e de' Latini, io mi fo lecito di cambiarla in alcuna parte, giacché il Signor Co. Torelli, non meno ingegnoso nel suo *Polidoro*, di quello che sia stato nella sua *Merope*, mi ha fatto coraggio a seguirlo, e per quanto mi è stato possibile ad imitarlo.

Il *Polidoro* è un'opera intricata, che Piovene trae, come si accennava, da Pomponio Torelli. La storia vede uno scambio di neonati a opera di Iliona, figlia di Priamo e moglie del re di Tracia Polinestore. L'obiettivo della donna è far passare Polidoro, suo più giovane fratello, per Deifilo, figlio avuto invece dalle legittime nozze, per mettere al sicuro la progenie troiana. Tutto questo all'insaputa di tutti a eccezione del fedele servitore Darete. Quando Pirro, figlio di Achille, giunge in terra tracia a reclamare Polidoro per ucciderlo (ma soprattutto per riprendersi la bellissima Andromaca, già moglie di Ettore, suo bottino di guerra e di cui è follemente innamorato) gli equivoci si moltiplicano, fino allo scioglimento del dramma con l'accecamento di Polinestore, reo di aver assecondato le richieste del feroce condottiero greco, il trionfo di Polidoro, che passa però per l'assassinio di Deifilo, erroneamente scambiato per l'amico principe troiano, e la sconfitta di Pirro, che lascia la Tracia senza la principessa schiava che vorrebbe, pur con la violenza e il sopruso, fare sua regina. Verso la fine, ecco un brano del libretto particolarmente efficace (atto quinto, scena seconda), nel quale Polidoro si rivolge al popolo tracio:

POLIDORO

No, Traci,
non può viver Deifilo, ché l'empio
suo padre Polinestore l'ha ucciso.
Io non lo sono più, se ben credei
d'esserlo fino ad ora, e tal vi amai:
Polidoro son io; fummo cangiati
sin da fanciulli, e il giusto Ciel dispose,
che in mia vece il crudel perdesse il figlio.
Già vi vedo irritati, o generosi,
contro di Polinestore; ma l'empio
pagò la pena del delitto enorme.
Venite, rimiratelo, già privo
d'ambe le luci entro quegli antri oscuri
bestemmia i dei, cui profanò già il tempio.
Per me, benché da voi fin ora amato
qual erede del regno, e benché molti
di voi debbano a me la lor fortuna,
vo' che la sorte sol da voi dipenda
di Polidoro.

VOCE DI POPOLO

Polidoro viva.

Vivaldi secondo Vivaldi di Federico Maria Sardelli

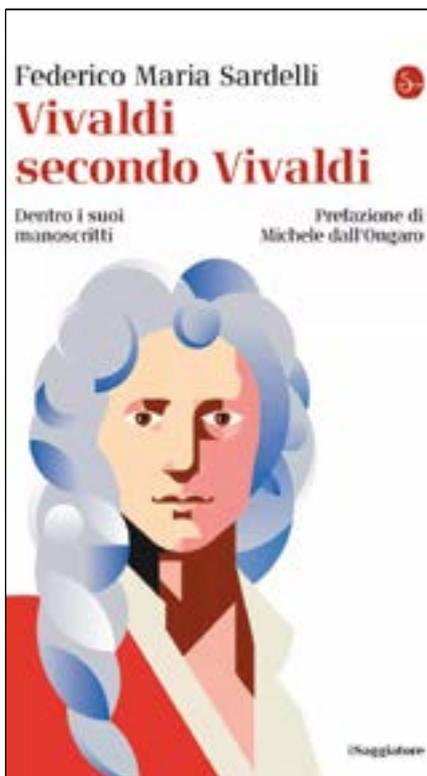
La poliedricità di Federico Maria Sardelli – musicologo, specialista vivaldiano, direttore d'orchestra, compositore, romanziere, scrittore satirico e perfino pittore – gli permette di raggiungere sul versante editoriale, anche affrontando giganti come il Prete Rosso, un pubblico assai più vasto di quello formato dagli addetti ai lavori. Ne sono esempio due opere narrative di largo respiro quali *L'affare Vivaldi* (Sellerio, Palermo 2015, Premio Comisso) e la successiva *Lucietta. Organista di Vivaldi*, anche questa uscita per la casa editrice palermitana nel 2023.

Naturalmente, decine sono le sue pubblicazioni scientifiche, moltissime delle quali incentrate proprio sulle composizioni vivaldiane (tra le altre cose, è membro del comitato scientifico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi presso la Fondazione Cini di Venezia). A quest'ambito si può avvicinare anche il recentissimo *Vivaldi secondo Vivaldi*, edito nel 2024 dal Saggiatore. Per entrare all'interno di questa trattazione, utile è l'esauriente sottotitolo *Dentro i suoi manoscritti*. Pur essendo un'opera 'specialistica', il volume si presta a molti diversi livelli di lettura, partendo da un presupposto messo in evidenza dalla bella prefazione di Michele dall'Ongaro:

Federico Maria Sardelli [...] ha passato talmente tanto tempo insieme all'arte del Prete Rosso da diventare musicalmente, emotivamente, intellettualmente e scientificamente l'esegeta più attendibile e competente. [...] È proprio la furia di calare Vivaldi nel suo tempo che costringe Sardelli a rivelarcene l'attualità attraverso lo studio analitico e meticoloso dei comportamenti musicali.

È proprio quello «studio analitico e meticoloso» che sta alla base del libro, suddiviso in dieci capitoli che compongono altrettante tessere di un affascinante *puzzle* («Usi scrittori», «Il tempo come agogica», «Il tempo come metro», «Dinamica», «Articolazione», «Ornamenti», «Ritmo», «Basso continuo», «Effetti speciali» e «Spigolature e curiosità»). Programmatico quanto scrive l'autore nella sua introduzione:

Mi rivolgo [...] a tutti quelli che hanno a cuore la musica come figlia del tempo in cui fu prodotta e si interessano a restituirla assecondando e rispettando il più possibile i gusti, le prassi, le mentalità degli autori e degli esecutori di quelle composizioni. [...] Nessuno può credere [...] alla ricreazione dei fenomeni musicali del passato; ma una ricostruzione seria, attendibile, che si avvicini sempre più all'originale quanto più venga approfondito lo studio delle fonti storiche, quella, sì, è ben credibile e realizzabile.



Sempre nell'introduzione, vengono brevemente ricostruiti i diversi approcci alla musica barocca che si sono susseguiti a partire dall'Ottocento, mettendone in risalto limiti e lacune, fino a giungere ai primi decenni del XXI secolo:

È nato e prospera – sul web come nelle sale da concerto o nel mercato discografico – un barocco «per sentito dire», tanto più mistificatore quanto più proveniente da musicisti ed *ensemble* cosiddetti specializzati. In questo modo la tendenza al conformismo interpretativo si è molto accentuata rispetto al passato, proprio perché si è formata un'idea *standard* di interpretazione barocca.

In questo contesto

Vivaldi è, nel panorama della musica barocca dei nostri giorni, probabilmente il compositore più soggetto a deformazioni, equivoci di lettura e deliberati strapazzi.

Partendo dal fatto che il Prete Rosso non si occupa mai dell'aspetto 'teorico' della sua musica, cioè non scrive nulla relativamente alla sua estetica e alla sua prassi compositiva

hanno invece utilità scientifica le informazioni materiali che un manoscritto contiene: abitudini scritte, brachigrafiche, didascalie e istruzioni aggiunte alla musica, *lapsus*, metodi di correzione, evoluzione cronologica della grafia. Ma, soprattutto, le indicazioni dinamiche, agogiche, articolatorie e tutta la messe di segni che specificano e guidano gli aspetti esecutivi. [...] L'esortazione [dunque] è sempre quella di andare personalmente a verificare le fonti manoscritte del brano che s'intende eseguire perché, pur disponendo di edizioni critiche o buone trascrizioni, le informazioni che provengono dagli originali sono sempre più ricche e rivelatrici (quando si sappiano leggere).

Questo «manuale», come lo definisce lo stesso autore nella sua *Premessa*, ha l'obiettivo, partendo dai manoscritti, di rendere visibile la citata «messe di segni» che essi contengono. Attraverso un percorso certosino e minuzioso Sardelli cerca di riportare Vivaldi alla sua musica e al proprio tempo, e nel farlo, come notava dall'Ongaro, conferma la grande, indiscutibile attualità dell'opera del Prete Rosso.

Vivaldi. Il buio e la luce di Orlando Perera

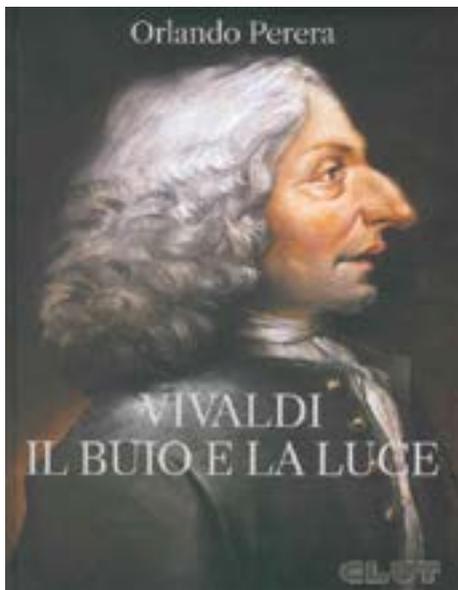
La storia dei manoscritti vivaldiani è stata raccontata molte volte ma forse mai in modo così chiaro e lineare come fa Perera in una sorta di *reportage* giornalistico, così da suscitare l'interesse di un pubblico molto ampio e variegato per conoscenze e competenze. E se la storia dei manoscritti di Vivaldi è stata scritta molte volte, rimangono unici alcuni capitoli del libro e soprattutto quello in cui ne è ricostruita l'acquisizione da parte della Biblioteca Nazionale di Torino, resa possibile grazie all'interessamento di Alberto Gentili e alle sue personali frequentazioni. [...] il libro di Orlando Perera si ripropone ora come un contributo importante alla storia della riscoperta moderna di Vivaldi, alla diffusione e alla conoscenza della sua musica tra il grande pubblico: un contributo che non è solo completo e documentato ma anche appassionato e appassionante, come si conviene alla personalità artistica del «Prete rosso» e al carattere della sua meravigliosa musica che continua a incantarci con il suo fascino e la sua modernità.

Con queste parole Cesare Fertoni, nella sua introduzione a *Vivaldi. Il buio e la luce* di Orlando Perera (CLUT, Torino 2024), racconta esaurientemente il contenuto del volume e le intenzioni che muovono il suo autore, giornalista eclettico e musicofilo raffinato.

Il libro, in realtà, è la revisione aggiornata di un'altra opera, ormai introvabile: *Vivaldi. La quinta stagione*, che Perera aveva pubblicato circa una quindicina d'anni prima (Daniela Piazza Editore, Torino 2010). È lui stesso a spiegare la necessità di quest'aggiornamento nel suo *Avviso per il lettore*:

La ricerca negli archivi sulla vita e l'opera di Vivaldi non conosce sosta. Documenti, e anche musiche, inediti tornano alla luce con una certa frequenza e aggiungono qualche tassello al puzzle tuttora lacunoso del grande Veneziano. Si impone quindi un ripensamento del lavoro di tanti anni fa. Pesano anche la continua evoluzione degli studi musicologici, un'attività concertistica intensa, riflessa nella produzione discografica o *download*, i nuovi modi di guardare alla musica antica, dall'utopistico criterio filologico, in auge negli anni '80 e '90 del secolo scorso, al più realistico metodo «storicamente informato» che ne ha preso opportunamente il posto. Insomma, l'immagine incerta di Vivaldi ricostruita con fatica non si può dire definitiva. Senza un costante aggiornamento rischia di sfumare di nuovo nella caligine.

«Il buio» e «luce» sono i due estremi opposti dell'enorme opera del Prete Rosso, più di moltissime altre spesso condannata all'oblio salvo poi essere riconsiderata, riscoperta e amata anche grazie a ritrovamenti fortuiti. Il libro si compone di sedici capitoli, che prendono in considerazione appunto il nuovo, progressivo approccio al grande musicista veneziano. I citati



manoscritti – come ci dice Perera – hanno avuto un destino travagliato, che incomincia quattro anni dopo la morte del compositore, quando nel 1745 vengono accolti nella biblioteca veneziana di Jacopo Soranzo. Alla morte di quest'ultimo si assiste a una sostanziale dispersione dei preziosi documenti, che vengono poi raccolti nuovamente nel 1780 circa dal conte Giacomo Durazzo nel suo palazzo sul Canal Grande, salvo poi – alla sua morte – essere trasferiti a Genova e lì permanere per circa un secolo. In seguito il *corpus* viene smembrato e trasferito in luoghi diversi. In questa narrazione quasi romanzesca particolare interesse – come nota lo stesso Fertonani – ricopre il capitolo dedicato a Roberto Foà e Filippo Giordano, i mecenati torinesi che si occupano della compravendita degli autografi su richiesta e sollecitazione del

professor Alberto Gentili, con la sola clausola che i fondi fossero intitolati ai rispettivi figli, prematuramente scomparsi. Così la rocambolesca peregrinazione delle carte vivaldiane ha finalmente fine, venendo esse stabilmente ospitate nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, dove ancora permangono.

Ma molti altri sono i momenti salienti di questo libro accuratissimo nella documentazione e allo stesso tempo divulgativo e appassionante. C'è per esempio, sul versante biografico, la parte dedicata ad Anna Girò, la 'cantatrice' mantovana con cui Vivaldi intesse una lunga e stretta relazione artistica e umana: Perera racconta la natura di questo rapporto, facendo chiarezza sui molti pettegolezzi che tanto hanno nociuto alla fama del Prete Rosso. Un altro capitolo assai suggestivo – impossibile citarli tutti – riguarda l'interesse suscitato da Vivaldi nel più grande poeta americano del Novecento, Ezra Pound, sulla scia della passione provata per quella musica dalla violinista Olga Rudge, cui lo legava una grande storia d'amore. E poi la riscoperta del genio veneziano da parte di Alfredo Casella, procedendo per tappe fino alla costituzione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondato a Venezia nel 1947 da Angelo Ephrikian e Antonio Fanna e dal 1978 parte della Fondazione Cini.

Vivaldi. Il buio e la luce è insomma un viaggio tra la musica (e la vita) del Prete Rosso attraverso i secoli e le peripezie che l'hanno caratterizzata.

In chiusura un'ultima curiosità: in copertina si può ammirare un ritratto di Vivaldi creato da Federico Maria Sardelli, illustre studioso vivaldiano nonché musicista, direttore, pittore e molte cose ancora.

Anna Girò, la prediletta di Vivaldi, è protagonista del *Bajazet*

TAMERLANO Imperatore de' Tartari.
*La Sig. Maria Maddalena Pieri, Virtuosa di
 S. A. Ser. il Sig. Duca di Modena.*

BAJAZETTE Imperatore de' Turchi pri-
 gioniero di Tamerlano.
Il Sig. Marc' Antonio Mareschi.

ASTERIA Figliuola di Bajazette, Amante
 d'Andronico.
La Sig. Anna Girò.

ANDRONICO Principe Greco, confede-
 rato col Tamerlano.
*Il Sig. Pietro Morigi, Virtuoso di S. A. S.
 il Sig. Principe Filippo Langravio d'Affia
 Darmstadt.*

IRENE Principessa di Trebisonda, pro-
 messa Sposa al Tamerlano.
La Sig. Margherita Giacomazzi.

IDASPE confidente d'Andronico.
Il Sig. Giovanni Manzoli.

I personaggi del Bajazet di Antonio Vivaldi (e i loro interpreti) al Teatro Filarmonico di Verona.

Anche nel *Bajazet* una presenza scenica significativa è quella di Anna Girò, la pupilla del Prete Rosso che lo accompagna fedelmente per lunghi periodi della sua vita. È verosimile che Vivaldi l'abbia incontrata a Mantova, in uno dei suoi numerosi viaggi di lavoro. Questo dato, non accertato con sicurezza, poco importa alla fine per stabilire la centralità di 'Anni-na' nell'esistenza artistica e umana del compositore. Il loro rapporto ha eccitato numerose versioni romanzesche e, già nel Settecento, una serie di pettegolezzi che non poco hanno nociuto alla carriera del musicista. I dati in nostro possesso però certificano soltanto una predilezione del maestro verso l'allieva, sia sul piano vocale che soprattutto in quello interpretativo, dimostrando la giovane un grande talento teatrale. Anna, dopo aver calcato le scene in precedenza, partecipa nel 1726 alla vivaldiana *Dorilla in Tempe*, per ottenere subito dopo ruoli centrali nel *Farnace* e nell'*Orlando furioso* e divenire protagonista nella *Griselda*. Al debutto assoluto del *Bajazet* al Teatro Filarmonico di Verona la Girò è Asteria, l'ingegnosa e pugnace figlia del sovrano turco.

Biografie

FEDERICO MARIA SARDELLI

Direttore. Direttore d'orchestra, compositore, flautista, musicologo, pittore, incisore e autore letterario. È ospite regolare del Maggio Musicale Fiorentino, dell'Accademia Barocca di Santa Cecilia, del Teatro La Fenice, della Moscow State Chamber Orchestra e di molte altre istituzioni. Ha fondato nel 1984 l'orchestra barocca Modo Antiquo con cui si è esibito in tutto il mondo. È per due volte *nominée* ai Grammy Awards (1997, 2000). Ha inciso le prime rappresentazioni mondiali di numerose opere vivaldiane inedite. È membro dell'Istituto Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e responsabile del catalogo vivaldiano (RV). Numerosissime le sue pubblicazioni musicali e musicologiche per Bärenreiter, Ricordi, Spes, Fondazione Giorgio Cini. È anche compositore, autore di centinaia di composizioni che vengono regolarmente eseguite e incise in CD. Il suo romanzo *L'affare Vivaldi* (Edizioni Sellerio), diventato un *bestseller* e tradotto in molte lingue, ha vinto il Premio Comisso per la Narrativa e il prestigioso premio francese Pélleas. Per i suoi meriti artistici e culturali il governo della Regione Toscana l'ha insignito della sua più alta onorificenza, il Gonfalone d'Argento. Nel 2023 fonda a Firenze l'Istituto Giovanni Battista Lulli che si propone di divulgare, studiare e valorizzare la musica di Lulli in Italia attraverso concerti, opere, registrazioni, *masterclass* e conferenze. Di recente un suo autoritratto è entrato nella collezione della Galleria degli Uffizi. Alla Fenice, oltre a numerosi concerti, dirige *Rinaldo* (2021), *Il barbiere di Siviglia* (2020), il dittico *Der Schauspieldirektor / Prima la musica e poi le parole* (2020), *Il re pastore* e *Il sogno di Scipione* di Mozart (2019).

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 come miglior giovane regista, dal 2010 collabora con i principali teatri italiani ed esteri realizzando allestimenti per istituzioni come Teatro Regio di Torino, Teatro Petruzzelli di Bari, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Fondazione Arena di Verona, Teatro Lirico di Cagliari, 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 per *Il berretto a sonagli* (Teatro Bellini di Catania), *La ciociara* (Teatro dell'Opera di San Francisco, Teatro Lirico di Cagliari, Wexford Festival Opera) 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.

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 Premio Abbiati 2019, come miglior costumista per la produzione dell'*Orlando Furioso* di Vivaldi allestito da Fabio Ceresa per la Fenice di Venezia e del Premio Opernwelt come migliore costumista nel 2023 per *Alessandro nell'Indie* di Leonardo Vinci, prodotto nell'ambito del Baroque Opera Festival di Bayreuth. 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 di Bayreuth, *Turandot* per l'Opernfestspiele St. Margarethen di Vienna, *Guglielmo Racliff* al Wexford Opera Festival, *La traviata* per il Teatro Nazionale di Vilnius, *Andrea Chénier* per il 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: *La bohème*, *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 Tamerlano. All'età di tredici anni intraprende gli studi musicali al Conservatorio di Milano dove si diploma in tromba e canto. Nel 1996 è ammessa all'Accademia per giovani cantanti della Scala. Riceve il Premio Abbiati nel 2006 e il Tiberini d'Oro nel 2014. 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, Salzburger Festival, 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 nell'*Orlando furioso* di Vivaldi (2023 e 2018), in *Farnace* (2021) e in *Ottone in villa* (2020).

RENATO DOLCINI

Baritono, interprete del ruolo di Bajazet. Nato a Milano nel 1985, si è formato sotto la guida di Vincenzo Manno mentre studiava Musicologia a Pavia, dove si è laureato *magna cum laude*. È stato ammesso due volte alla Gstaad Vocal Academy (2009 e 2010) dove ha avuto l'opportunità di perfezionarsi con Cecilia Bartoli. Nel 2015 viene scelto da William Christie come uno dei sei giovani talenti selezionati in tutto il mondo per la settima edizione di Le Jardin des Voix. Gli impegni più recenti includono *Agrippina* di Händel al Teatro Real di Madrid; *Oreste e Radamisto* in *tournee* con Il Pomo d'oro; *Santa Teodosia* di Scarlatti al Festival di La Chaise-Dieu; *Giulio Cesare* alla Scala; *Les Indes galantes* di Rameau al Grand Théâtre de Genève; *Ariodante* al Bolšoj di Mosca; *Rappresentazione di anima, et di corpo* di De' Cavalieri al Wratislavia Cantans sotto la direzione di Giovanni Antonini; *Don Giovanni* a Tokyo; *L'Orfeo* di Monteverdi all'Opéra di Montecarlo e al Salzburger Festspiele; *L'Orfeo* di Sartorio all'Opéra di Montpellier; *L'Orlando paladino* di Haydn con Il

Giardino armonico in *tournée* in Spagna e *Platée* all'Opernhaus di Zurigo. Alla Fenice canta in *Dafne* (2015) e nell'*Eritrea* (2014).

LORIANA CASTELLANO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Asteria. 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 Rajna 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), *Madama Butterfly* (Torre del Lago), *Orlando furioso* (Ferrara, Modena, Daegu). Alla Fenice ha cantato in *Orlando furioso* (2023 e 2018), nelle *Baruffe* (2021) e nel *Medico dei pazzi* (2016).

RAFFAELE PE

Controtenore, interprete del ruolo di Andronico. Descritto dal«Times» come una «baroque star», artista di riferimento e infaticabile promotore della cultura barocca, abbraccia un vasto repertorio musicale che va dal Recitar cantando all'opera contemporanea. Collabora con direttori e registi come Savall, Gardiner, Christie, Jacobs, Antonini, Vick, Guth, Pizzi e Michieletto. Considerato oggi uno dei più raffinati interpreti di Händel, ha interpretato ruoli iconici come Giulio Cesare, Rinaldo, Orlando, Serse, Nerone, Arbace, Aci, Disinganno, ed è ospitato da importanti istituzioni come Scala, Opera di Roma, Staatsoper di Berlino, Maggio Musicale Fiorentino, Theater an der Wien, Teatro Real di Madrid, Opéra National du Rhin, Grange Festival e Teatro Colón di Buenos Aires. Si è dedicato inoltre alla musica di Monteverdi, Cavalli e di compositori meno noti della fine del Seicento, delle cui opere è stato protagonista spesso in prime esecuzioni in tempi moderni. Con il suo *ensemble* La lira di Orfeo ha fondato il festival Orfeo Week nella sua città natale, Lodi. Da sempre combina un'intensa attività teatrale con apparizioni concertistiche in prestigiose sale da concerto internazionali. Alla Fenice canta in *Apollo et Hyacinthus* (2022) e in *Orlando Furioso* (2018).

LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Irene. 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 *Orlando furioso* (2023 e 2018), *Farnace* (2021), *Ottone in villa* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), e *Bajazet* (2007), *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (2004) e il *Requiem* di Mozart (2019).

VALERIA LA GROTTA

Soprano, interprete del ruolo di Idaspe. Dopo il diploma in Canto lirico si specializza in Canto rinascimentale e barocco al Conservatorio Bruno Maderna di Cesena con Roberta Invernizzi. Si perfeziona con Lucrezia Messa, Sonia Prina, Marina De Liso, Sergio Foresti, Paoletta Marrocu, Stefano Aresi, Marco Mencoboni. Consegue inoltre il *master* in Musica antica al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con Antonio Florio. Si esibisce in importanti festival internazionali: Maggio Musicale Fiorentino, Ravello Festival, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Festival Amia-Alsace di Strasburgo, Festival de Música Antigua di Siviglia, Festival Notti Sacre, Roma Festival Barocco, Victoria International Art Festival di Malta. Partecipa alla prima esecuzione in tempi moderni dell'*Ercole in Tebe* di Jacopo Melani alla Pergola di Firenze; è Clarice negli *Astrologi immaginari* di Paisiello al Teatro Romano di Aosta; Euridice nell'*Orfeo* di Luigi Rossi; Aminta in *Aminta e Fillide* di Händel. Debutta nella prima assoluta di *Figli di un dio ubriaco* diretta da Antonio Greco con l'*ensemble* Cremona Antiqua e la regia di Michela Lucenti al Ponchielli di Cremona.

Sua Altezza Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said avvia un'ulteriore collaborazione della Royal Opera House Muscat con La Fenice

In linea con la sua missione, la Royal Opera House Muscat si impegna ad arricchire il panorama culturale globale attraverso la collaborazione creativa e lo scambio fruttuoso con altre importanti istituzioni culturali. A tale fine, Sua Altezza Sayyid Dr. Kamil bin Fahad Al Said, Segretario Generale del Segretariato Generale del Consiglio dei Ministri e Membro del Consiglio di Amministrazione della Royal Opera House di Muscat, ha recentemente visitato lo storico Gran Teatro La Fenice di Venezia.

In compagnia di Sua Altezza Sayyid Nazar Al Julanda Al Said, ambasciatore dell'Oman in Italia, Sua Altezza Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said ha incontrato a Venezia Fortunato Ortombina, sovrintendente e direttore artistico del Teatro La Fenice per rafforzare i legami di collaborazione ed esplorare le possibilità di sviluppo di progetti specifici. Durante la riunione, HH Sayyid Dr. Kamil Al Said ha spiegato gli attuali obiettivi di Royal Opera House Muscat nel contesto della visione generale dell'istituto. Il sovrintendente Ortombina ha mostrato particolare interesse per le innovative iniziative di *marketing* della Royal Opera House Muscat, in particolare per la creazione di nuove fragranze da parte della famosa profumiera Roja Dove, che evocano importanti opere della storia della Royal Opera House Muscat, come *Lakmé* e *Turandot*.

Le nuove strategie di sviluppo del pubblico, appositamente progettate per coinvolgere i giovani, tra cui programmi mirati di sensibilizzazione della comunità e dell'istruzione, sono state di reciproco interesse per la collaborazione. I due teatri hanno anche condiviso le migliori pratiche innovative nel campo tecnico, come le tecnologie sceniche all'avanguardia. Sulla scia della precedente *tournee* del Teatro La Fenice in Oman dell'*Elisir d'amore* del 2016, la discussione si è concentrata sulle possibilità future, come la Royal Opera House di Muscat che ospiterà un altro titolo d'opera o un concerto di Orchestra e Coro del Teatro La Fenice nella stagione 2025-2026.

La visita prevedeva un *tour* della Fenice, a proposito del quale Sua Altezza S.S. Sayyid Dr Kamil Al Said ha osservato: «Esprimendo la grandiosità dell'architettura palaziale di Venezia, La Fenice è tra i teatri d'opera più famosi e magnifici del mondo. Risalente al 1792, un senso di bellezza e splendore senza tempo pervade l'interno con la sua intricata arte e gli ornamenti dorati. Questo meraviglioso *tour* ha posto le basi per discussioni collaborative e progetti entusiasmanti per il futuro. A nome della Royal Opera House Muscat, vorrei esprimere i miei ringraziamenti per questa meravigliosa opportunità di rafforzare i legami tra i nostri due teatri d'opera».



Il sovrintendente Fortunato Ortombina ha espresso sentimenti simili: «Il Royal Opera House Muscat ha consolidato il suo *status* di sede principale a livello internazionale. Siamo molto orgogliosi del successo ottenuto dalle nostre produzioni collaborative di *Romeo & Juliet* e *L'elisir d'amore* in passato. È davvero gratificante approfondire le idee di Sua Altezza Sayyid Dr Kamil Al Said in merito alle strategie e alle iniziative innovative della Royal Opera House Muscat negli ultimi anni. Ci auguriamo che questa collaborazione tra le nostre due istituzioni continui negli anni a venire».

His Highness Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said Initiates Further Collaboration of Royal Opera House Muscat with La Fenice

In accordance with its mission, Royal Opera House Muscat endeavours to enrich the global cultural landscape through creative collaboration and fruitful exchange with other leading cultural institutions. To further this aim, HH Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said, Secretary General in the General Secretariat for the Council of Ministers and Member of the Board of Directors of Royal Opera House Muscat, recently visited Teatro La Fenice in Venice, Italy.

In the company of HH Sayyid Nazar Al Julanda Al Said, Ambassador of Oman to Italy, HH Sayyid Dr Kamil Fahad Al Said met in Venice with Fortunato Ortombina, General Manager and Artistic Director of La Fenice to enhance collaborative ties and explore possibilities for developing specific projects. During the meeting, HH Sayyid Dr Kamil Al Said set out the current objectives of Royal Opera House Muscat in the context of the institution's overall vision. Mr Ortombina took special interest in Royal Opera House Muscat's innovative marketing initiatives, especially the creation of new scents by the renowned perfumer Roja Dove that are redolent of important operas in the performance history of Royal Opera House Muscat, such as *Lakmé* and *Turandot*.

New audience development strategies especially designed to engage youth including targeted community and educational outreach programs were of mutual interest for collaboration. The two opera houses also shared innovative best practices in the technical domain such as cutting-edge stage technologies. Building on the previous Teatro La Fenice tour in Oman of *L'elisir d'amore* in 2016, the discussion included a focus on future possibilities such as Royal Opera House Muscat hosting another opera title or an orchestra and chorus concert from Teatro La Fenice in the 2025-26 season.

The visit featured a tour of La Fenice, about which His Highness HH Sayyid Dr Kamil Al Said remarked: «Expressing the grandeur of the palatial architecture of Venice, La Fenice is among the world's most famous and magnificent opera houses. Dating from 1792, a sense of timeless beauty and splendour pervades the interior with its intricately artistry and gilded adornment. This wonderful tour set the stage for collaborative discussion and exciting plans for the future. On behalf of Royal Opera House Muscat, I would like to express my grateful thanks for this wonderful opportunity to further ties between our two opera houses».

Fortunato Ortombina expressed similar sentiments: «Royal Opera House Muscat has firmly established its status as a premier venue internationally. We take immense pride



in the success achieved with our collaborative productions in the past. It is truly gratifying to access insights from His Highness Sayyid Dr Kamil Al Said regarding the innovative strategies and initiatives of Royal Opera House Muscat in recent years. We hope that the collaboration between our two institutions continues in the years to come».

L'opera veneziana e le *digital humanities*

Il Conservatorio di Castelfranco Veneto è capofila di un articolato programma di ricerca, formazione e produzione artistica, finanziato con fondi PNRR Next Generation Eu per un totale di oltre cinque milioni di euro. Il progetto è intitolato *Teatro musicale e nuove tecnologie: Verso un nuovo paradigma negli studi sull'opera e sulla performance* e intende promuovere la cultura musicale all'estero, in particolare il teatro musicale, attraverso quattro grandi aree di intervento: l'opera veneziana della seconda metà del Seicento, le opere su testo di Lorenzo Da Ponte, l'opera per bambini con l'uso della realtà virtuale e del metaverso, l'opera contemporanea. Tra gli interventi di maggior valore uno studio sul fondo musicale Contarini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia che porterà a sviluppare un catalogo tematico interattivo e a produrre edizioni critiche di quattro partiture operistiche uniche della collezione



Una partitura del Fondo Contarini alla Biblioteca Marciana di Venezia.



Un'altra partitura del Fondo Contarini alla Biblioteca Marciana di Venezia.

Felice Dall'Abaco di Verona, il Conservatorio Giacomo Puccini di La Spezia, il Conservatorio Girolamo Frescobaldi di Ferrara, l'Accademia di Belle Arti di Venezia, l'Accademia di Belle Arti di Verona, l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano, l'Università degli Studi di Padova, la Libera Accademia di Belle Arti Firenze, l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma. «Un progetto multidisciplinare mira a rivoluzionare il mondo della ricerca, della didattica e della performance operistica integrando tecnologie digitali, arti visive, realtà estesa e metaverso, rendendole più accessibili a livello globale – spiega Paolo Troncon, direttore del Conservatorio di musica Agostino Steffani di Castelfranco Veneto –. L'obiettivo principale è quello di promuovere il marchio dell'opera italiana a livello internazionale con le possibilità offerte degli strumenti digitali». La ricerca musicologica e l'uso delle nuove tecnologie andranno di pari passo con l'allestimento di quattro spettacoli operistici.

ne Contarini. Vedranno così la luce le edizioni critiche delle opere *Demetrio* di Carlo Pallavicino, *Il Seleuco* di Antonio Sartorio, *Pompeo Magno* di Francesco Cavalli, e *Il Tito* di Antonio Cesti. È previsto anche un originale intervento di studio sulle pratiche performative dell'opera del XVII secolo utilizzando strumenti scenografici basati sul metaverso. Il progetto prevede anche l'edizione critica dei libretti d'opera di Lorenzo Da Ponte e la creazione di un archivio digitale per approfondire la diffusione dell'opera italiana in Europa nei secoli XVIII-XIX. Gli interventi realizzati nel prossimo biennio si muovono tra tutela e conservazione del patrimonio musicale veneto, iniziative scientifiche nel campo dell'editoria musicale, creazione di banche dati digitali e archivi multimediali, produzioni artistiche in Italia e all'estero. Saranno istituite quattro borse di dottorato di ricerca nel campo della transizione digitale in collaborazione con il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Padova e alcuni prestigiosi atenei europei (Atene, Stettino, Bruxelles) e statunitensi (Florida Atlantic University). Dodici le istituzioni di alta formazione coinvolte: la rete include il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, il Conservatorio Cesare Pollini di Padova, il Conservatorio Evaristo

La LIV edizione del Campionato Europeo dei Teatri

Da sempre, nella storia dell'umanità, teatro e sport hanno intrecciato un rapporto privilegiato, risultando in sostanza due facce della stessa medaglia. Per rendersene conto basta riandare con la mente all'antica Grecia, dove gli agoni drammatici si alternavano alle gare olimpiche. Erano momenti gioiosi che cadenzavano le diverse stagioni e che servivano soprattutto a celebrare il senso di appartenenza a una comunità. Come i poeti (tragici e comici) si sfidavano nel nome di Dioniso, così gli atleti erano i campioni delle varie città elleniche.

Anche oggi, del resto, stadio e sala teatrale sono per antonomasia i luoghi in cui i protagonisti – musicisti, cantanti, attori o calciatori che siano – e il pubblico che condivide con loro lo spettacolo si rispecchiano collettivamente e festosamente nella propria comunità.

È con ogni probabilità da queste considerazioni e con questo spirito che è nato il Campionato Europeo dei Teatri, giunto alla sua cinquantaquattresima edizione e organizzato quest'anno dal Teatro Stabile Saverio Mercadante di Napoli e dal Gruppo Calcio Teatro alla Scala. Il torneo, che negli anni è divenuto sempre più importante e seguito, vede affrontarsi le diverse squadre di calcio formate dai dipendenti dei teatri, riunendo in un unico *team* artisti, tecnici e impiegati amministrativi. L'obiettivo, anche attraverso questa divertente manifestazione sportiva, è stabilire relazioni sempre più strette tra istituzioni musicali e teatrali. Nel 2024 hanno accettato la sfida ben dodici formazioni: tra le straniere si annoverano quelle del Grand Theatre dell'Opera di Poznań, dello Slovene National Theater di Maribor e della Wiener Staatsoper, mentre tra le italiane, oltre alla squadra del Teatro La Fenice, hanno gareggiato il Teatro alla Scala, il Lirico di Cagliari, il Giuseppe Verdi di Salerno, il Carlo Felice di Genova, l'Accademia di Santa Cecilia, il San Carlo di Napoli, il Regio di Torino e il citato Teatro Stabile di Napoli.

L'edizione appena conclusa si è celebrata in un luogo altamente simbolico come Napoli, città nella quale la passione per la musica storicamente va di pari passo con quella calcistica. Sui campi giovanili del Calcio Napoli, le squadre, suddivise in due gironi, si sono misurate con piglio da professionisti fino alla finale, che ha visto imporsi la formazione polacca di Poznań sugli sloveni di Maribor. A conclusione non poteva mancare l'atteso momento di festa conviviale. La squadra del Teatro La Fenice indossa orgogliosamente le mute fornite da Venezia FC grazie a una sponsorizzazione tecnica.

In chiusura, val la pena ricordare che il Campionato Europeo non è l'unica manifestazione calcistica che vede impegnati i Teatri italiani. Solo per citare due degli eventi



In piedi da sx a dx: Danilo Squillace (Fagotto), Vincenzo Musone (Corno), Valter Garosi (Contrabasso), Antonio Merici (Violoncello), Dario Benzo (Impiegato), Alberto Petrovich (Elettricista), Paolo Pasoli (Viola), Stefano Pratisoli (Contrabasso), Riccardo Papa (Fagotto). In basso da sx a dx: Alessandro Ceravolo (Violino), Matteo Sampaolo (Flauto), Marco Trentin (Violoncello), Eugenio Sacchetti (Violino), Diego Desole (Percussioni), Paolo Bertoldo (Percussioni).

cui ha recentemente preso parte il teatro veneziano, Fenice e Scala si sono incontrati allo Stadio Giuseppe Penzo di Venezia lo scorso novembre nel *Memorial Luciano Aricci*, un incontro di calcio tra grandi teatri, promosso da Associazione Sportiva Culturale Fenice e da Gruppo Calcio teatro alla Scala per ricordare lo ‘storico’ cerimoniere del Teatro La Fenice a quattro anni dalla scomparsa. L’evento, tra l’altro, si è svolto con il generoso sostegno di Venezia FC, che ha concesso l’uso del terreno di gioco – il prestigioso Stadio Pierluigi Penzo nel quale lo stesso Venezia disputa il campionato calcistico nazionale – a titolo completamente gratuito. E non solo: risale a giugno 2023 l’altro grande *match* che ha visto opporsi Fenice e Scala, stavolta allo Stadio San Siro di Milano, nell’ambito del trofeo *La Scala del calcio*. In quell’occasione la Fenice, al debutto nel prestigioso ‘palcoscenico’ milanese, ha sconfitto la squadra avversaria per due reti a uno.

L’auspicio è che questi incontri sportivi possano proseguire anche in futuro, non solo per alimentare quella rivalità ‘sana’ tra prestigiose Fondazioni lirico-sinfoniche, ma anche come strumento di promozione popolare di un comparto artistico che merita sempre più un’attenzione ‘da stadio’.

La Fenice partecipa a *Sorsi d'autore* con una sfilata di moda dei suoi costumi di scena

Con una sfilata di moda dei preziosi costumi di scena la Fenice parteciperà domenica 7 luglio 2024 alle ore 21.00 presso Villa Foscari Rossi a Stra a *Sorsi d'Opera*, la manifestazione ideata e promossa da Fondazione AIDA, in collaborazione con Regione Veneto, Istituto Regionale Ville Venete e Associazione Ville Venete, con l'obiettivo di unire arte, letteratura, musica, turismo e giornalismo alla cultura eno-gastronomica. Il coinvolgimento del Teatro veneziano

sarà quanto mai suggestivo, con una sfilata di costumi di scena delle opere liriche prodotte dalla stessa Fondazione, che si svolgerà nella Villa Foscari Rossi, sede del Museo della Calzatura, contesto che avvalorava maggiormente l'importanza che si vuol dare al minuzioso lavoro artigianale e che racconta una storia di tradizione ben consolidata sul territorio veneto.

«Grazie alla collaborazione con la Fondazione AIDA, la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia si prepara a offrirvi un'esperienza unica – spiega Andrea Erri, direttore generale della Fondazione –: la sfilata dei nostri sontuosi costumi di scena nella magnifica cornice di Villa Foscari Rossi. Con una particolarità: gli abiti indossati dalle modelle, tutti realizzati per gli allestimenti fenicei e tuttora conservati nelle preziose collezioni



Costume di scena per Alceste di Christoph Willibald Gluck, in scena al Teatro La Fenice, marzo 2015 (foto di Michele Crosera).



Costume di scena per *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, in scena al Teatro Malibran, febbraio 2020 (foto di Michele Crosera).

rappresentato dai costumi del *Matrimonio segreto*. Seguiranno, a rappresentare gli sviluppi del costume nel corso dell'Ottocento, gli abiti primo Impero di *Tosca*, i costumi di *Don Pasquale* e quelli per il *Faust* ambientato negli anni Sessanta del diciannovesimo secolo. E poi il Novecento, che sarà inaugurato dal bellissimo abito della *Vedova allegra*, cui faranno seguito i costumi usati per *Alceste*, riferibili agli anni Trenta, per la *Rondine* anni Cinquanta, infine per *Il medico dei pazzi* anni Sessanta. Il finale sarà un omaggio alla fantascienza con i costumi ideati per *Il mondo della luna*. E non mancherà, come ogni sfilata che si rispetti, l'abito da sposa: una sorpresa assicurata.

«Ma questa sfilata non è solo uno spettacolo visivo – precisa con orgoglio Andrea Erri –. È anche un'opportunità per riflettere sull'importanza dei mestieri del teatro d'opera: questi abiti non sono solo tessuti cuciti insieme; sono vere e proprie opere d'arte, frutto di un lavoro artigianale minuzioso che testimonia la maestria e la creatività dei nostri artigiani. Ci preme sottolineare infatti come ogni ruolo che agisce 'dietro le quinte' di un teatro – pensiamo ad esempio a coloro che realizzano l'allestimento scenico e a chi si occupa della confezione dei costumi – contribuisce alla magia che solo lo spettacolo dal vivo può rappresentare per ogni

del reparto sartoria del Teatro, saranno proposti in ordine 'cronologico' e in qualche modo saranno uno strumento per ripercorrere la storia della moda attraverso i secoli».

La sfilata infatti prenderà le mosse dall'abito usato per l'allestimento di *Dido and Æneas*, che richiamerà la Grecia antica; e dal costume di *Aida* che rimanderà alla storia d'Egitto. Con *Engelberta* ci si potrà tuffare nell'epoca bizantina mentre i costumi di *Otello* ideati e realizzati per la particolarissima edizione fenicea porteranno alla luce le tinte medievali. I secoli 'luminosi' del Rinascimento e dell'Illuminismo saranno illustrati dai costumi di scena della *Serva padrona*, con i suoi splendidi abiti *pompadour*. Mentre il barocco sarà ben



Costume di scena per Faust di Charles Gounod, in scena al Teatro La Fenice, giugno-luglio 2021 (foto di Michele Crosera).

spettatore. Questa è la ragione per cui il nostro Teatro è amato da un pubblico sempre più numeroso ed entusiasta. Ed è nostro dovere preservare e valorizzare questi mestieri, garantendo la trasmissione delle competenze e il sostegno alle nuove generazioni di artisti e artigiani».

Merita una menzione speciale, infine, un aspetto particolare dell'evento di moda: a sfilare saranno donne volutamente non professioniste della passerella. Una scelta dettata non solo dal desiderio di enfatizzare e promuovere l'*empowerment* femminile, ma anche come dimostrazione che eleganza e bellezza possono essere incarnate al di là degli stereotipi.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Elisa Scudeller ♦, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Pellegrino, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Emanuele Frascini, Luca Minardi, Elizaveta Rotari

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Elena Battistella, Davide Toso

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Tazio Brunetta ♦, Filippo Negri

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Walter Garosi

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Alice Sabbadin ♦

Oboi barocchi Andrea Mion • ♦, Giuseppe Falciglia ♦

Corni naturali Andrea Corsini •, Dimer Maccaferri ♦

Trombe naturali Piergiuseppe Doldi •, Giovanni Lucero

Cembali Alberto Busettini • ♦, Nicola Lamon ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ◊
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

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

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Cristiano Beda, Salvatore Guarino**

ARCHIVIO MUSICALE **Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Costanza Pasquotti, Francesca Fornari,**

Matilde Lazzarini Zanella

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

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,*

Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

FENICE EDUCATION **Monica Fracassetti, Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim, Laura Coppola responsabile*

BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi responsabile, Alessia Libettoni, Angela Zanetti** ◇

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, nnp*, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon,*

Marianna Cazzador ◇, **Pietro Neri** ◇

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, Giovanni Barosco ◇, **Francesco Bortolozzo** ◇

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

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Marino Perini *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, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◊, Ricardo Ribeiro ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊

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

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, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Nerina Bado ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

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 Saisonsliberamente 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 Malibran**

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 Malibran**

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 Malibran

18, 19, 20, 21 aprile 2024

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

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

Il Bajazet (Il Tamerlano)

musica di Antonio Vivaldi

direttore Federico Maria Sardelli
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, 10 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



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
Lodoïska: 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. 36

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

Federico Maria Sardelli

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

Arthur Honegger
Le Roi David
psaume symphonique en trois parties
versione originale 1921

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

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

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

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

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin
Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gal-
lucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli,
Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla
Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca
(revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

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 nazionale
- 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

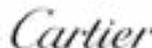
PUBBLICAZIONI

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



VDA · telkonet

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRISTE 1892



pwc

Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porto di Venezia e Chioggia

MAVIVE
VENEZIA



CIPRIANI
FOOD
FONDATO 1987

ALILAGUNA

VETTORE UFFICIALE

TRENITALIA
GRUPPO REGIONE DELLO STATO ITALIANO

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.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

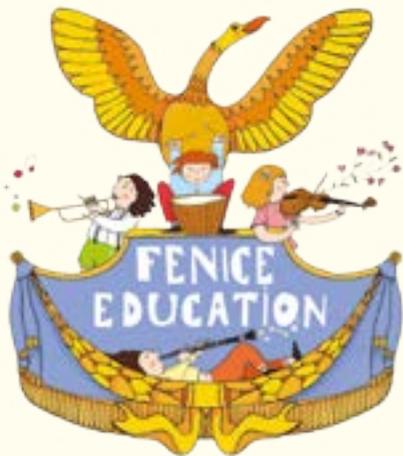
Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



La Fenice per le famiglie



Teatro Malibran

domenica 21 aprile 2024 ore 15.30

Marco Polo

opera in tre atti

consigliata a partire dai 10 anni

musica degli studenti di composizione

del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Dobrucka,

Paolo Notargiacomo

libretto di Antonino Pio

maestro concertatore e direttore Giovanni Mancuso

regia Emanuele Gamba

scene Accademia di Belle Arti di Venezia

costumi Roberto Capucci

Orchestra e Coro del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

maestro del Coro Francesco Erle

personaggi e interpreti principali

vincitori delle audizioni del Master OperaStudio

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

e con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

nel 700° anniversario della morte di Marco Polo

prima rappresentazione assoluta



Teatro La Fenice - Sale Apollinee

sabato 23 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00

domenica 24 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00

Le 4 stagioni Kids

laboratorio sonoro e di realizzazione pratica

consigliato a partire dai 4 anni

a cura di Immaginante - Laboratorio Museo Itinerante

ideazione Arianna Sedioli

video-racconto Giulia Guerra, Cristina Sedioli

illustrazioni Marilena Benini



Teatro La Fenice - Sale Apollinee

sabato 11 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00

domenica 12 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00

Nessun dorma... Puccini Kids

laboratorio vocale e gestuale

consigliato a partire dai 7 anni

Ensemble orchestrale del

Conservatorio Cesare Pollini di Padova

con la partecipazione

del Coro Vox Junior Nova Cantica di Belluno

preparazione e supervisione dei *workshop* Francesco Facchin

elaboratore delle musiche, direzione musicale,

docente di didattica vocale Luciano Borin

preparatrice vocale e corporeo-gestuale, danzatrice e

performer, esperta di didattica vocale Elisabetta da Rold



per informazioni

Fenice Educational +39 041 786681 – +39 041 786541

<https://education.teatrolafenice.it>

formazione@teatrolafenice.org

Vuoi essere
sempre **aggiornato**
sulla **programmazione**
del **Teatro La Fenice**,
su **spettacoli**, promozioni,
guide all'ascolto
di **opere** e **concerti**,
presentazioni di **libri**,
convegni?

N e w s l e t t e r



Rimani in contatto con noi,
iscriviti alla nostra newsletter
www.teatrolafenice.it/newsletter/

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 119 - giugno 2024
ISSN 1971-8241

Il Bajazet

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

Hanno collaborato a questo numero
Alessandro Borin, Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
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 maggio 2024
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972