



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[bluenergy.online](https://www.bluenergy.online)



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

A coffee-loving moment



La Linea Hausbrandt "A coffee-time moment" arricchisce la sua proposta e si veste con un nuovo packaging flessibile con valvola salva aroma che mantiene il caffè fresco, come appena tostato e macinato. Così da mantenerne l'essenza, l'intensità, le botaniche pregiate e il metodo di lavorazione.

**Perché il caffè diventi un momento unico
va protetto con amore.**

Scan for
excellence



hausbrandt.it



Q3 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.



Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

Nuova Audi Q3. Movimento di avanguardia.

La terza generazione del SUV urbano della Casa dei quattro anelli si fa interprete di un viaggio in continua evoluzione: più **design, intelligenza e dinamicità** per conquistare ogni strada, in città e non solo. Merito di geometrie scolpite, interni **dotati di tecnologie come il palcoscenico digitale e avanzati sistemi di assistenza alla guida, tra cui il Trained Parking con autoapprendimento delle manovre.** Per rendere anche la quotidianità avanguardia in movimento.

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

Gamma Audi Q3. Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 1,7 - 9,0. Emissioni CO₂ (g/km) ciclo combinato (WLTP): 39 - 205.

I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, 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 Pratiuguori, 47
Tel. 0421 280 664

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



info@motorclass.it - www.motorclass.it



FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
TEATRO LA FENICE

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

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

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

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

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



Visit the **Theatre**

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



Fenice Servizi Teatrali

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

sponsor ufficiale



CONNECT TO AMAZING FLAVOR

with delicious choices prepared by our flying chefs





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2025-2026
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00

La clemenza di Tito

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

Ottone in villa

domenica 12 aprile 2026 ore 19.00

Lohengrin

domenica 24 maggio 2026 ore 19.00

Carmen

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

Enrico di Borgogna

venerdì 26 giugno 2026 ore 19.00

Venere e Adone

mercoledì 26 agosto 2026 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 18 settembre 2026 ore 19.00

Pagliacci

Concerti della Stagione Sinfonica 2025-2026
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Ivor Bolton (venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00)

Kazuki Yamada (sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00)

Vincenzo Milletari (sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00)

Constantinos Carydis (venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00)

Markus Stenz (venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 2 maggio 2026 ore 20.00)

John Axelrod (venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00)

Cornelius Meister (giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00)

Neil Thomson (giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE



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^o 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 - fa⁵,
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

venerdì 14 novembre 2025

ERNESTO NAPOLITANO

La clemenza di Tito

martedì 20 gennaio 2026

CARLA MORENI

Simon Boccanegra

mercoledì 28 gennaio 2026

GIANCARLO DE CATALDO

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

martedì 24 febbraio 2026

VALENTINA BONELLI

Lo schiaccianoci

martedì 17 marzo 2026

GIUSEPPE CLERICETTI

Ottone in villa

giovedì 2 aprile 2026

FRANCESCO FONTANELLI

Lohengrin

lunedì 13 aprile 2026

DA DEFINIRE

Il piccolo principe

lunedì 4 maggio 2026

ROBERTO GIAMBRONE

Martha Graham Dance Company

mercoledì 20 maggio 2026

PAOLO PINAMONTI

Carmen

martedì 9 giugno 2026

LUCA ZOPPELLI

Enrico di Borgogna

martedì 23 giugno 2026

PAOLO FURLANI

Venere e Adone

martedì 15 settembre 2026

MASSIMO CONTIERO

Pagliacci

martedì 6 ottobre 2026

ROBERTO CALABRETTO

The Telephone / Trouble in Tahiti

martedì 13 ottobre 2026

FRANCO BOLLETTA

Hamburger Kammerballett / Dear Son

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

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



GENERALI



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
ENZO HUBER

BLUENERGY



FREUNDSCHAFTSVEREIN DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Consulate Foundation



MAVIVE
VENEZIA



ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zalferano



pwc

Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
TRIESTE 1842



COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



GARAGE
SAN MARCO
VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Pier Paolo Italia

Giovanni Battista Armellin

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



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

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2025-2026

OTTONE IN VILLA

Teatro Malibran

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

domenica 22 marzo 2026 ore 15.30

martedì 24 marzo 2026 ore 19.00

giovedì 26 marzo 2026 ore 19.00

domenica 29 marzo 2026 ore 15.30

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



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

La locandina	19
<i>Ottone in villa</i> in breve	21
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
<i>Ottone in villa</i> in short	23
Argomento	25
Synopsis	28
Argument	31
Handlung	34
Il libretto	37
Intorno a <i>Ottone in villa</i> di Antonio Vivaldi	57
<i>di Eric Cross</i>	
About <i>Ottone in villa</i> by Antonio Vivaldi	63
<i>by Eric Cross</i>	
Guida all'ascolto	68
<i>di Ivano Bettin</i>	
Giovanni Di Cicco: «Un barocco dei corpi»	70
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Giovanni Di Cicco: «A Baroque of bodies»	74
Diego Fasolis: «Un'opera 'seria' che ha molto di buffo»	78
Diego Fasolis: «An opera 'seria' work that is very buffo»	81
<i>Ottone in villa</i> , la prima opera di Antonio Vivaldi	85
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
Anna Maria Giusti, la prima Cleonilla	103
<i>di Leonardo Mello</i>	
CURIOSITÀ	
Marco Salvio Otone, amante dell'amore ma anche del potere	106
Biografie	107
DINTORNI	
Il Teatro La Fenice 'aperto' alle visite gratuite in occasione del trentennale dell'incendio	112
Riaperta al pubblico la Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale	114

OTTONE IN VILLA

Drama per Musica

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

DI DOMENICO LALLI

Dedicato a Sua Eccellenza

ENRICO

LORD HERBERT

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



IN VENEZIA, MDCCXIII.

Appresso Antonio Bortoli.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

OTTONE IN VILLA

dramma per musica in tre atti RV 729

libretto di **Domenico Lalli**

basato sul libretto *Messalina di* **Francesco Maria Piccioli**

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione assoluta: Vicenza, Teatro delle Grazie, 17 maggio 1713
edizione a cura di Eric Cross; editore proprietario Eric Cross

personaggi e interpreti

<i>Cleonilla, amata da Ottone imperadore</i>	Carlotta Colombo
<i>Ottone, imperador di Roma</i>	Margherita Maria Sala
<i>Caio Silio, giovane bellissimo amato da Cleonilla</i>	Lucia Cirillo
<i>Decio, confidente di Ottone</i>	Ruairi Bowen
<i>Tullia, dama forestiera amante di Caio</i>	Michela Antenucci

maestro concertatore e direttore

Diego Fasolis

regia e coreografia

Giovanni Di Cicco

regista collaboratrice Emanuela Bonora

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

light designer Andrea Benetello

assistente alle scene Serena Rocco

coordinamento coreografico Associazione DEOS Danse Ensemble Opera Studio

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

Giacomo Cardelli *violoncello*

Fabio Grandesso *fagotto barocco*

Francesco Tomasi *tiorba*

Andrea Marchiol *cembalo*

mimi Marco Arzenton, Marek Brafa Misicoro, Luca Cappai, Matilde Cortivo,
Anastasia Crastolla, Simone Cristofori, Mauro Fortunato, Giampaolo Gobbi,
Alberto Guerrini, Marco Mantovani, Erika Melli, Antonino Montalbano,
Samuel Moretti, Niccolò Orsolani, Igor Pane, Roberta Piazza, Alessandro Piuzzo,
Valentina Squarzony, Giulio Venturini, Francesca Zaccaria

con sopratitoli in italiano
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

maestro di sala Andrea Marchiol; altro maestro di sala e palcoscenico Jacopo Cacco; maestro di palcoscenico Laura Colonello; maestro alle luci Claudio Micconi; scene Surfaces (VE), Laboratorio Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro la Fenice; calzature Atelier Teatro La Fenice; Pompei; trucco, parrucche Michela Pertot (TS); sopratitoli Studio GR (VE)

Ottone in villa in breve

a cura di Leonardo Mello

Punto d'inizio della cospicua produzione operistica vivaldiana, *Ottone in villa* nasce nel 1713, dopo che il compositore iniziava a peritarsi, oltre che nella musica orchestrale, per la quale era già famoso, anche in quella vocale, grazie all'incarico ricoperto all'Ospedale della Pietà come maestro di coro in sostituzione di Francesco Gasparini (1661-1727).

Per il suo esordio teatrale il Prete rosso sceglie una piazza piuttosto periferica, se confrontata con le ambite e frequentatissime sale veneziane: il vicentino Teatro delle Garzerie, dove normalmente erano proposte opere 'di repertorio', che avevano cioè debuttato altrove in precedenza. Ma in questo caso, contrariamente al solito, ne viene programmata una nuova di zecca, appunto *Ottone in villa*, che va in scena il 17 maggio 1713. Date le piccole dimensioni del palcoscenico, Vivaldi, anche volendo, non avrebbe potuto creare uno spettacolo di grandi dimensioni e dotato di ambiziose scenografie. Infatti il numero dei cantanti è esiguo (appena cinque), e prevede l'utilizzo di un'orchestra di modeste proporzioni.

Autore del libretto è Nicolò Sebastiano Biancardi, in arte Domenico Lalli, poeta napoletano morto a Venezia nel 1741, con cui Vivaldi lavorerà anche in seguito (ad esempio in *Arsilda, regina di Ponto*, Venezia 1716, *Filippo, re di Macedonia*, Venezia 1720 e *Argippo*, Praga 1730). In realtà Lalli, in questo caso, adatta, modificandola secondo il gusto che va imponendosi agli inizi del Settecento, la *Messalina* di Francesco Maria Piccioli (1658-1711), musicata con grande successo nel 1680 da Carlo Pallavicini (1638 ca-1688) per il veneziano Teatro Vendramin.

La chiacchierata moglie dell'imperatore Claudio, famosa per i suoi eccessi e per la sua sfrenatezza sessuale, nella riscrittura di Lalli diventa Cleonilla, l'irrequieta fanciulla di cui l'imperatore Ottone è invaghito, trasportando temporalmente la vicenda nel 69 d.C., il cosiddetto anno dei quattro imperatori (Galba, Otone, Vitellio e Vespasiano). Le caratteristiche peculiari dell'imperatrice si riversano, molto edulcorate, anche nell'avvenente amante di Ottone, con la differenza, non trascurabile, che la seconda coppia non è unita in matrimonio.

Del dramma serio in tre atti di Piccioli, che conta otto personaggi, nel libretto di Lalli ne sopravvivono, come si accennava, solo cinque: Cleonilla, Ottone, Caio Silio, Decio e Tullia, rispettivamente interpretati nella prima assoluta vicentina da Maria Giusti detta La Romanina (soprano), Diana Vico (contralto), il castrato Bartolomeo Bartoli (soprano), Gaetano Mozi (tenore) e Margherita Faccioli (soprano).

L'esile trama prende le mosse da una scena in cui Cleonilla, amata da Ottone, descrive la sua vocazione per il dio Amore «che da tiranno / fatto ha in me la sua sede, e ognor mi sforza / d'ogni vago garzon rendermi serva: / così spesso men vò di foco in foco, / sempre vaga d'aver novelli amanti». Questo inizio 'programmatico' dà il via al racconto, in cui il credulo Ottone asseconda e scusa ogni intemperanza dell'astuta giovane di cui è innamorato, mentre Caio, già fidanzato di Tullia, arde anch'egli d'amore per la bella Cleonilla, la quale però gli preferisce Ostilio (che altri non è che Tullia travestita da uomo). Poco potrà la saggezza di Decio nel riportare il sovrano ai suoi doveri verso lo Stato, dove cospirazioni e turbolenze vanno accumulandosi sempre più forti. Dopo una serie di inganni e agnizioni, su tutto trionfa il lieto fine, in cui Ottone, ingenuamente scusandosi con Cleonilla, che l'ha raggirato per l'ennesima volta, auspica le nozze tra Tullia e Caio nel giubilo generale (Grande è il contento / che prova un core, / se dal tormento / nasce il piacer. / Dopo il furore / di ria procella / sembra più bella / la calma al nocchier).

Com'è costume nel melodramma italiano del primo Settecento, l'opera, introdotta da una Sinfonia in tre movimenti, alterna recitativi e arie *a solo*, nelle quali ciascun personaggio esprime una propria riflessione su quanto accade nel recitativo precedente. In queste arie si ravvisano molti elementi del Vivaldi operistico prima maniera, tra cui – nota Eric Cross nel saggio che segue – «interesse contrappuntistico nelle parti strumentali; leggere strutture di accompagnamento che spesso appaiono solo in due o tre parti; frequente omissione del basso durante i brani vocali; inusitati intervalli melodici quali terze diminuite e seconde aumentate; e subitanei cambiamenti di tempo». Diverse arie, secondo l'uso del tempo, verranno riutilizzate da Vivaldi in opere successive.

Unico dato certo, infine, è che *Ottone in villa* viene ripreso sedici anni dopo, nell'ottobre del 1729, al Teatro Dolfìn di Treviso, e in quell'occasione nove arie e ampie zone dei recitativi vengono tagliate, mentre altre parti cantate sono modificate.

Ottone in villa in short

The first work in Vivaldi's prolific operatic production, *Ottone in villa* was written in 1713, after the composer had studied, not only orchestral music, for which he was already famous, but also vocal music, thanks to his position at the Ospedale della Pietà as choirmaster replacing Francesco Gasparini (1661-1727).

For his theatrical debut, the Red Priest chose a theatre that was of less account when compared to the Venetian venues: the Vicenza Teatro delle Garzerie, traditionally known for offering 'repertory' works, that is, works that had already debuted elsewhere. However, in this case, breaking with tradition a brand-new work was programmed, namely *Ottone in villa*, which then premièred on May 17, 1713. Given the small size of the stage, even if he had wanted to Vivaldi could not have created a large production with ambitious sets. In fact, there were very few singers (just five), and the orchestra was also modest in size.

The libretto was by Sebastiano Biancardi, known as Domenico Lalli, a Neapolitan poet who died in Venice in 1741, with whom Vivaldi would also work later (for example in *Arsilda*, *Regina di Ponto*, Venice 1716, *Filippo, re di Macedonia*, Venice 1720 and *Argippo*, Prague 1730). In fact, in this case Lalli adapted *Messalina* by Francesco Maria Piccioli (1658-1711), set to great success in 1680 by Carlo Pallavicini (1638 ca-1688) for the Venetian Teatro Vendramin, which he modified according to the prevalent taste at the beginning of the eighteenth century.

In Lalli's rewriting, the much talked about wife of Emperor Claudius, famous for her excesses and sexual dissoluteness, becomes Cleonilla, the restless girl in whom Emperor Otto is enamoured, temporarily transporting the story to AD 69, the so-called year of the four emperors (Galba, Otho, Vitellius and Vespasian). The empress's distinctive characteristics are also to be found, considerably mitigated, in Otho's attractive lover, with the significant difference that this couple is not married.

Of the eight characters in Piccioli's three-act opera, only five survive in Lalli's libretto, as mentioned earlier: Cleonilla, Ottone, Caio Silio, Decio, and Tullia, respectively performed in the Vicenza premiere by Maria Giusti called La Romanina (soprano), Diana Vico (contralto), the castrated Bartolomeo Bartoli (soprano), Gaetano Mozi (tenor) and Margherita Faccioli (soprano).

The simple plot is inspired by a scene in which Cleonilla, Ottone's beloved, describes her vocation for the God Love "which, like a tyrant / has usurped my will, and relentlessly

forces me / to become enslaved to every handsome youth. / So I flit continually from one flame to another, / always eager for new lovers.” [Che da tiranno / fatto ha in me la sua sede, e ognor mi sforza / d’ogni vago garzon rendermi serva: / così spesso men vò di foco in foco, / sempre vaga d’aver novelli amanti.] This ‘programmed’ beginning marks the start of the story, in which a gullible Ottone gives in to and apologises for any intemperance of the astute young woman he is in love with; Caio, on the other hand, who is already Tullia’s fiancé, is also in love with the beautiful Cleonilla, who, however, prefers Ostilio (who is actually Tullia dressed up as a man). Little can Decio’s wisdom do to help convince the sovereign to return to his State, where conspiracies and turbulence are growing day by day. After a series of deceptions and recognition, the happy ending triumphs, in which Ottone, naively apologising to Cleonilla, who has deceived him for the umpteenth time, hopes Tullia and Caio will finally wed amidst general jubilation (“Great and heartfelt / is the satisfaction / when from torment / joy emerges. / After the fury / of a storm at sea, / the calm seems even lovelier / to the sailor.” [Grande è il contento / che prova un core, / se dal tormento nasce il piacer. / Dopo il furore / di ria procella / sembra più bella / la calma al nocchier]).

As is customary in early eighteenth-century Italian melodrama, introduced by a Symphony in three movements, the opera alternates recitative and solo arias, in which each character expresses their own reflection on what happened in the previous recitative. These arias include numerous elements of Vivaldi’s early operatic style, including – as Eric Cross observes in the following essay – “contrapuntal interest in the instrumental parts; light accompaniment structures that often appear only in two or three parts; frequent omission of the bass during vocal pieces; unusual melodic intervals such as diminished thirds and increased seconds; and sudden changes in tempo. As was customary at that time, Verdi would go on to reuse various arias in his later works.

Finally, the only thing we know for sure is that *Ottone in villa* was revived sixteen years later, in October 1729, at the Teatro Dolfìn in Treviso, and on that occasion nine arias and large pieces of the recitatives were cut, while other singing parts were modified.

Argomento

di Eric Cross

ATTO PRIMO

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

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

ATTO SECONDO

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

La scena si sposta in un padiglione rustico dove Cleonilla si sta ammirando allo specchio. Entra Caio, ma le sue dichiarazioni d'amore vengono respinte con noncuranza. Caio



Carlos Tieppo, figurino di Cleonilla per *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, marzo 2026.

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

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

ATTO TERZO

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

Synopsis

by *Eric Cross*

ACT ONE

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

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

ACT TWO

In a delightful sunken garden, Decio warns Ottone that Cleonilla will be his downfall, for Rome disapproves of her numerous well-known affairs. Ottone is astounded, and, in a typical 18th-century simile aria, likens his turbulent feelings to being tossed about on a stormy sea. Decio reveals that he deliberately refrained from telling the Emperor that Caio is his rival, but he will not explain to Caio what has upset Ottone so much. Caio, apparently left alone, muses on his misery, but he is overheard by the hidden Tullia who responds to him in the manner of an echo. The echo, claiming to be the voice an unhappy spirit, torments Caio, whose distraught feelings are portrayed in a short section of accompanied recitative and the ensuing echo aria. 'Ostilio' now reveals himself and sings of the conflict in his heart between the 'two tyrants', indignation and love.

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



Carlos Tieppo, figurino di Ottone per *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, marzo 2026.

ping his feelings, but, as she is about to read it, Ottone arrives and snatches it from her. He reads that Caio is his rival, but Cleonilla tells him that Caio has simply given her the letter to pass on to its true addressee, Tullia, who has been unfaithful to him. The gullible Ottone believes her, and she adds to her deception by writing a second letter – her own appeal to Tullia – which she asks Ottone to deliver. Decio arrives with further news of plotting in Rome, but Ottone still will not hear a word against Cleonilla, and he sends for Caio. He chides the guilty Caio, who initially believes that the game is up but then realises, to his great relief, that Ottone is annoyed not because he has discovered the affair with Cleonilla but simply because Caio sought Cleonilla's help instead of turning to his Emperor. Left alone, Caio is im-

pressed by Cleonilla's cunning, while in the act's final scene the distraught 'Ostilio' begs Love to come to his aid.

ACT THREE

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

Argument

par Eric Cross

PREMIER ACTE

L'opéra se situe dans la villa de campagne de l'empereur romain Othon, avec de beaux jardins aux allées bordées d'arbres, semés d'étangs et de fontaines. Othon est amoureux fou de la belle Cleonilla qui, au début de l'opéra, se montre occupée à «cueillir des fleurs à poser sur sa poitrine». Elle avoue que, bien qu'elle soit l'amante de l'empereur, elle trouve impossible de résister au charme de tout jeune homme séduisant. L'un de ses anciens amoureux était Caio Silio, mais il vient d'être remplacé dans ses faveurs par le nouveau page, Ostilio. Cleonilla déclare à Caio qu'elle l'aime encore, tout en révélant à part que c'est maintenant Ostilio qu'elle trouve bien plus avenant! Othon arrive, pour éprouver le plaisir d'oublier d'ennuyeuses affaires d'État dans ces lieux accueillants, mais Cleonilla le provoque en déclarant qu'il ne doit pas vraiment l'aimer puisqu'il passe si peu de temps avec elle. Othon demande à Caio de l'aider à la guérir de sa jalousie, tandis que Caio s'étonne de la crédulité de l'empereur. C'est alors que Tullia fait son entrée. Autrefois fiancée à Caio, elle l'a suivi déguisée en homme sous le nom d'Ostilio. 'Ostilio' demande à Caio s'il a oublié qu'il a trahi la malheureuse Tullia. Caio, tout en remarquant que le page ressemble à Tullia de façon extraordinaire, ne se doute pas de la vérité. Il déclare que son nouvel amour pour Cleonilla lui a fait oublier Tullia, puis met en doute les mérites de la constance dans l'aria qui suit, car l'amour devient un poids lorsqu'il manque de fantaisie. 'Ostilio' médite de se venger. La scène change pour passer aux thermes où Cleonilla vient d'émerger de son bain. Elle est encore en train de taquiner Othon, mais ils sont interrompus par Decio, le conseiller fidèle d'Othon, qui dit à l'empereur que Rome déplore son absence. Othon ne s'en inquiète pas, mais une fois qu'il est sorti Cleonilla interroge Decio pour savoir ce qu'on dit d'elle à Rome. Decio n'apprécie pas son manque de pudeur et dans son aria (dont le texte remplace celui qui se trouvait dans le livret imprimé en 1713), il lui dit faire erreur si elle s'imagine que l'amour d'un roi est en mesure de remplacer l'absence de tout honneur. Après le départ de Decio, 'Ostilio' arrive et Cleonilla lui déclare tout de suite son amour. 'Ostilio' utilise cette déclaration d'amour pour se venger de Caio, en encourageant Cleonilla à lui jurer sa fidélité amoureuse et son aversion pour Caio. Ce dernier, qui a écouté en cachette, est horrifié et se résout à révéler à l'empereur la trahison d' 'Ostilio', pour terminer l'acte par une aria pleine de fougue où exprimer toute sa jalousie et son immense douleur.

DEUXIÈME ACTE

Dans un petit jardin verdoyant en contre-bas, Decio avertit Othon que Cleonilla le mènera à la ruine, car Rome désapprouve ses nombreuses infidélités bien connues. Othon tombe des nues et dans une aria typique du dix-huitième siècle au programme, il compare son état d'âme tumultueux aux flots violents d'une mer en tempête. Decio révèle qu'il s'est délibérément retenu de dire à l'empereur que Caio est son rival, mais il ne veut pas expliquer à Caio ce qui a tant bouleversé Othon. Caio apparemment resté seul, réfléchit sur son malheur, mais Tullia l'écoute en cachette, lui répondant comme un écho. L'écho, affirmant être la voix d'un être malheureux, tourmente Caio dont les sentiments douloureux sont représentés dans un bref passage de texte accompagné de l'aria qui suit en écho. À ce moment-là 'Ostilio' se présente et chante le conflit qui anime son cœur, entre «deux tyrans», soit l'indignation et l'amour. La scène se déplace pour passer dans un pavillon rustique où Cleonilla est en train de s'admirer dans un miroir. Caio fait son entrée, mais ses déclarations d'amour sont re-



Carlos Tieppo, figurino di Caio Silio per *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, marzo 2026.

poussées avec légèreté. Caio lui donne une lettre où il proclame ses sentiments, mais lorsque Cleonilla s'apprête à la lire, Othon arrive et la lui arrache des mains. Othon lit que Caio est son rival, mais Cleonilla lui dit que Caio lui a simplement remis une lettre à transmettre à la personne à laquelle elle est adressée effectivement, c'est-à-dire Tullia qu'il a trahi. Othon, toujours crédule, lui prête foi et elle renforce la duperie en écrivant une seconde lettre – son appel personnel à Tullia – qu'elle demande à Othon de transmettre. Decio arrive avec d'autres nouvelles de conjurations à Rome, mais Othon refuse encore d'écouter quoique ce soit contre Cleonilla et fait appeler Caio. Il réprimande le traître Caio qui croit d'abord avoir été découvert, avant de s'apercevoir, à son grand soulagement, qu'Othon n'est pas en colère parce qu'il a dé-

couvert sa relation avec Cleonilla, mais simplement parce que Caio a demandé de l'aide à Cleonilla au lieu de s'adresser à son empereur directement. Resté seul, Caio est frappé par la ruse de Cleonilla, alors que dans la scène finale de l'acte le pauvre 'Ostilio' demande de l'aide à l'Amour.

TROISIÈME ACTE

Sur un sentier ombragé un peu à l'écart, Decio essaie de convaincre Othon du danger qui l'attend à Rome, mais l'empereur dans son aria déclare à nouveau que peu lui importe du trône ou de l'empire, s'il peut trouver le bonheur en amour. Decio prophétise la chute imminente d'Othon puisque l'amour chez un roi est un signe de faiblesse, mais il est interrompu par l'arrivée de Cleonilla et de Caio. Elle continue à ignorer les approches de ce dernier, et quand 'Ostilio' apparaît elle lui adresse des mots d'amour tout en repoussant Caio. Caio feint de suivre son conseil et de s'éloigner, mais en réalité il se cache. Cleonilla continue à déclarer son amour pour 'Ostilio' qui l'encourage dans son aria, tout en révélant à part que Cleonilla est en train de faire une erreur. A la vue de deux qui s'étreignent, Caio devient enragé et se précipite sur 'Ostilio' avec un poignard. Les cris de Cleonilla rappellent Othon et Decio qui arrivent pour exiger une explication de la part de Caio. Il décrit la scène à laquelle il vient d'assister – Cleonilla et 'Ostilio' qui s'embrassent et qui s'enlacent – et l'empereur scandalisé lui ordonne de mettre un terme à la chose en tuant le traître 'Ostilio', qui demande toutefois à se justifier. En se débarrassant de son déguisement, il se révèle comme étant Tullia, celle qui a été trahie. Dans ses véritables vêtements, Tullia proteste maintenant de l'innocence de Cleonilla et accuse Caio d'être le véritable traître. Tous sont très étonnés, mais Othon se reprend avec une rapidité extraordinaire et exprime son désir de voir Caio et Tullia se marier, tandis qu'il demande pardon à Cleonilla. L'opéra se termine par un concert de réjouissance générale.

Handlung

von *Eric Cross*

ERSTER AKT

Die Oper spielt in der Villa auf dem Land des römischen Kaisers Ottone. Die anmutigen Gärten werden von Alleen gesäumt und haben Teiche und Springbrunnen. Ottone ist rettungslos verliebt in die schöne Cleonilla, die zu Beginn der Handlung erklärt, sie wolle „Blumen pflücken, um ihre Brust zu schmücken“. Sie gesteht, dass sie zwar vom Kaiser geliebt wird, aber dennoch dem Charme eines jeden jungen Mannes erlegen ist. Sie kann den Reizen einfach nicht widerstehen. Eine ihrer großen Lieben war Caio Silio, doch jener wurde unlängst durch ihren jüngsten Favoriten übertroffen, ihren neuen Pagen Ostilio. Cleonilla erklärt Caio, dass sie ihn liebt. Doch etwas abseits eröffnet sie, dass sie Ostilio noch reizvoller findet! Ottone erscheint und genießt es offensichtlich, in dieser anregenden Umgebung die anstrengenden Staatsgeschäfte vergessen zu können, doch Cleonilla provoziert ihn. Sie erklärt, dass er sie nicht wirklich lieben kann, da er zu wenig Zeit mit ihr verbringt. Ottone bittet Caio um Hilfe, er soll ihn von seiner Eifersucht heilen, während Caio sich über die Leichtgläubigkeit des Kaisers wundert. An diesem Punkt tritt Tullia auf. Sie war einst mit Caio verlobt und ist ihm heimlich in Männerkleidern gefolgt: es ist niemand anderes als Ostilio. Nun fragt ‘Ostilio’ den ahnungslosen Caio, ob er sich daran erinnert, dass er die glücklose Tullia betrogen hat. Caio sieht zwar die außergewöhnliche Ähnlichkeit des Pagen zu Tullia, kann die Wahrheit aber nicht erkennen; er erklärt, dass seine Liebe zu Cleonilla jeden Gedanken an Tullia vertrieben hat. Im Folgenden stellt er die Vorzüge der Beständigkeit in Frage, da eine Liebe ohne Abwechslung zu einer Last wird. ‘Ostilio’ beschließt, sich zu rächen. Die Szene verlagert sich in die Thermen, wo Cleonilla gerade ein Bad nimmt. Sie stichelt weiter, doch ihr Gespräch mit Ottone wird von Decio unterbrochen, dem treuen Berater von Ottone. Er berichtet dem Kaiser, dass man in Rom seine Abwesenheit beklagt. Ottone kümmert dies nicht und erst als er abgetreten ist, will Cleonilla von Decio wissen, was man in Rom über sie sagt. Decio sieht ihre Flatterhaftigkeit kritisch und in seiner Arie, deren Text jenen ersetzt, der im gedruckten Libretto aus dem Jahr 1713 gefunden worden war, sagt er ihr, dass sie sich täuscht, wenn sie glaubt, dass die Liebe eines Königs den Mangel der wahren Ehre ausgleichen könne. Als Decio weg ist, kommt ‘Ostilio’ und Cleonilla erklärt ihm umgehend ihre Liebe. ‘Ostilio’ macht sich diese Liebeserklärung zu Nutze, um sich an Caio zu rächen und so schwört Cleonilla ihre Treue

und beteuert gleichzeitig ihre Abneigung gegen Caio. Letzterer hat heimlich mitgehört und ist erschüttert. Caio beschließt, dem Kaiser die Untreue von 'Ostilio' zu offenbaren, wobei er den Akt mit einer leidenschaftlichen Arie über seine Eifersucht und seine bittere Enttäuschung beschließt.

ZWEITER AKT

In einem hübschen, versunkenen Garten wird Ottone von Decio gewarnt. Mit Cleonilla droht ihm der Untergang, da Rom seine zahlreichen, allseits bekannten Liebschaften missbilligt. Ottone fällt aus allen Wolken und in einer typischen Arie des 18. Jahrhunderts vergleicht er seinen ungestümen Seelenzustand mit dem heftigen Wellengang im Meer während eines Sturms. Decio enthüllt, dass er sich bewusst damit zurückgehalten hat, dem Kaiser mitzuteilen, dass Caio sein Rivale ist, aber er möchte Caio nicht erklären, was Ot-

tone so sehr getroffen hat. Als Caio, der offenbar allein gelassen wurde, über sein Unglücklichsein sinniert, wird er von Tullia belauscht, die sich versteckt hatte. Sie antwortet ihm wie ein Echo und behauptet, die Stimme eines unglücklichen Geistes zu sein. Dies quält Caio, der seinen Schmerz in einem kurzen gefühlvollen Rezitativ und der darauffolgenden Echo-Arie ausdrückt. Dann tritt 'Ostilio' auf und singt über den Konflikt in seinem Herzen zwischen den „zwei Tyrannen“, Empörung und Liebe. Die Szene verlagert sich in einen rustikalen Pavillon, wo sich Cleonilla in einem Spiegel bewundert. Caio tritt auf, aber seine Liebeserklärungen werden leichtfertig verworfen. Caio gibt ihr einen Brief und erklärt ihr seine Gefühle, aber als Cleonilla diesen lesen will, erscheint Ottone und reißt ihn ihr aus der Hand. Ottone liest



Carlos Tieppo, figurino di un danzatore per *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, marzo 2026.

nun, dass Caio sein Rivale ist, doch Cleonilla erklärt, dass Caio ihr diesen Brief lediglich gegeben habe, damit sie ihn der eigentlichen Adressatin überreicht, Tullia, die er betrogen hat. Der gutgläubige Ottone vertraut ihr und sie bekräftigt ihre Lüge mit einem zweiten Brief – einem persönlichen Appell an Tullia – den sie Ottone bittet, zu überbringen. Als Decio mit weiteren Nachrichten zu Verschwörungen in Rom erscheint, weigert sich Ottone, ihm zuzuhören. Er will kein einziges Wort gegen Cleonilla hören und lässt Caio rufen. Er tadelt den untreuen Caio, der zunächst glaubt, entdeckt worden zu sein. Zu seiner Erleichterung ist Ottone aber nicht wütend, weil Caio eine Liebschaft mit Cleonilla hat, sondern weil er nicht den Kaiser, sondern Cleonilla um Hilfe gebeten hat. Als er allein ist, zeigt sich Caio von Cleonillas Klugheit beeindruckt, während der verzweifelte ‘Ostilio’ in der Schlusszene des Akts Amor anfleht, ihm zu helfen.

DRITTER AKT

Auf einem einsamen und dunklen Weg versucht Decio erneut, Ottone davon zu überzeugen, dass in Rom große Gefahr für ihn lauert. Doch der Kaiser erklärt in seiner Arie, dass weder der Thron noch die Macht für ihn wichtig sind, er möchte einzig sein Glück in der Liebe finden. Decio prophezeit Ottones schon bald drohenden Fall, denn allein die Liebe eines Regierenden sei ein Zeichen seiner Schwäche. Doch er wird von der Ankunft von Cleonilla und Caio unterbrochen. Cleonilla beachtet Letzteren weiterhin nicht und als ‘Ostilio’ auftritt, wendet sie sich ihm liebevoll zu, während sie Caio von sich stößt. Caio tut so, als würde er ihrem Rat folgen und sich entfernen, doch in Wirklichkeit verhüllt er sich. Cleonilla beteuert immer wieder ihre Liebe zu ‘Ostilio’, der sie in seiner Arie darin bestärkt, obwohl er gleichzeitig etwas abseits erklärt, dass Cleonilla einen Fehler begeht. Als er sieht, dass sich die beiden umarmen, ist Caio außer sich. Er stürmt mit einem Dolch auf ‘Ostilio’ zu. Die Schreie von Cleonilla alarmieren Ottone und Decio, die bei ihrer Ankunft eine Erklärung von Caio verlangen. Dieser beschreibt die Szene, die er gerade beobachtet hat – Cleonilla und ‘Ostilio’, die sich küssen und umarmen – woraufhin der erboste Kaiser ihm befiehlt, sein Vorhaben zu Ende zu führen und den Verräter zu töten. ‘Ostilio’ jedoch möchte sich rechtfertigen und offenbart seine Tarnung: er erweist sich als die betrogene Tullia. Mit ihrer wahren Identität beteuert Tullia die Unschuld von Cleonilla und beschuldigt Caio als Betrüger. Es folgt ein allgemeines Erstaunen, doch Ottone fasst sich schnell und äußert den Wunsch, dass Caio und Tullia sich vermählen. Schließlich bittet der Kaiser Cleonilla um Vergebung und die Oper endet mit einem Freudenchor.

Ottone in villa

dramma per musica in tre atti RV 729

libretto di Domenico Lalli

musica di Antonio Vivaldi

Personaggi

Cleonilla, amata da Ottone imperadore soprano

Ottone, imperador di Roma contralto

Caio Silio, giovane bellissimo amato da Cleonilla soprano

Decio, confidente di Ottone tenore

Tullia, dama forestiera amante di Caio soprano

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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

CLEONILLA

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

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

SCENA SECONDA

Cleonilla e Caio.

CLEONILLA

Caio...

CAIO

Cleonilla, qui sola?

CLEONILLA

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

CAIO

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

CLEONILLA

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

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

CAIO

Ma Cesare qui vien!

CLEONILLA

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

SCENA TERZA

Ottone e suddetti.

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CAIO

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

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CAIO

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

OTTONE

Caro mio ben gradito,

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

CLEONILLA

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

Caro bene,

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

Parte.

SCENA QUARTA

Ottone e Caio.

OTTONE

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

CAIO

Tanto fa chi ben ama.

OTTONE

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

CAIO

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

OTTONE

Par tormento ed è piacer
il veder l'amato oggetto
nel sospetto e nel timor.

È piacer perché si vede quanto
amante è in lei la fede,
quanto fido è in lei l'amor.

SCENA QUINTA

Caio e poi Tullia creduta Ostilio.

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

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

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

SCENA SESTA

Tullia/Ostilio sola.

TULLIA/OSTILIO

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

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

SCENA SETTIMA

Rotonda di bagni con letto di campagna, in mezzo a vago boschetto di mirti, con veduta d'acque che cascano. Cleonilla uscita dal bagno ed Ottone che la tiene per mano, e poi Decio.

OTTONE

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

CLEONILLA

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

Decio entra.

DECIO

Cleonilla inchino e'l grande Ottone adoro.

OTTONE

Decio che porti?

DECIO

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

OTTONE

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

CLEONILLA

(a Decio)

Forse ciò fa per secondar tue voglie.

OTTONE

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

DECIO

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

OTTONE

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

Parte.

SCENA OTTAVA

Cleonilla, Decio, e poi Tullia/Ostilio.

CLEONILLA

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

DECIO

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

CLEONILLA

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

DECIO

(Son le lascivie tue pur troppo indegne).

TULLIA/OSTILIO

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

CLEONILLA

(a Tullia/Ostilio)

A tempo or giungi.

(A Decio)

A miglior loco, oh fido,
serbiam nostri discorsi.

DECIO

Al tuo gran cenno
lungi porto il mio piè.

CLEONILLA

Basti per ora
ridire a chi vil macchia

cerca imporre al mio nome,
che se ben non ancora ho il piè sul trono,
dal regnante di Roma amata io sono.

DECIO

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

Parte.

SCENA NONA

Cleonilla e Tullia/Ostilio, Caio da parte.

CLEONILLA

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

Qui Tullia/Ostilio mette il manto a Cleonilla.

TULLIA/OSTILIO

Scherza, che pur lo puoi.

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

Deh, non farmi arrossir.

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

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

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

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

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO*

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

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

(Questo sarà pur ben la mia vendetta).

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

Il dubbio che in me sento nasce...

CLEONILLA

Da che? Favella...

TULLIA/OSTILIO

Caio...

CLEONILLA

Siegui.

TULLIA/OSTILIO

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

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

Ma pur..

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

Oh, soave promessa! oh me felice!

CLEONILLA

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

Che fé,

che amor
per te nel cor,
sempre costante
amante,
riserberò.

Non dubitar

che amar
sempre ti voglio sì,
e se mi ferì
quel vivo cinabro
del tuo labbro
ancor l'adorerò.

SCENA DECIMA

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

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

Ostilio, ferma il piè!

TULLIA/OSTILIO

Non posso.

CAIO

Un solo momento almen...

TULLIA/OSTILIO

Seguir sol vò chi deggio.

CAIO

Ah, che t'intendo, oh dio!

TULLIA/OSTILIO

(Il tuo grande dolor compensi il mio.)

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

SCENA UNDICESIMA

Caio solo.

CAIO

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

Gelosia

tu già rendi l'alma mia
dell'inferno assai peggior.

Ma se pria

la vendetta io non farò,
non m'uccidere, no, no,
mio crudele aspro dolor.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

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

Decio ed Ottone.

DECIO

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

OTTONE

Favella pur, qual tema
può raffrenarti il labbro?

DECIO

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

OTTONE

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

DECIO

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

OTTONE

Per qual ragion?

DECIO

Son giunte,
scusa, signor, son giunte al colmo
le lascive sue forme agli occhi altrui:
Roma ne parla; e tutti
dicon: «Cesare è cieco,
che siegue una vil donna, un empio mostro».

OTTONE

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

DECIO

Anzi, perché dimostra
tropp'amar chi non deve.

OTTONE

E chi fia questi?

DECIO

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

OTTONE

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

DECIO

Dà cauto invigilar su l'opre sue.

OTTONE

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

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

Così il core
assalito da fiero timore,
turbato,
agitato,
sospira,
s'aggira,
e geloso,
ritrovar più riposo non sa.

SCENA SECONDA

Decio, e poi Caio.

DECIO

A Cesare tradito io dir non volli
che Caio è il suo rivale;

bastino i miei ricordi acciò più cauto
i mancamenti ei veda,
che tant'è 'l mio dover.
Caio qui giunge.

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

DECIO
Perché tanto mi chiedi!

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

DECIO
Il tuo desio
pago render non posso.

CAIO
E perché mai?

DECIO
Perché la fé, l'onor tanto richiede.

CAIO
Anch'io servo fedel di Ottone sono.

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

CAIO
E che dirai d'Ottone?

DECIO
Egl'è tradito.

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

SCENA TERZA

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

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

TULLIA/OSTILIO
(Pena, smania, t'adira, oh traditore!)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TULLIA/OSTILIO
(Dal dolor mio.)

CAIO
Ah, che dal dolor mio nascon le voci,
perciò parmi sentir ciò che non sento:
la crudel gelosia
già di sensi mi priva:
sogno, vaneggio, e quale
orror m'ingombra?
Io disperar mi sento.

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

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

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

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

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

SCENA QUARTA

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

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

CAIO
Ah, rival scellerato, io ben conosco
dagli atti tuoi, qual gran piacer ti reca,
unire a la tua gioia il mio tormento;
ma non viver sì lieto, ancor t'aspetta
di veder sul tuo capo
in breve, fulminar la mia vendetta.

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

SCENA QUINTA

Tullia/Ostilio sola.

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

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

SCENA SESTA

Gabinetto boschereccio con tavolino per accomodarsi la testa.

Cleonilla a sedere guardandosi in specchi e Caio che giunge.

CLEONILLA

Felice è il volto mio, non perché fregia di vaga gemma e fiori il fronte altero, ma perché sol de' cori de' sventurati amanti orna il suo crine.

CAIO

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

CLEONILLA

Troppo ardito favelli e troppo chiedi.

CAIO

Dunque in oblio ponesti...

CLEONILLA

Ancor non odi, che ascoltarti non voglio?

CAIO

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

CLEONILLA

Taci e parti, ti dico, e tanto basti.

CAIO

Tanto m'imponi, oh dio!

CLEONILLA

Tanto comando!

CAIO

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

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

Leggi almeno, tiranna infedele, in un foglio rigato col pianto la mia fede e la tua crudeltà. E se ancor mi sarai pur crudele, di costanza in me resti il gran vanto, e lo scorno in te sol d'empietà.

SCENA SETTIMA

Cleonilla che legge, ed Ottone sopraggiunge togliendole il foglio.

CLEONILLA

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

OTTONE

(togliendole la lettera)
Qual foglio è questo?

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

Leggasi il foglio.

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

(siegue)

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

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

Io stesso intesi da sua bocca il racconto.

CLEONILLA

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

OTTONE

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

CLEONILLA

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

OTTONE

La gelosia...

CLEONILLA

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

(Cleonilla canta l'aria, interrompendosi per scrivere)

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

SCENA OTTAVA

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

DECIO

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

OTTONE

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

DECIO

Ma, Signor, non vorrei...

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

CLEONILLA

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

Povera fedeltà,
che giova al tuo candor,

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

SCENA NONA

Ottone e Decio.

OTTONE

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

DECIO

Ciò che mal può recarti?

OTTONE

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

DECIO

Eh, Signor...

OTTONE

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

DECIO

Il tuo gran cenno adempio.
(Ottone per troppo amor reso è già scempio).

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

SCENA DECIMA

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

OTTONE

Oh! Qual error fec'io,
la mia bella fedel credere infida!
Leggasi ciò che scrive:
(*Ottone legge la finta lettera di Cleonilla a Tullia/
Ostilio.*)

«Di Cesare l'amata a Tullia scrive.
Caio di te si lagna; e un mio comando
vuol che a suo pro qual nostro servo adopri,
perché l'antico amor tu non offendi:
pensa che tu morrai se non m'intendi».

CAIO

Cesare al tuo comando ecco qui sono.

OTTONE

Molto lagnar di te mi deggio, oh Caio!

CAIO

Signor, che mai ti feci?

OTTONE

Ciò che tu non dovevi.

CAIO

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

OTTONE

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

CAIO

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

OTTONE

Leggi; questo è tuo foglio?

CAIO

(Cieli, dei, son perduto!)

OTTONE

Il tuo rossore
già convinto ti rende.

CAIO

(Oh che dolore!)

OTTONE

Parla! Tu non rispondi?

CAIO

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

OTTONE

Non è fuor di ragione il tuo spavento,
mentre a Cleonilla chiedi
quell'aita al tuo amor, che al tuo regnante
chieder solo dovresti!
Ma il perdon pur vò darti: eccoti il foglio
ch'ella per compiacerti a Tullia scrive;
contento sei?

CAIO

Signor, pur troppo!

OTTONE

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

Compatisco il tuo fiero tormento
e ne sento dolore e pietà.

Il mio core che sa che sia amore
sempre teco clemenza userà.

SCENA UNDICESIMA

Caio, e poi Tullia/Ostilio.

CAIO

Quanto Cleonilla è scaltra! Ella fu colta
forse in leggendo il foglio mio, nel punto
ch'ella al certo pentita
era del mio dolor. Ma pure al fine
al rimedio pensò: con trama industrie

in messaggier mi fé l'istesso Augusto
del suo pronto pensiero: io, che l'intesi
scosso dal grave affanno,
campai dal rischio; oh, fortunato inganno!

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

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

SCENA DODICESIMA

Tullia/Ostilio sola.

TULLIA/OSTILIO

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

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

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

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

DECIO
Signor...

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

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

OTTONE
Roma, che può?

DECIO
Con sue congiure
toglierti vita, e impero.

OTTONE
Vil pur sarei, se un tal timor provassi.

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

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

DECIO
Ah, che fabbro tu sei delle tue pene.

OTTONE
Tutto sprezzo, e trono e impero,
pur ch'io provi il bel contento
di goder sol del mio ben.
Tu, che intendi il mio pensiero,

non cercar, con vil tormento,
di turbare il mio seren.

SCENA SECONDA

Decio solo.

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

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

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

SCENA TERZA

Cleonilla e Caio.

CLEONILLA
Cerchi invan ch'io t'ascolti.

CAIO
Dimmi almen la cagion del tuo rigore?

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

CAIO

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

CLEONILLA

Se la tua non guari, saldò la mia.

No, per te non ho più amor,
ti basti sol così.
Piangi nel tuo dolor,
che la pietà dal cor
per te spari.

SCENA QUARTA

Tullia/Ostilio, Cleonilla e Caio.

TULLIA/OSTILIO

Cleonilla!

CAIO

(Oh, che dolore!)

CLEONILLA

Ostilio, appunto
desiava il mio cor di rivederti.

TULLIA/OSTILIO

Al tuo cenno qui sono.

CAIO

(Io già son morto!)

TULLIA/OSTILIO

(in segreto, a Cleonilla)
(Non mancarmi di fé!)

CAIO

(accostandosi a Cleonilla)
(Vorrei parlarti!)

CLEONILLA

(a parte, a Tullia/Ostilio)
(Non dubitar mio ben.)
(a Caio)
Tu taci, e parti.

CAIO

Pria ch'ubbidisca, ascolta...

TULLIA/OSTILIO

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

CAIO

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

CLEONILLA

(a parte, a Tullia/Ostilio)
(Fida sarò per te!)
(a Caio)
Non posso udirti.

TULLIA/OSTILIO

(a Cleonilla)
Se parlar mi dovevi, io qui t'attendo.

CAIO

(a parte, a Cleonilla)
(Donami pria ch'io parta un picciol sfogo).

CLEONILLA

(a Caio)
Ubbidienza io voglio...
(A parte, a Tullia/Ostilio)
(Aspetta un poco.)

TULLIA/OSTILIO

(a parte, a Cleonilla)
(Quanto cara mi sei!)

CAIO

(a parte, a Cleonilla)
(Quanto spietato hai il cor!)

CLEONILLA

(a Caio)
Parti, non più.
(A parte, a Tullia/Ostilio)
(Labbro adorato).

CAIO

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

(Va per nascondersi cantando)

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

SCENA QUINTA

Cleonilla, e Tullia/Ostilio.

CLEONILLA

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

ULLIA/OSTILIO

Ah, mia diletta, Amore
se nel mio volto e sul mio ciglio il miri,
il perché tu non sai?

CLEONILLA

Dimmelo, oh caro.
Siedi qui meco alquanto.

TULLIA/OSTILIO

Ah! Che se mai
in atto tal veduto io fossi.

CLEONILLA

Eh, taci!
(Astringerdola a seder seco)

TULLIA/OSTILIO

Il negar d'ubbidirti
temerario saria; ecco m'assido.

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

Da sì eccelso favor resto confusa;
(quanto nel suo pensier resta delusa).

Che bel contento io sento
or che il tuo braccio,

con dolce laccio,
mi stringe al seno,
mio dolce amore.
(Tu prendi errore).

Non così lieta,
la navicella,
da ria procella,
scampando al fine,
per suo conforto,
giunge nel porto
senza timor.

Come il mio cor,
nel tuo bel petto
or ch'è ristretto,
gioisce e brilla,
d'amor sfavilla,
né prova affanni.
(Quanto t'inganni).

SCENA SESTA

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

CAIO

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

Correndo con stilo a la mano per ammazzare Tullia/Ostilio.

CLEONILLA

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

CAIO

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

TULLIA/OSTILIO

Svenami non te'l vieto, ingannatore.

CAIO

Contento io ti farò.

CLEONILLA

Guardie, soccorso!

Uccidete un sleal che tanto ardisce.

TULLIA/OSTILIO

Ingrato! Il ferro tuo non m'avvilisce.

SCENA SETTIMA

Ottone e Decio, sopraggiungono al rumore.

OTTONE

Caio inferito; e che mai tenta, oh dei?

DECIO

Così offeso, signor, dunque tu sei!

CLEONILLA

Cesare, io vò vendetta:

tentò l'indegno...

CAIO

Ah, Cesare, me prima ascolta:

io qui ne venni

chiamato sol dalla mia fé, che volle

vendicare il tuo affronto.

CLEONILLA

Io saprò dirti

l'infamie del suo cor.

CAIO

Signor ten priego

prima sentir da me l'ingiurie tue.

OTTONE

Parla: che sarà mai?

CAIO

Cleonilla l'infedele in questo istante

amoreggiar l'indegno Ostilio io vidi.

Quante carezze, e quante...

Ah, che infida ell'è pur; perciò tentai,

per tuo onor, per mia gloria,

svenargli al piè davante

il suo vago garzone.

OTTONE

Immobil sono!

DECIO

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

CLEONILLA

(All'arti, all'ire, al pianto.)

(piangendo)

Ah, mio diletto...

OTTONE

Taci, crudel, t'ascondi: e adempi, oh Caio,

la tua grand'opra, e l'infedel qui svena.

CAIO

D'ubbidienza è l'alma alfin ripiena.

Va per svenarlo.

TULLIA/OSTILIO

Prima, Augusto, m'ascolti,

e poi contento io morirò.

OTTONE

(a Caio)

Ti ferma!

Sentir vò sue discolpe, e poi che mora.

CLEONILLA

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

TULLIA/OSTILIO

(s'inginocchia avanti Ottone discoprendosi)

Oh, di Roma, oh del mondo

invitto duce e regnator sovrano:

non è colpa in Cleonilla: io nel mio seno

serbo di fede sol l'alto splendore:

e Caio è sol l'infido, il traditore.

Ah, Cesare, qui vedi

qual uomo accarezzò l'amante tua:

io sono un'infelice,

che un traditor crudele

sieguo, che mi lasciò: da te pretendo

che vendicato il torto mio pur sia:

vedi se sol pietà merto, e perdono;
(si svela del camuffamento)
 giacché Ostilio non più, ma Tullia io sono!

OTTONE
 Qual stravaganza è questa?

CAIO
 Oh, ciel, che veggo!

OTTONE
 Oh, quanto
 impensato è il destin.

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

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

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

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

CLEONILLA
 Ah, se cangio pensier tu ben vedrai.

DECIO
 Oh, strano evento, oh, inopinato giorno!

CAIO
(a Tullia)
 Cara, t'abbraccio, ed in oblio riponi
 de le mancanze mie l'aspra memoria.

TULLIA
 Basti sol che di fé abbia la gloria.

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

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

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



Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Vivaldi («Il Prete Rosso compositor di musica che fece l'opera al Capranica del 1723»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Roma, Biblioteca Vaticana.

Intorno a *Ottone in villa* di Antonio Vivaldi

di Eric Cross

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

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

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

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

Le cronache riferiscono che Vivaldi

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



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

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

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

Cleonilla Maria Giusti («La Romanina»)

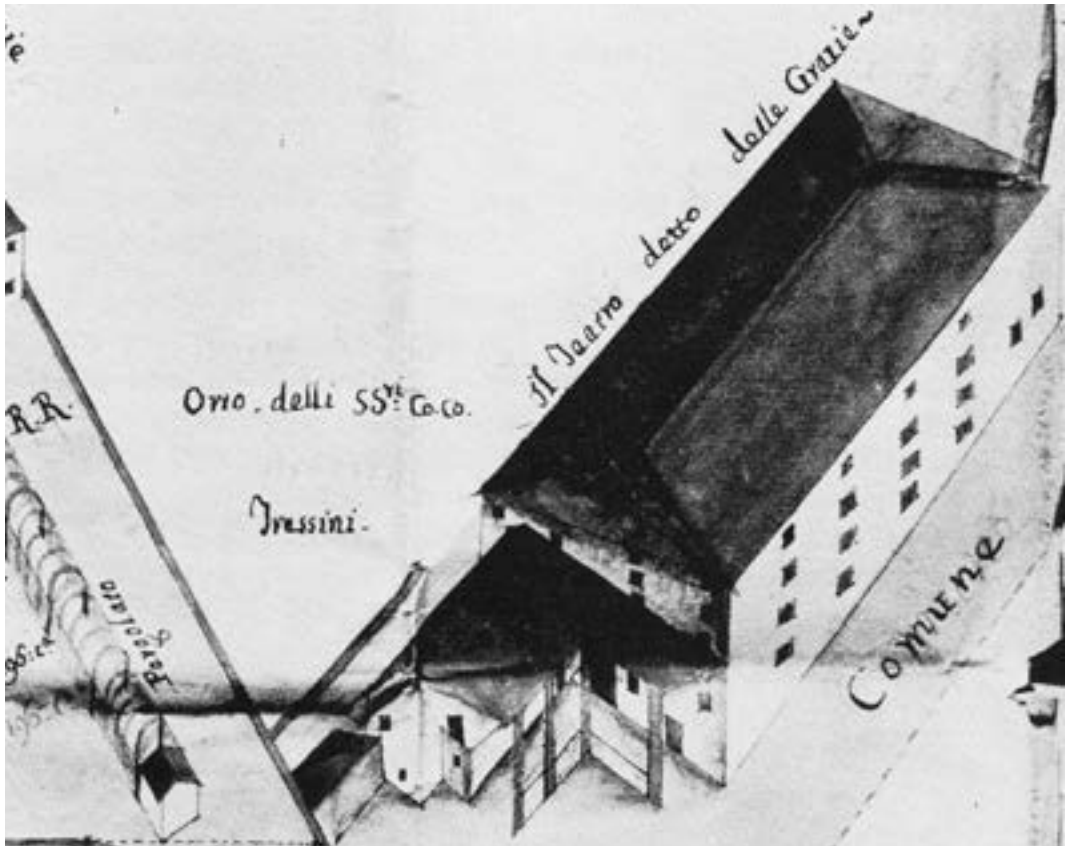
Ottone Diana Vico

Caio Silio Bartolomeo Bartoli

Decio Gaetano Mozi

Tullia Margherita Faccioli (Vicentina)

Il fatto che la parte di Ottone sia stata cantata da una donna e quella di Caio dal soprano castrato Bartolomeo Bartoli avrà reso l'ambiguità sessuale del ruolo di Tullia/Ostilio perfettamente credibile a un pubblico contemporaneo. Nessuno dei cantanti era



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

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI A BECCO E OTTAVINI

2 OBOI

FAGOTTO BAROCCO

2 CEMBALI

Tiorba

ARCHI

di primo piano e soltanto Mozi canterà di nuovo in un'opera vivaldiana, sebbene Giusti e Faccioli abbiano cantato al Teatro Sant'Angelo a Venezia dove Vivaldi era impegnato come compositore e come impresario. Il contralto veneziano Diana Vico sembra essersi chiaramente specializzata in ruoli maschili e in questa veste entrò a far parte della compagnia di Händel al King's Theatre di Londra nel 1714. Com'è costume dell'opera italiana del primo Settecento la musica di *Ottone in villa* comprende un alternarsi di recitativi e arie 'a solo', quest'ultime offrendo a turno ai personaggi la possibilità di riflettere sull'azione che si è svolta nel precedente recitativo. Molti aspetti della prima

maniera operistica di Vivaldi sono visibili nelle arie: interesse contrappuntistico nelle parti strumentali; leggere strutture di accompagnamento che spesso appaiono solo in due o tre parti; frequente omissione del basso durante i brani vocali; inusitati intervalli melodici quali terze diminuite e seconde aumentate; e subitanei cambiamenti di tempo.

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

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

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

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

Sebbene non sia provato che *Ottone* sia mai stato eseguito a Venezia, alcune singole arie vennero riusate in opere successive, e l'intera opera fu ripresa al Teatro Dolfín di Treviso nell'ottobre del 1729. Nove arie e buona parte del recitativo vennero tagliate per questa rappresentazione per la quale vennero scritti nuovi testi per le arie. La par-

LE VOCI

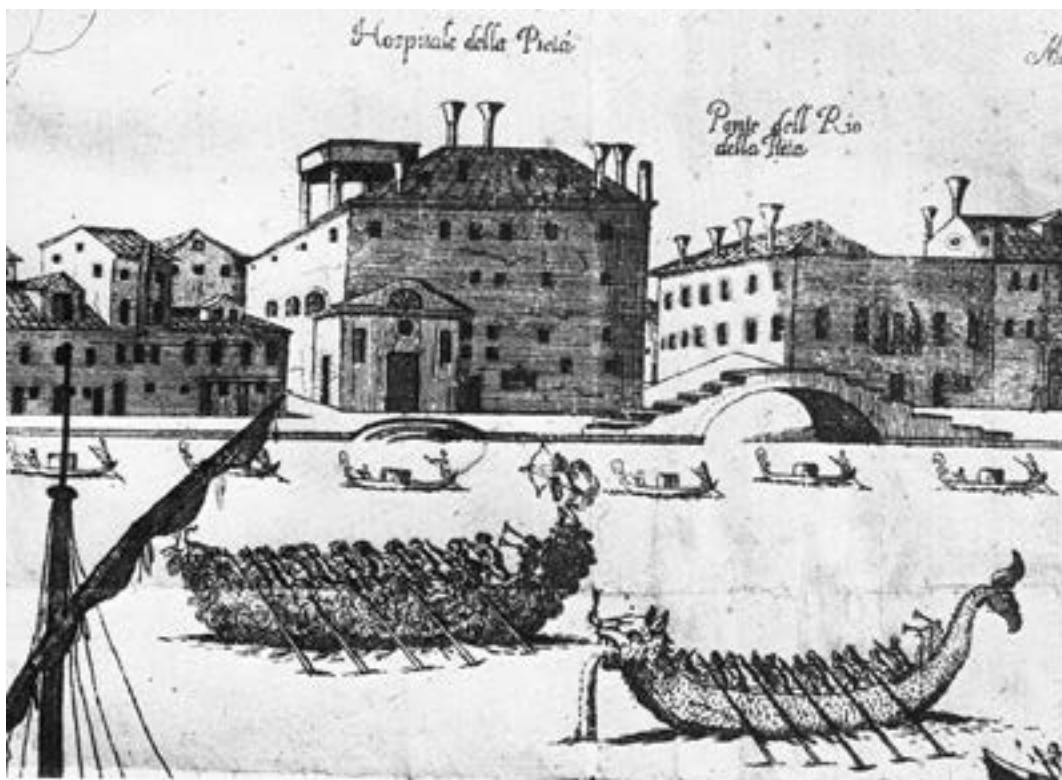
CLEONILLA,
AMATA DA OTTONE IMPERADORE
SOPRANO

OTTONE, *IMPERADOR DI ROMA*
CONTRALTO

CAIO SILIO,
GIOVANE BELLISSIMO AMATO DA CLEONILLA
SOPRANO

DECIO, *CONFIDENTE DI OTTONE*
TENORE

TULLIA,
DAMA FORESTIERA AMANTE DI CAIO
SOPRANO



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

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

About *Ottone in villa* by Antonio Vivaldi

by Eric Cross

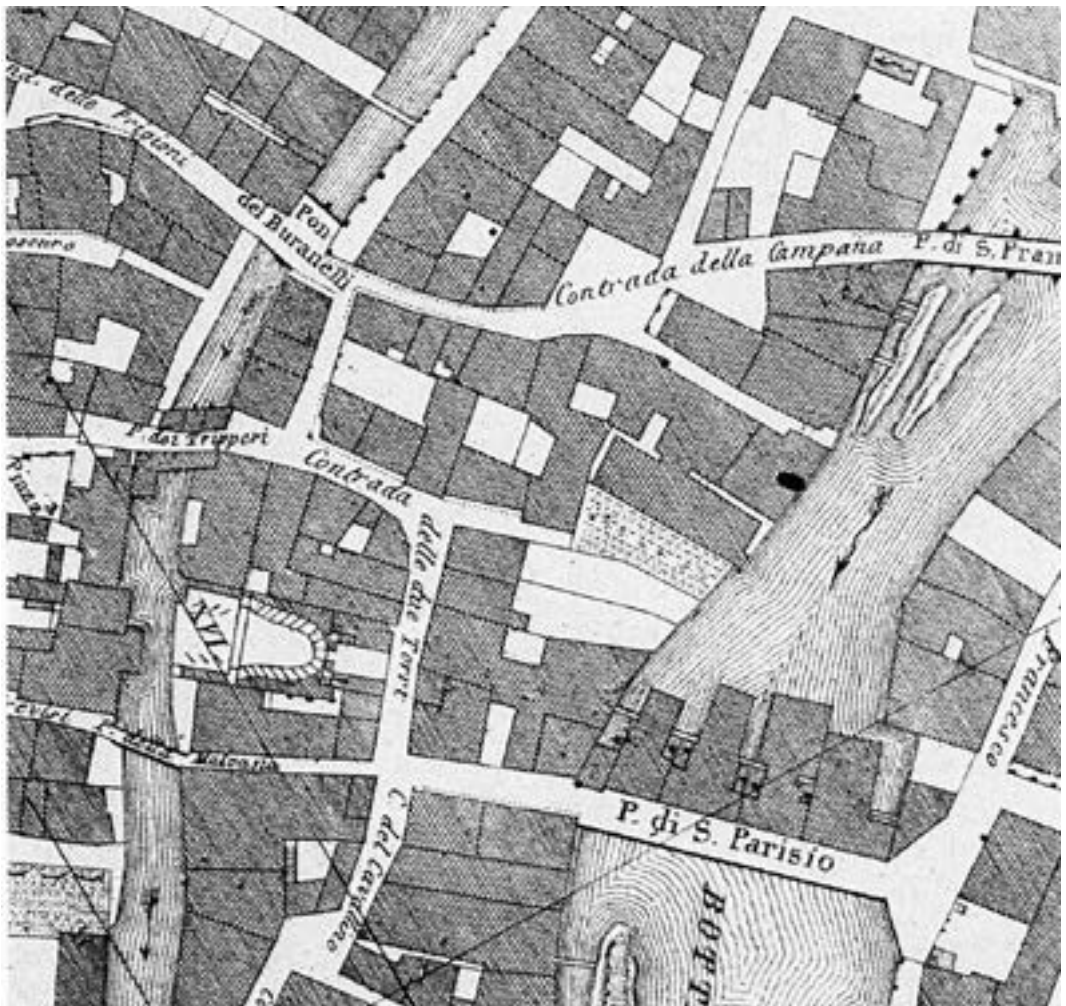
1713 was an important year for Vivaldi. Two years earlier he had established his credentials as one of Europe's foremost instrumental composers with the publication of his first set of concertos, *L'estro armonico*, Op. 3, but it was in 1713 that the balance of his career shifted towards vocal music.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

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

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

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

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



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

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

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

Cleonilla Anna Maria Giusti («La Romanina»)

Ottone Diana Vico

Caio Silio Bartolomeo Bartoli

Decio Gaetano Mozi

Tullia Margherita Faccioli, Vicentina

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

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

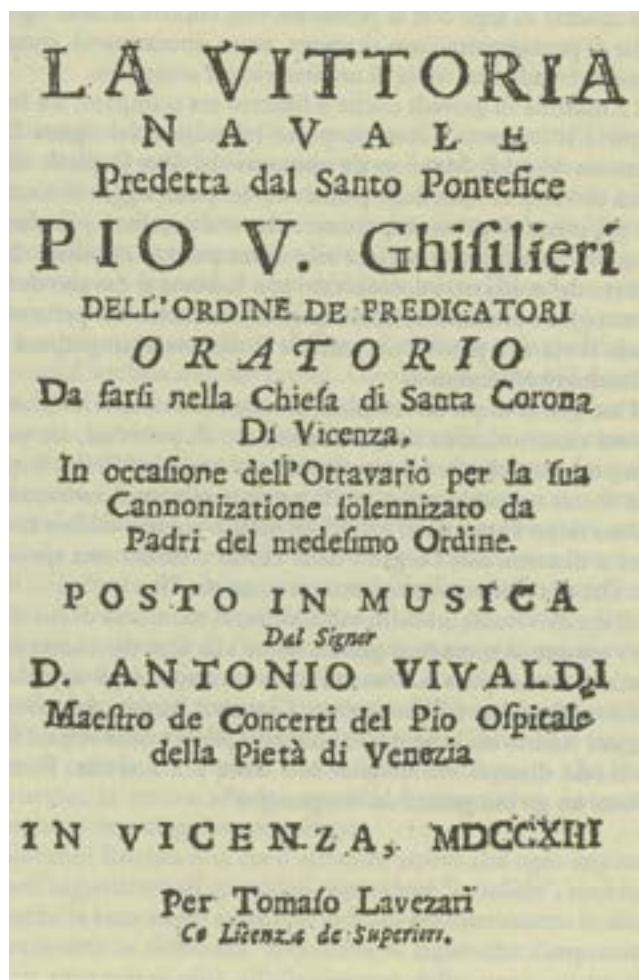
The opera opens with an overture in three movements. The first and longest movement owes a debt to the *concerto grosso*, contrasting sections for full orchestra with passages for a pair of oboes in thirds and more virtuoso writing for two solo violins. The second movement is in binary form, each half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

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

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

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

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



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

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

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

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

Guida all'ascolto

di Ivano Bettin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nella breve ma animata aria «No, per te non ho più amor» Cleonilla ribadisce che il suo cuore non nutre più alcun sentimento per Caio: privo di introduzione orchestrale, il brano testimonia la sicurezza del personaggio, arroccato sulla sua irremovibile posizione, e le parole «Piangi nel tuo dolor» risuonano più come una minaccia che come un doloroso lamento.

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

Giovanni Di Cicco: «Un barocco dei corpi»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Giovanni Di Cicco, regista di Ottone in villa di Antonio Vivaldi in una nuova versione dopo quella presentata alla Fenice nel luglio 2020, quando il teatro finalmente riapreva passata l'epidemia di Covid 19, in un periodo comunque ancora condizionato dalle restrizioni e dalle necessarie misure di sicurezza.

Ottone in villa è la prima opera di Vivaldi, e potremmo dire che ci colloca a metà tra farsa e dramma, con tanto di travestimenti e intrighi amorosi. Quali sono gli elementi chiave di questo suo nuovo allestimento?

Riprendere *Ottone in villa* a distanza di quasi sei anni ha significato innanzitutto interrogarsi sullo spazio. Se la prima edizione, nata in un contesto del tutto eccezionale, era stata concepita per il Teatro La Fenice, questa nuova versione trova invece la propria collocazione al Teatro Malibran, un luogo che impone una relazione differente tra scena, corpi e architettura teatrale. Il mutamento della sala non è secondario, poiché il contesto condiziona profondamente la visione e la percezione dell'opera. Parallelamente si è imposta una riflessione di ordine drammaturgico: come spiegare la scelta di Vivaldi di mettere in musica un testo così fortemente influenzato dalla figura di Messalina, seppure traspunta nominalmente e temporalmente da Domenico Lalli? Ho avvertito che il vero nucleo propulsore dell'opera risiede in Cleonilla, personaggio che, pur non essendo formalmente protagonista, orienta l'intera azione. In lei si manifesta una tensione verso una forma di vita eccentrica e irregolare, mentre Ottone, pur nel suo ruolo imperiale, appare come una figura ambigua, incapace di assumere fino in fondo le responsabilità legate allo Stato e all'impero, che comporterebbe al suo *status*.

Come prenderanno forma queste due considerazioni, intrecciate tra loro, nello spettacolo?

Da queste premesse è nata l'esigenza di porre al centro della scena il corpo, inteso come luogo primario delle emozioni. A differenza della precedente edizione, in questo allestimento ho ritenuto necessario introdurre una presenza fisica ulteriore, immaginando un gruppo di danzatori, pur non previsti dal libretto. La specificità del Teatro Malibran e il confronto con Massimo Checchetto, che cura le scenografie, ha orientato l'immaginazione scenica verso l'idea di uno spazio neutro e, a volte, densamente abitato da vestigia, oggetti e

presenze che appaiono e scompaiono secondo una logica non narrativa ma simbolica. Le famiglie romane più illustri, e naturalmente la corte imperiale, avevano tra trecento e cinquecento tra schiavi, cortigiani, soldati, guardie del corpo, servitori, parassiti, ecc... È da questa folla, fatta di presenze-non presenze, che i personaggi cercano di nascondersi, per vivere emozioni reali e intime. È all'interno di questo spazio sovraffollato che si muovono le figure dell'opera. I danzatori non instaurano relazioni dirette con i protagonisti, ma agiscono come una proiezione fisica, quasi una materializzazione visibile, del desiderio di corporeità che i personaggi e, in modo particolare, Cleonilla, manifestano in modo esplicito e consapevole.

Effettivamente si percepisce una certa sensualità, che pervade tutta l'opera...

Sì. Questa sensualità prende forma attraverso la presenza costante di un insieme di corpi, il cui movimento definisce un ambito espressivo distinto, che si affianca alla dimensione più astratta dei protagonisti e ne costituisce un controcampo fisico. Non si tratta, naturalmente, di evocare una dimensione orgiastica, ma di rendere percepibile il contesto umano e sensibile che sottende il tutto. In questa dialettica tra astrazione e fisicità si iscrive una tensione che attraversa l'opera nel suo complesso e che, rispetto al precedente allesti-



Giovanni Di Cicco.

mento, trova qui una configurazione più densa e più concentrata, legata alla natura stessa dello spazio scenico.

Quali sono le peculiarità che contraddistinguono la personalità di Ottone?

Diciamo che è portatore di una riflessione. Può sembrare un personaggio di apparente semplicità: un uomo innamorato, di cui siamo portati a credere alla sincerità dei sentimenti. Tuttavia, proprio questa sua dedizione lo rende un imperatore poco plausibile. Quando Decio lo ammonisce sui pericoli di una eccessiva distrazione, Ottone oppone un rifiuto che nasce dalla necessità di idealizzare l'amore come principio assoluto. È una figura sospesa tra ingenuità e ostinazione che, a mio avviso, sta fuori dalle regole. La sua relazione con Cleonilla è segnata dal fatto che entrambi, in un certo senso, si pongono fuori dal canone, seppure in modi differenti.

Che considerazioni può aggiungere intorno agli altri personaggi?



Ottone in villa di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, luglio 2020. Direttore Diego Fasolis, regia di Giovanni Di Cicco, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo. Interpreti: Giulia Semenzato (Cleonilla), Sonia Prina (Ottone), Lucia Cirillo (Caio Silio), Valentino Buzza (Decio), Michela Antenucci (Tulia). Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

Ognuno rappresenta una diversa sfaccettatura dell'esperienza umana e non dovrebbe essere ridotto a una funzione stereotipata. Cleonilla, pur non costituendo il vertice della scrittura musicale vivaldiana, rimane una presenza determinante sul piano drammaturgico. Lei manifesta fin dall'inizio la sua volontà di vivere secondo regole proprie, consapevole della complessità del mondo in cui si muove. È una presenza sostanziale, perché ci 'costringe' a iniziare e a far girare tutto intorno a lei. Una figura che considero particolarmente affascinante è quella di Caio, soprattutto per la qualità delle pagine musicali che Vivaldi gli ha dedicato. Da danzatore contemporaneo non aderisco all'idea di una supremazia assoluta della musica sulla scena, per cui senza musica la danza non esiste, ma in questo caso è proprio la musica a rappresentare l'elemento imprescindibile e prioritario attorno a cui tutto si struttura. Siamo totalmente dentro il barocco, e io immagino un barocco dei corpi, che riempiono il luogo mentale dei personaggi e sono delle configurazioni variegiate che creano gli ambienti.

Che tipo di ambientazione avete scelto? Occhieggia all'attualità o si riferisce al tempo in cui Ottone è stato composto da Vivaldi?

Tende ad avvicinarsi al mondo romano, non abbiamo voluto rendere l'opera contemporanea. I costumi, curati da Carlos Tieppo, hanno riferimenti all'epoca ma sono ispirati agli elementi di terra, acqua, legno, fuoco e aria, mentre le scenografie di Massimo Checchetto suggeriscono uno spazio simbolico piuttosto che realistico.

Come accade sovente nel melodramma settecentesco, tutto si conclude con un happy end.

Il finale dell'opera appare, per così dire, semplificato, quasi prodotto dalle stesse esigenze formali che caratterizzavano l'opera del Settecento. In *Ottone in villa* il lieto fine non nasce da un autentico sviluppo drammatico interno alla vicenda, ma sembra essere una conclusione necessaria e convenzionale, la conclusione serve principalmente a ristabilire un ordine formale più che a risolvere organicamente i conflitti interiori dei personaggi.

Il 69 d.C., dove Lalli trasporta la Messalina di Piccioli, è il cosiddetto anno dei quattro imperatori, non proprio un momento storico facile...

Tutt'altro, si tratta di un periodo di estrema instabilità e violenza, segnato da continui rovesciamenti di potere. *Ottone in villa* non racconta una vicenda privata isolata, ma si colloca all'interno di un mondo densamente popolato da presenze. È da questa folla – fatta di corpi che appaiono e scompaiono – che i personaggi cercano talvolta di sottrarsi per vivere momenti di autentica intimità. Il barocco, del resto, non nasce per essere soltanto ascoltato come un concerto: è teatro nella sua forma più pura.

Giovanni Di Cicco: “A Baroque of bodies”

We are talking to Giovanni Di Cicco, director of Ottone in villa by Antonio Vivaldi in a new production after the one presented at the Fenice in July 2020, when the theatre finally reopened after the Covid 19 epidemic in a period that was still conditioned by restrictions and the necessary safety measures.

Ottone in villa is Vivaldi's first opera, and we could say that it is halfway between farce and drama, full of disguises and romantic intrigue. What are the key elements of your new production?

Going back to *Ottone in villa* after almost six years meant first and foremost questioning space. While the first edition, created in a completely exceptional context, was conceived for the Teatro La Fenice, this new version instead will be performed at Teatro Malibran, a place that imposes a different relationship between scene, bodies and theatrical architecture. The change of the venue is anything but secondary, since the context profoundly affects the vision and perception of the opera. At the same time, a dramatic reflection took place: how could Vivaldi's choice be explained to put to music a text so strongly influenced by the figure of Messalina, although nominally and temporarily transposed by Domenico Lalli? I felt that the real driving force behind the work lies in Cleonilla, a character who, although not formally the protagonist, drives the entire action. In her there is a tension towards an eccentric and irregular form of life, while Ottone, despite his imperial role, is an ambiguous figure who is unable to fully assume the responsibilities related to the State and the empire, required by his status.

How will these two intertwined considerations take shape in the production?

These premises led to the need to put the body at the centre of the scene, understood as the primary place of emotions. Unlike the previous version, I decided this production needed an additional physical presence, and imagined a group of dancers, despite not being in the libretto. The characteristics of the Malibran Theatre and a discussion with Massimo Checchetto, who is in charge of the sets resulted in the idea of a neutral space and, at times, densely inhabited by vestiges, objects and presences that appear and disappear according to a non-narrative but symbolic logic. The most illustrious Roman families, and of course the

imperial court, had between three and five hundred slaves, courtiers, soldiers, bodyguards, servants, parasites, etc. It is from this crowd, made up of presences-non-presences, that the characters try to hide, to live real and intimate emotions. It is within this overcrowded space that the figures of the work move. The dancers do not establish direct relationships with the protagonists, but act as a physical projection, almost a visible materialisation, of the desire for corporeality that the characters and, in particular, Cleonilla, manifest both explicitly and consciously.

Indeed, the entire opera is pervaded with a certain sensuality ...

Yes. This sensuality takes shape through the constant presence of a group of bodies, the movement of which defines a distinct expressive scope, which complements the most abstract dimension of the protagonists and constitutes a physical reverse shot. It is not, of course, a question of evoking an orgiastic dimension, but of making perceptible the human and sensitive context that underlies everything. In this dialectic between abstraction and physicality there is a tension that runs through the work as a whole and that, compared to the previous production, has a denser and more concentrated configuration, linked to the very nature of the stage space.



Giovanni Di Cicco.

How would you describe Ottone's character?

Let's say that he is the bearer of a reflection. He might seem to be a simple character: a man in love, who makes us believe his feelings are sincere. However, it is this dedication that makes him an implausible emperor. When Decio warns him about the dangers of excessive distraction, Ottone's rejection arises from his need to idealise love as an absolute principle. He is a figure suspended between naivety and obstinacy that, in my opinion, is unconventional. His relationship with Cleonilla is marked by the fact that both, in a sense, believe the rules do not apply to them, albeit in different ways.

What can you add about the other characters?

Each represents a different facet of the human experience and should not be reduced to a stereotyped function. Cleonilla, although not the pinnacle of Vivaldi's musical writing, remains a decisive presence on the dramaturgical level. From the very start she manifests her desire to live according to her own rules, aware of the complexity of the world in which she moves. Hers is an essential presence, because it 'forces' us to start and make everything revolve around her. One figure that I consider particularly fascinating is that of Caio, above all because of the quality of the music that Vivaldi composed for him. As a contemporary dancer I do not adhere to the idea of an absolute supremacy of music on the stage, so without music dance does not exist, but in this case, it is the actual music that represents the essential and priority element around which everything is structured. We are immersed in the Baroque, and I imagine a Baroque of bodies, which fill the mental space of the characters and are the varied configurations that create the settings.

What type of setting did you choose? Is it modern or does it refer to the time when Vivaldi composed Ottone ?



Ottone in villa di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, luglio 2020. Direttore Diego Fasolis, regia di Giovanni Di Cicco, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo. Interpreti: Giulia Semenzato (Cleonilla), Sonia Prina (Ottone), Lucia Cirillo (Caio Silio), Valentino Buzza (Decio), Michela Antenucci (Tulia). Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

It tends to approach the Roman world; we did not want to make the work contemporary. The costumes, by Carlos Tieppo, have references to the period but are inspired by the elements of earth, water, wood, fire, and air, while Massimo Checchetto's sets suggest a symbolic rather than realistic space.

As is often the case with eighteenth-century melodrama, everything is resolved with a happy end.

The finale of the opera appears, so to speak, simplified, almost as if it was produced by the same formal requirements that characterised the eighteenth-century opera. In *Ottone in villa* the happy ending is not the result of an authentic dramatic development within the story, but seems to be a necessary and conventional conclusion; the conclusion mainly serves to re-establish a formal order rather than to organically resolve the inner conflicts of the characters.

AD 69, Lalli's setting for Piccioli's Messalina, is the so-called year of the four emperors, not exactly an easy historical moment...

Far from it, this is a period of extreme instability and violence, marked by continuous reversals of power. *Ottone in villa* does not tell an isolated private story, but is placed within a world densely populated by presences. It is from this crowd – made up of bodies that appear and disappear – that the characters sometimes try to escape to live moments of authentic intimacy. The Baroque, moreover, was not born to be heard only as a concert: it is theatre in its purest form.

Diego Fasolis: «Un'opera 'seria' che ha molto di buffo»

Parliamo con Diego Fasolis della nuova versione dell'opera vivaldiana che dirigerà al Teatro Malibran.

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

Ottone in villa rappresenta per il Teatro La Fenice un momento importante. La riapertura del teatro a una vera produzione operistica in scena e con pubblico durante il tragico periodo del Covid. Un'opera scelta per la durata contenuta che permettesse di offrire non un'opera mutilata ma una versione integrale di un capolavoro che sgorga direttamente dai successi strumentali del Prete rosso. Alcune arie saranno riprese in altre opere e alcuni noti brani strumentali sono affidati alle voci. Proporre questo giovane e stimolante capolavoro nella tradizione ormai consolidata di opere vivaldiane al teatro di San Giovanni Grisostomo, il maggiore teatro barocco veneziano, ora dedicato a Maria Malibran che ne permise il restauro, mi riempie di gioia e offre al pubblico una nuova ed entusiasta fruizione. La storia, cioè il libretto, è tipicamente settecentesca. *Ottone* rappresenta il potere, ma non lo incarna davvero.

Come sono dipinti i personaggi dal punto di vista musicale? Che tipo di 'aura' contraddistingue le arie?

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

la Star dell'opera con ben otto arie, seguono Cleonilla (Maria Giusti detta la Romanina), Ottone (Diana Vico) Tullia-Ostilio (Margarita Faccioli, Vicentina) e Decio il tenore (Gaetano Mozi).

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

IL mio sogno è di avere a Venezia una produzione di musica barocca su strumenti originali che tenga presente la ricchezza di inventiva del Seicento e Settecento veneziano e riposizioni la città come centro produttivo del melodramma barocco con criteri storici informati. Avremo quindi corde di budello, e archi barocchi da un lato e strumenti a fiato adeguati. Sempre un ricco basso continuo con clavicembali, tiorbe e chitarroni e un cast di grandi artisti della vocalità antica che è già 'belcanto'. Vivaldi è un grandioso compositore vocale e strumentale con specifico talento per l'opera. La scrittura è spesso solo un canovac-



Diego Fasolis (© Daniel Vass).

cio chiarissimo per gli artisti del suo tempo ma da ricostruire e colorare per gli interpreti e il pubblico del ventunesimo secolo.

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

I musicisti da secoli stanno a servizio e, pur forieri di meraviglie artistiche e culturali imperiture, vengono spesso umiliati per le più varie ragioni o superficialità. Per questo dobbiamo, come lo abbiamo fatto durante la pandemia, dare un segno forte di coraggio e dignità nella consapevolezza che senza musica non c'è vita. Il pubblico è parte essenziale dello spettacolo. L'artista si accende per chi lo ascolta, pochi o tanti che siano, e lo fa massimamente quando lo si capisce o con la competenza o con il cuore. Antonio Vivaldi aspetta sempre e ancora che la sua Venezia gli dedichi una piazza, una calle, una statua o qualche altra forma di riconoscimento. Sono profondamente riconoscente alla Fenice per l'impegno che si è presa di farsi promotrice del repertorio operistico di Vivaldi. Vorrei tanto dirigere Verdi e Puccini che sono nel mio DNA familiare ma mi sono fatto una piccola fama come direttore musicale del repertorio barocco e del Primo Classicismo e ne derivano dei doveri. Il barocco è l'epoca d'oro della musica legata al testo. Grandi madrigalisti hanno preparato il terreno per raccontare storie al pubblico e farlo poi con il *recitar-cantando*. Anche gli strumenti parlano pieni di consonanti. Per questo l'opera barocca piace, è virtuosa, è intima, è ritmica, è commovente, è divertente e molto varia. Poche urla, poca massa sonora e tanta raffinatezza.

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

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

Diego Fasolis: “An opera ‘seria’ work that is very buffo”

We are talking to Diego Fasolis about the new production of the Vivaldi opera that he will be conducting at Teatro Malibran.

Ottone in villa is Vivaldi's first opera. What are the main characteristics that we can see in what is the first work in Verdi's prolific opera production? Are there any leitmotifs that you also recognise in his later works? Does his great experience in the orchestral field and his prolific production of sacred compositions influence his approach to opera as well?

Ottone in villa marks an important moment for Teatro La Fenice. The reopening of the theatre with a real opera production on stage, and with an audience during the tragic period of Covid. It was chosen owing to its limited duration so we could offer a complete version of a masterpiece that immediately followed Verdi's instrumental successes rather than a mutilated opera. Some arias will go on to be revived in other works and some well-known instrumental pieces are entrusted to the voices. Proposing this early, inspiring masterpiece in the now established tradition of Vivaldi operas at the Teatro di San Giovanni Grisostomo, the largest Venetian Baroque theatre, now dedicated to Maria Malibran who made its restoration possible, fills me with joy and offers the public a new and enthusiastic entertainment. The story, that is, the libretto, is typically eighteenth-century. Although Ottone represents power, he doesn't really embody it.

How are the characters portrayed musically? What kind of 'aura' characterises the arias?

It is an opera 'seria' work that is very buffo. Ottone is naive; Cleonilla insidiously betrays him in continuation, her first lover Caio Silvio is left languishing, Tullia becomes Ostilio to plead her own love with Caio and, failing to do so, urges Cleonilla to give in; Decio observes all this and protects Ottone in a succession of misunderstandings made possible by the fact that other male or female roles are entrusted to the high voices of women and a castrato. Each character has diverse arias that are different in nature in which they express themselves. We must never think of leitmotifs or uniform musical identifications for the characters of Baroque opera. The variety and richness of emotions is distributed among them all. The castrato Bartolomeo Bartoli (just think!) in the role of Caio Silvio was certainly the star of the opera with as many as eight arias, followed by Cleonilla (Maria Giusti called

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

What philological approach did you adopt in this production of Ottone in villa for the public of Teatro La Fenice?

My dream is to have in Venice a Baroque music production on original instruments that takes into account the rich inventiveness of the Venetian seventeenth and eighteenth centuries, restoring the city to its position as a production centre of Baroque melodrama with sound historical criteria. We will therefore have gut strings, and baroque bows on the one hand, and the appropriate wind instruments. There is always a rich continuous bass with harpsichords, theorbos and large bass lutes and a cast of great artists of ancient vocalism that is already 'belcanto'. Vivaldi is a great vocal and instrumental composer with a specific talent for opera. His compositions were often only a very light canvas for the artists



Diego Fasolis (© Daniel Vass).

of his time but to be reconstructed and coloured for the interpreters and the public of the twenty-first century.

Vivaldi is an absolute eighteenth-century genius, and Teatro La Fenice is doing a lot to promote him to contemporary audiences, also thanks to directorial approaches that privilege the universal meaning of his works. How, in your opinion, does Baroque, or perhaps better still 'ancient', work speak to people today?

Musicians have been at the service of the people for centuries and, although bearers of imperishable artistic and cultural wonders, they are often humiliated for various reasons or superficiality. That's why, as we did during the pandemic, we must offer a strong mark of courage and dignity in the knowledge that without music there is no life. The audience is an essential part of any show. The artist lights up for those who listen to them, whether just a few or the opposite, and this is even more so, when they understand it, either with competence or with their heart. Antonio Vivaldi is still waiting for his Venice to dedicate a square, a street, a statue, or some other form of recognition to him. I am deeply grateful to La Fenice for its commitment to promoting Vivaldi's operatic repertoire. I would very much like to conduct Verdi and Puccini who are in my family DNA, but I have garnered a respectable reputation as music director of the Baroque repertoire and of the Early Classicism, with the ensuing duties. Baroque is the golden age of lyrical music. Great madrigalists prepared the ground to tell stories to the public and then did it with the *recitar-cantando*. The language of the instruments is also full of consonants. This is why Baroque opera is popular; it is virtuous, intimate, rhythmic, moving, fun, and extremely varied. There is very little shouting, little sound, and a lot of sophistication.

You are an artist who works in many fields, but your affection for ancient music is indisputable. What motivation drives you to discover treasures that have been forgotten for a long part of the twentieth century?

Respect for the sources and understanding of the composer's intentions on the basis of all other arts can and should be applied to all musical ages. When we talk about 'tradition' we often talk about 'betrayal'. A good student must understand and follow the teacher devoutly until he or she surpasses them. New horizons allow humanity to evolve. We are experiencing periods of regression, chasing success that is as 'safe' as it is ephemeral in the repertoire. La Fenice is lucky to have had Verdi's *La traviata* at home and in the archive. Guaranteed success! But there are thousands of amazing scores to propose and bring back to theatres in the hope of renewing the audience as regards both age and awareness, with the courage and imagination that are typical of Teatro La Fenice!

Ottone in villa, la prima opera di Antonio Vivaldi

a cura di Franco Rossi

Quando nel 1679 il compositore Carlo Pallavicino mette in musica la sua *Messalina* per il teatro Vendramin di San Salvador (o San Luca, ma si tratta dello stesso edificio, al confine tra le due rispettive parrocchie...) è inevitabilmente ben lontano dall'immaginare che trentatré anni più tardi la 'stessa' storia sarebbe stata utilizzata per l'esordio operistico di un compositore già trentacinquenne, celebre per le sue prodezze strumentali e per la sua attività didattica ma non ancora dedito alla carriera operistica: parliamo ovviamente di Antonio Vivaldi. Non che l'argomento della *Messalina* di Francesco Maria Piccioli, messa in musica da Pallavicino, fosse poi così originale, dal momento che un lavoro dallo stesso titolo era stato verseggiato da Pietr'Angelo Zaguri e messo in musica (non sappiamo peraltro da chi) nel palazzo di Giovanni Battista Sanudo ben ventiquattro anni prima. Il lavoro di Pallavicino, ottimo compositore, vanta un evidente successo, se solo poche settimane dopo l'apertura della stagione esistono già una o due ristampe del libretto. Com'è noto, la stagione di carnevale a Venezia si apriva la sera del 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, e le titolazioni dei libretti spesso lasciano qualche incertezza circa l'esatta datazione del lavoro. E ciò accade anche in questo caso: la dedica del lavoro del dottor Piccioli (più tardi celebre anche per la sua magnifica redazione dell'*Orologio del piacere*, vera e propria celebrazione della famiglia Contarini e della celebre villa a Piazzola sul Brenta) nelle due versioni librettistiche (Sartori 15578 e 15579)¹ è nel primo lemma datata 28 dicembre 1679, nel secondo 8 febbraio 1679. *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, lavoro di Livio Niso Galvani (al secolo Giovanni Salvioni)² è in questo senso molto chiaro e parla non di una, bensì di due ristampe (una delle quali non censita nel Sartori). La stagione alla quale si riferisce è quindi con ogni probabilità il carnevale 1679-1680, e la dedica dell'8 febbraio 1679 probabilmente si riferisce all'anno *more veneto*, quindi appunto 1680.

La figura di Messalina non doveva certo mancare di colpire un pubblico, quello veneziano, che era molto sensibile a figure equivoche e non sempre di specchiata onestà e continenza. Valeria Messalina, sposa al non ancora imperatore Claudio per volere di Caligola, quando sali al trono non solo non calmò i propri ardori, ma se possibile li portò a limiti estremi, raccontata in questo sia da Plinio il Vecchio, Tacito e Svetonio sia soprattutto da Giovenale che, nella sua celebre sesta satira, offre una descrizione assai cruda delle di lei passioni. Quanto a Carlo Pallavicino, autore della musica, la sua fama era assolutamente limpida e meritata, come testimonia l'attività didattica presso l'Ospedale

degli Incurabili, presso il quale fu attivo dal 1674 al 1685, sia per quella compositiva, che lo vide autore dell'opera di apertura del nuovissimo teatro di San Giovanni Grisostomo, oggi il Malibran, nel 1678 con l'opera *Il Vespasiano*; bastino le poche righe che seguono, scritte come suo epitaffio:

Mori, ha tre mesi in circa, il Signor Carlo Pallavicino, primo mobile del musico cielo in Sassonia [...] e morì sul punto istesso che stava risolvendo il suo viaggio a questa volta, per riassumere la direzione di queste virtuose Sirene del luogo pio degl'Incurabili, come quello che era l'Apollo fra queste armoniose muse. Arrivata nuova così dolorosa a queste vedove tortorelle, vollero

dimostrar al mondo che haveva la musica smarrito il riso e le gratie, e nel tempo stesso raccomandar al cielo quell'anima cantante e pregarli un poco di pausa nel paradiso. [...] Erano in tanto numero i cantori che il palco, e per le voci e per gl'instrumenti in duplicato giro, occupava la metà di quella chiesa. Cantava questo sospiroso drappello di musici sotto l'insigne battuta del Signor Legrenzi, et alle voci di questi rispondevano le signore putte del coro, ma con voci così flebili, con fughe così pietose che sembravano composte più di sospiri che di note.³



Anton Maria Zanetti, caricatura di Bartolomeo Bartoli, primo interprete di Caio Silio.

È proprio dalla *Messalina* che in qualche modo prende le mosse il testo che il poeta Domenico Lalli confeziona per il lavoro vivaldiano, anche se il nuovo libretto sposta il periodo al 69 d.C. e all'imperatore Ottone. Il compositore veneziano, molto noto per la sua straordinaria abilità sia come esecutore sia come compositore di musica strumentale e sacra, prestava ripetutamente servizio presso l'Ospedale della Pietà, dove rivestiva di fatto il ruolo di maestro dei concerti; nel 1713 egli aveva ricevuto da Antonio Francesco Farsetti l'incarico di comporre un'opera per il Teatro delle Garzerie di Vicenza, e l'occasione di tentare questa strada con un più discreto debutto in questo nuovo genere musicale. Vicenza, città

più che interessante e importante centro del Veneto, non era così lontano dall'ambiente musicale veneziano, ma allo stesso tempo un imprevisto insuccesso non avrebbe potuto compromettere la sua nascente carriera d'operista. Vero è che il 1713 era stato un anno importante per Vivaldi: già da un paio d'anni aveva pubblicato il suo primo volume di Concerti, *L'estro armonico* op. 3, ma era proprio nel 1713 che l'ago della bilancia della sua carriera si spostava verso la musica vocale, dal momento che nell'aprile di quell'anno gli amministratori dell'Ospedale della Pietà avevano concesso a Francesco Gasparini (il maestro di coro), sei mesi di congedo per malattia, dai quali il compositore più non tornò, dando ampio spazio a Vivaldi nella composizione di ampi generi vocali, facendogli accumulare così un'esperienza decisiva.

La scelta vicentina sembrava proprio azzeccata: il primo teatro lirico pubblico di Vicenza era stato aperto nel 1656, rapidamente distrutto da un incendio nel dicembre 1683. Ricostruito nel 1688 e riaperto l'anno dopo il nuovo Teatro di Piazza, noto anche come Teatro delle Garzerie, era molto piccolo. Ovviamente gran parte del repertorio operistico a Vicenza era importato 'di seconda mano' dalla vicina Venezia, ma l'apertura nel 1713 del Teatro delle Grazie, costrinse il teatro rivale a presentare in prima esecuzione il 17 maggio l'*Ottone in villa* di Vivaldi, finalmente un'opera del tutto nuova.

Una quietanza, recentemente scoperta, di pugno vivaldiano, datata 27 giugno, accusa ricevuta del pagamento di 310 lire a lui stesso, a suo padre e ad altri due violinisti per aver suonato in due Messe, due Vespri solenni, mottetti, un oratorio e un *Te Deum*, e di un ulteriore pagamento di 186 lire per la composizione e copia del suo oratorio. [...] Purtroppo di questo pezzo solo il libretto è sopravvissuto, ma presumibilmente l'oratorio usava molti degli stessi cantanti e strumentisti di *Ottone in villa*. Le cronache riferiscono che Vivaldi «con il suo miracoloso violino fe' un intermedio di cornemuse e poi un ecco applaudito in eccesso fra l'organo nostro grande e il suo violino con una fuga tutti gli stromenti che raportò il Viva di tutti».⁴

Ambientato nel 69 d.C., l'anno dei cosiddetti 'quattro imperatori' per l'avvicinarsi al potere di Galba, Ottone, Vitellio e Vespasiano, il libretto è fortemente influenzato appunto dalla *Messalina* di Pallavicino, anche se del personaggio eponimo è sparita ogni traccia: il gusto operistico negli anni successivi a questa data aveva subito varie vicende, e i cambiamenti apportati da Domenico Lalli largamente riflettono recenti riforme del libretto: la trama è molto semplificata, il numero dei personaggi viene ridotto da otto a cinque e il numero delle arie largamente ridotto, anche per i soli cinque personaggi vivaldiani. Ne risulta uno spettacolo scabroso, nel quale la civettuola Cleonilla ha sempre il sopravvento e il credulo imperatore Ottone (figura tutt'altro che eroica) non scopre mai la verità del modo in cui è stato ingannato. Decio, che per tre atti ha vanamente tentato di avvertire Ottone delle varie tresche, rimproverato Caio e rimbeccato Cleonilla, è l'unico personaggio serio in questo dramma che, sull'onda dell'*Incoronazione di Poppea*, prevede che a trionfare non sia la virtù, ma il vizio.

Inoltre il fatto che la parte di Ottone sia stata cantata da una donna e quella di Caio dal soprano castrato Bartolomeo Bartoli avrà accentuato l'ambiguità sessuale del ruolo di Tullia/Ostilio; nessuno dei cantanti era di primo piano e ben poco appariranno nel 'catalogo' vivaldiano. Molti aspetti della prima maniera operistica di Vivaldi sono evidenti nelle arie:



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

interesse contrappuntistico nelle parti strumentali; leggere strutture di accompagnamento che spesso appaiono solo in due o tre parti; frequente omissione del basso durante i brani vocali; inusitati intervalli melodici quali terze diminuite e seconde aumentate e subitanei cambiamenti di tempo. Bello doveva essere l'assolo di violino nell'aria finale di Caio e la relativa cadenza, ghiotta occasione per Vivaldi di mettersi in mostra anche come solista, come avverrà un paio d'anni più tardi a Venezia, con uno spettatore tedesco letteralmente strabiliato alla vista di Vivaldi che eseguiva una «fantasia» posando le dita «ad un capello dal ponticello cosicché c'era appena spazio per l'arco, suonando su tutt'e quattro le corde con fuggati a rapidità incredibile».

Sebbene non sia provato che *Ottone* sia mai stato eseguito a Venezia, alcune singole arie vennero riusate in opere successive; la partitura autografa di Vivaldi, unica fonte superstite per la musica,

fu chiaramente scritta per la rappresentazione originale del 1713 e poi riveduta per l'esecuzione successiva [a Treviso]: sezioni del recitativo sono state stralciate o rievocate in tonalità diversa. [...] Anche se neppure i più ardenti ammiratori dell'opera del Settecento potranno affermare che il testo del Lalli sia un capolavoro drammatico, le orecchiabili melodie e la comunicativa energia della musica di Vivaldi offrono ampia prova che *Ottone* meriti qualcosa di più dell'occasionale ripresa moderna che le è stata finora accordata.⁵

¹ Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, 1990.

² Livio Niso Galvani, pseud. di Giovanni Salvioli, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Milano, 1879, p. 91.

³ Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, 1985, p. 210.

⁴ Eric Cross, *Antonio Vivaldi: Ottone in villa, RV 729*, Venezia, Teatro La Fenice, 2020.

⁵ Eric Cross, *ivi*.

Comune di Venezia
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Fondazione Giorgio Cini
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

I. festival
VIVALDI
e
VENEZIA
settembre 1979



VENEZIA
Chiesa di S. Marco della Facciata
Orchestra degli Scherzanti
Teatro La Fenice
Pala Sportiva

MESTRE
Chiesa di S. Lorenzo
Palazzo Foscari

Per informazioni rivolgetevi a:
ASSESSORATO
ALLA CULTURA
S. Marco 1221/R - Venezia
Tel. 2509587/79

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



Festival Vivaldi

Venezia e Napoli Momenti musicali del primo Settecento Italiano

Comitato di Venezia Teatro La Fenice Amatore Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini

con la collaborazione del Festival di Vienna e dell'ASLICO di Milano

Venezia 5-12 Settembre 1985

- 3 settembre, ore 20.30 (A)
- 6 settembre, ore 20.30 (D)
- 8 settembre, ore 16.00
- 9 settembre, ore 19.00
- 12 settembre, ore 20.30 (E)

Teatro La Fenice

IL GIUSTINO RV 717

Detonata per musica di Antonio Vivaldi da un libretto di Niccolò Bonifazi per Laprotti (Roma, 1724) ed. critica di R. Senohs Ricordi

- Giustino** • Silvana Silvano,
- Claudia Clarich
- Arianna** • Alessandra Ruffini,
- Daniela Longhi
- Vitaliano** • Adelfa Tabladon,
- Nicoletta Caridi
- Anastasio** • Susanna Amelini,
- Silvana Silvano
- Amante** • Caterina Tropp-Röhrich
- Lancia** • Silvana Manca,
- Rosalba Cokcorino
- Paladino** • Claudia Nicole Bandera
- Fortuna** • Marina Bottacin

Maestro direttore Alan Curtis
Regia di Maria Flachs
Scenografie e costumi di Pasquale Grossi su copia lignea dell'Olimpico di Vicenza
• Interpreti partecipanti al laboratorio di interpretazione vocale di Leyla Gencer dell'ASLICO di Milano
Orchestra giovani del Veneto

CONCERTI E SPETTACOLI
Teatro La Fenice - 30121 Venezia - Tel. 041/521111 - Telex: 320000
© 1985 Ricordi S.p.A. - Milano
Distribuzione in Italia per il Teatro La Fenice di Venezia
Distribuzione in Francia per il Teatro de la Ville di Parigi
Distribuzione in Germania per il Teatro de la Ville di Berlino
Distribuzione in Austria per il Teatro de la Ville di Vienna
Distribuzione in Svizzera per il Teatro de la Ville di Ginevra
Distribuzione in Spagna per il Teatro de la Ville di Madrid
Distribuzione in Portogallo per il Teatro de la Ville di Lisbona
Distribuzione in Grecia per il Teatro de la Ville di Atene
Distribuzione in Italia per il Teatro de la Ville di Roma
Distribuzione in Francia per il Teatro de la Ville di Parigi
Distribuzione in Germania per il Teatro de la Ville di Berlino
Distribuzione in Austria per il Teatro de la Ville di Vienna
Distribuzione in Svizzera per il Teatro de la Ville di Ginevra
Distribuzione in Spagna per il Teatro de la Ville di Madrid
Distribuzione in Portogallo per il Teatro de la Ville di Lisbona
Distribuzione in Grecia per il Teatro de la Ville di Atene



Locandina di *Giustino* di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 1985. Archivio storico del Teatro La Fenice.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



Teatro Malibrán

Ercole sul Termodonte e Bajazet

di Antonio Vivaldi

giovedì 11 ottobre 2007 ore 19.00
 sabato 13 ottobre 2007 ore 19.00
 domenica 14 ottobre 2007 ore 19.00
 martedì 16 ottobre 2007 ore 19.00

giovedì 11 ottobre 2007 ore 19.00
 sabato 13 ottobre 2007 ore 19.00
 domenica 14 ottobre 2007 ore 19.00
 martedì 16 ottobre 2007 ore 19.00

Ercole sul Termodonte

libretto di Antonio Vivaldi

musica di Antonio Vivaldi

regia di Fabio Biondi

soprano Daniela Barcellona
 soprano Christiana Seren
 soprano Martina De Liso
 contraltista Lucia Cirillo
 mezzosoprano Virginia Gemma
 tenore Maria Grazia Schiavo

Bajazet

libretto di Agostino Piovene
 musica di Antonio Vivaldi

regia di Fabio Biondi

soprano Daniela Barcellona
 soprano Christiana Seren
 soprano Martina De Liso
 contraltista Lucia Cirillo
 mezzosoprano Virginia Gemma
 tenore Maria Grazia Schiavo

FABIO BIONDI

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

Yara Baroni, Tiziana Scotti, Walter Le Moli, Enrico Andreola
 Claudio Colombo, Barbara Dele Veduggio

EUROPA GALANTE

soprano Daniela Barcellona
 soprano Christiana Seren
 soprano Martina De Liso
 contraltista Lucia Cirillo
 mezzosoprano Virginia Gemma
 tenore Maria Grazia Schiavo

Call center Bellinzona (+39) 041.24.24 - www.teatromalibrano.it

Fondazione Teatro La Fenice Stagione 2014-2015

Teatro La Fenice

giovedì 11 giugno 2015 ore 19.00
 sabato 13 giugno 2015 ore 19.00
 domenica 14 giugno 2015 ore 19.00
 martedì 16 giugno 2015 ore 19.00

Titolo	Genere	Autore	Regista	Cast	Orchestra
Ercole sul Termodonte	Opera	Antonio Vivaldi	Fabio Biondi	Daniela Barcellona, Christiana Seren, Martina De Liso, Lucia Cirillo, Virginia Gemma, Maria Grazia Schiavo	Orchestra del Teatro La Fenice
Bajazet	Opera	Antonio Vivaldi	Fabio Biondi	Daniela Barcellona, Christiana Seren, Martina De Liso, Lucia Cirillo, Virginia Gemma, Maria Grazia Schiavo	Orchestra del Teatro La Fenice

Lirica e balletto
Stagione 2014-2015

JUDITHA TRIUMPHANS

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

(Giuditha trionfante sulla barbara di Oloferne)

libretto di Giacomo Casanova
 musica di Antonio Vivaldi

regista: Alessandro De Marchi
 soprano: Elena Barbalich
 mezzosoprano: Marina Gheorghiu
 contraltista: Paola Lupatkin
 tenore: Francesco Adorni

Alessandro De Marchi

Elena Barbalich

Marina Gheorghiu
 Paola Lupatkin
 Francesco Adorni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice





Call center Bellinzona (+39) 041.24.24 - www.teatromalibrano.it



Locandina di *Ercole sul Termodonte* e *Bajazet* di Antonio Vivaldi al Teatro Malibrán, 2007. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Locandina di *Juditha triumphans* di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2015. Archivio storico del Teatro La Fenice.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



TEATRO MALIBRAN
LIRICA | STAGIONE 2020-2021

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

Farnace

dramma per musica in tre atti RV 711 - A

libretto di **Antonio Maria Lucchini**
musica di **Antonio Vivaldi**

Diego Fasolis
con **Christophe Gayral**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

www.teatrofenice.it

Locandina di *Farnace* di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2021. Archivio storico del Teatro La Fenice.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



TEATRO MALIBRAN
LIRICA E BALLETO STAGIONE 2021-2022

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

La Griselda

libretto per orchestra di 44 voci - 178

libretto di **Apollonio Doria**
musica di **Antonio Vivaldi**

Diego Fasolis
con **Gianluca Falaschi**

Orchestra del Teatro La Fenice

www.teatrofenice.it

Locandina della *Griselda* di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2022. Archivio storico del Teatro La Fenice.

VIVALDI IN SCENA A VENEZIA DAL SECONDO DOPOGUERRA

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

1958 – Festival Antonio Vivaldi

Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Casseti – 22 agosto 1958 (1 recita)

Giuditta: Miryam Pirazzini; Abra: Adriana Martino; Oloferne: Renato 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 Opera di Roma.

1985

Vicenza, Teatro Olimpico

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); Anastasio: Susanna Anselmi (Silvana Silbano); Amanzio: Caterina Trogu-Rörich; Leocasta: Silvana Manga (Rosalba Colosimo); Polidarte: Claudia Nicole Bandera; Fortuna: Marina Bottacin – M° conc.: Alan Curtis; Reg.: Marise Flach; Scen. e cost.: Pasquale Grossi.

2007 – Stagione 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 Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

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

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

2008 – Festival Galuppi 2008

Venezia, Teatro Goldoni

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

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

2015 – Stagione Lirica e Balletto

Venezia, Teatro La Fenice

Juditha triumphans, Sacrum militare oratorium di Jacopo Cassetti - 25 giugno 2015 (5 recite)

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

2018 – Stagione Lirica e Balletto

Venezia, Teatro La Fenice

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: Loriana 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

Venezia, Teatro Malibran

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 Poropat, Margherita Sala, Ester Salaro, Alessandra Vavasori – M° conc. e dir.: Diego Fasolis; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Fabio Ceresa; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Giuseppe Palella; light designer: Fabio Baretini; Ass. alla regia e cor.: Mattia Agatiello.

2020 – Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, Teatro La Fenice

Ottone in villa, dramma per musica in tre atti di Domenico Lalli, musica di Antonio Vivaldi – 10 luglio 2020 (4 recite).

Cleonilla: Giulia Semenzato; Ottone: Sonia Prima; Caio Silio: Lucia Cirillo; Decio:

Valentino Buzzza; Tullia: Michela Antenucci – M° al cemb e dir orch.: Diego Fasolis; Reg.: Giovanni Di Cicco; Scen.: Massimo Checchetto; Cost.: Carlos Tieppo; Light Desider: Fabio Baretin.

2021 – Stagione Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

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 Buzzza; Gilade: Kangmin Justin Kim; Aquilio: David Ferri Durà; Un fanciullo: Pietro Moretti (Beatrice Zorzi) – M° conc. e dir.: Diego Fasolis; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Christophe Gayral; Scene: Rudy Sabounghi; Costumi: Elena Cicorella; light designer: Giuseppe Di Iorio.

2022 – Stagione Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

La 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

Venezia, Teatro Malibran

Orlando furioso, dramma in tre atti di Grazio Braccioli, musica di Antonio Vivaldi – 23 settembre 2023 (4 recite).

Orlando: Sonia Prina; Angelica: Michela Antenucci; Alcina: Silvia Giordano; Bradamante: Lorian Castellano; Medoro: Laura Polverelli; Ruggiero: Justin Kangmin Kim; Astolfo: Luca Tittoto – M° al cemb e dir orch.: Diego Fasolis; Reg.: Fabio Ceresa; Scen.: Massimo Checchetto; Cost.: Giuseppe Palella; Light Designer: Fabio Baretin.

2024 – Stagione Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

Il Bajazet, dramma in tre atti di Agostino Piovene, musica di Antonio Vivaldi – 7 giugno 2024 (5 recite).

Tamerlano: Sonia Prina; Bajazet: Renato Dolcini; Asteria: Lorian Castellano; Andronico: Raffaele Pe; Irene: Lucia Cirillo; Idaspe: Valeria La Grotta – M° conc.: Federico Maria Sardelli; Reg.: Fabio Ceresa; Scen.: Massimo Checchetto; Cost.: Giuseppe Palella; Light Designer: Fabio Baretin.



Il Giustino di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 1985. Direttore Alan Curtis, regia di Marise Flash, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Ercole sul Termodonte di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, 2007. Direttore Fabio Biondi, regia, scene e costumi: Facoltà di Design e Arti Iuav di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Bajazet di Antonio Vivaldi al Teatro Malibran, 2007. Direttore Fabio Biondi, regia, scene e costumi: Facoltà di Design e Art IUAV di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Orlando furioso di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2018. Direttore Diego Fasolis, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Dorilla in Tempe di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2019. Direttore Diego Fasolis, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Farnace di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2021. Direttore Diego Fasolis, regia di Christophe Gayral, scene di Rudy Sabounghi, costumi di Elena Cicorella. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



La Griselda di Antonio Vivaldi al Teatro La Fenice, 2022. Direttore Diego Fasolis, regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Il Bajazet di Antonio Vivaldi al Teatro Malibrán, 2024. Direttore Federico Maria Sardelli, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

Anna Maria Giusti, la prima Cleonilla

di Leonardo Mello

L'abitudine di attribuire ai più celebri e apprezzati cantanti e artisti di teatro appellativi che si riferiscono alla loro città di nascita talvolta induce in errori e fraintendimenti. Un caso emblematico potrebbe essere quello di Anna Maria Giusti, la prima interprete di Cleonilla in *Ottone in villa*, con la quale Antonio Vivaldi debutta nel melodramma, dopo un lungo e straordinario tempo dedicato alla musica sacra e più in generale concertistica. Infatti la cantante veniva definita «la Romanina», ma questo nome era utilizzato, più o meno negli stessi anni, anche per Marianna Benti Bulgarelli, nata a Roma nel 1684 e profondamente legata al più grande librettista della storia, Pietro Metastasio, di cui divenne mentore e affezionata amica.

Questa premessa ci conduce ancora una volta a Venezia, per l'importanza che ricopriva il teatro (musicale e non) nella vita della Serenissima. Proprio in laguna, dopo i successi d'esordio a Genova e Napoli, la Bulgarelli lavora al San Giovanni Grisostomo, la sala di maggior livello e rinomanza in quello che è stato l'ultimo secolo di splendori della Repubblica marinara. La famiglia Grimani, proprietaria del fondo, del resto è quella che nei secoli più si era spesa, con alterne fortune, per dare lustro alle scene veneziane. Per comprendere come funzionassero le cose bisogna pensare alla musica e al teatro come una sorta di investimento, il più delle volte ipotetico, sia per quanto riguarda il prestigio sociale che il vero e proprio guadagno economico: potremmo forse tentare un azzardato confronto con la Broadway del primo Novecento (dove però teatro e affari invece funzionavano e funzionano ancora benissimo). Basti pensare che anche un astuto uomo di mondo come Giacomo Casanova a un certo punto della sua vita cerca di farsi impresario, con risultati a dire il vero non brillantissimi.

Quindi, per uno strano caso, ci troviamo di fronte alla Romanina (la Bulgarelli), e all'«altra Romanina», cioè la nostra Cleonilla, vale a dire la Giusti, la cui fama non compete certo con quella della prima, ma che vanta comunque un curriculum artistico di ottimo livello.

Le prime tappe della sua biografia sono abbastanza oscure: anche se tutto (a partire dall'appellativo)



Marianna Benti Bulgarelli (1684-1734).

fa pensare che con ogni probabilità sia nata a Roma, non si conosce quasi niente della sua formazione, né con chi abbia studiato, né tantomeno quale sia stata l'opera del suo debutto. La sua storia si può ricostruire soltanto attraverso i vari cataloghi delle rappresentazioni che ogni teatro importante redigeva anno per anno. Certo sembra che nei primissimi anni del Settecento sia attiva a Napoli, dov'è attestata la sua presenza nella *Fede tradita e vendicata* di Francesco Gasparini, nell'*Umanità delle fere ovvero Il Lucullo* di Alessandro Scarlatti e nelle *Regine di Macedonia* di Marc'Antonio Ziani (tutte e tre messe in scena al Teatro San Bartolomeo tra il 1707 e il 1708).



Alessandro Scarlatti (1660-1725).

Nello stesso 1708 è a Venezia per *Arrenione* di Giovanni Maria Ruggeri al Teatro Sant'Angelo. Di quest'interpretazione è rimasto un gustoso aneddoto: sembra che, durante la recita, sia scoppiata una lite furibonda con un'altra virtuosa, Anna Maria Algeri, tanto da far arrivare alle mani le due signore, che si tirano i capelli e se le danno davanti a tutti. Il litigio deve essere stato molto acceso, se nella successiva stagione di Carnevale, sempre al Sant'Angelo, vengono tenute ben distanti: la Giusti compare nel cast di *Edvoige, regina di Ungheria*, mentre la Algeri canta nel *Tradimento tradito* di Tomaso Albinoni.

(un *pastiche* di vari compositori), mentre la Algeri canta nel *Tradimento tradito* di Tomaso Albinoni.

Nel 1711 Anna Maria accetta l'incarico di ricoprire il ruolo di Seleuce in *Tolomeo e Alessandro* di Domenico Scarlatti per il teatro privato creato a Palazzetto Zuccari, in piazza Trinità dei Monti, dalla regina Maria Casimira Sobieski, che dopo la morte del marito, re Giovanni III Sobieski di Polonia, si trasferisce a Roma divenendo un importante punto di riferimento della vita culturale cittadina. Da allora la cantante utilizza ufficialmente il titolo di «virtuosa della regina vedova». All'interno della raccolta di diciotto sonetti intitolata *Rime di diversi autori per lo nobilissimo dramma del Tolomeo, et Alessandro* i poeti dell'Arcadia, cui la sovrana era affiliata, in quattro di questi componimenti tessono le lodi canore della Giusti, paragonando la sua voce a un usignolo, a una seducente sirena e a un cigno, animale collegato al dio Apollo. È probabile che l'artista partecipi anche alla seconda rappresentazione presso il teatro di corte di Palazzo Zuccari, *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*, sempre su musiche di Scarlatti, impersonando Angelica, una parte che frequenterà spesso in seguito: come Angelica la ritroviamo infatti nell'autunno del 1713 nell'*Orlando furioso* di Giovanni Alberto Ristori allestito al Sant'Angelo di Venezia, e successivamente, nel 1724,

al Teatro Sporck di Praga (oltre che, un anno dopo, al Teatro Ballhaus di Breslavia) nella versione del capolavoro ariostesco musicata da Antonio Bioni.

Tornando indietro nel tempo, oltre a partecipare, come si diceva, all'*Ottone in villa* di Vivaldi nel 1713, in quegli anni Anna Maria si esibisce spesso al Nord Italia, come ad esempio a Genova nella *Dafni* di Alessandro Scarlatti (1709), a Pavia nella *Griselda* di Tomaso Albinoni (1710), e a Modena nella *Caccia in Etolia* di Fortunato Chelleri e nell'anonimo *Dorinda in Arcadia* (entrambe nel 1716). Naturalmente in questa carrellata non può mancare la piazza più importante, Venezia, dove si aggiungono ai titoli citati *Rodomonte sdegnato* di Michelangelo Gasparini al Sant'Angelo (1714), *La costanza combattuta in amore* di Giovanni Porta al San Moisè (1716) e nel 1717, ancora al Sant'Angelo, *L'innocenza riconosciuta* di Carlo Francesco Pollarolo e *Il vinto trionfante del vincitore*, la cui musica è attribuita, con qualche incertezza, allo stesso Vivaldi tra altri compositori.

Nel triennio 1718-1721 non si hanno notizie di suoi ingaggi, e si suppone che la Giusti si sia presa un periodo di pausa, dopo il quale però la ritroviamo di nuovo attiva, anche se più saltuariamente, al Settentrione, per esempio a Padova, dove è tra gli interpreti dell'anonima *Le vicende dell'amore e dell'odio in Armida* (1721), o a Verona, dove canta nell'*Inganno fortunato* di Giuseppe Boniventi (1722) e nell'anonima *Il figlio non conosciuto* (1723).

Dallo stesso 1723 figura come membro della compagnia d'opera di Antonio Denzio a Praga, dove ottiene un lusinghiero successo di pubblico. Pur desiderosa di tornare in patria, e forse per la mancanza di offerte significative, nel 1725 si unisce alla compagnia teatrale di Antonio Maria Peruzzi a Breslavia, dove rimane fino all'aprile del 1726. Ritornata finalmente in Italia, negli primi anni Trenta del Settecento la ritroviamo infine a Pesaro, nel cui Teatro del Sole interpreta *Crispo* di Giovanni Bononcini (1730) e *Didone abbandonata* di Tomaso Albinoni (1730), quest'ultima replicata anche a Este nel 1737, quando è ormai al crepuscolo della sua fortunata carriera.

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



Busto di Marco Salvio Otone. Palazzo Medici Riccardi, Firenze).

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

Biografie

DIEGO FASOLIS

Direttore. Riconosciuto a livello mondiale come uno dei maggiori interpreti di musica d'arte dal Rinascimento al Novecento, collabora come direttore ospite con formazioni di primissimo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale come Cecilia Bartoli, Plácido Domingo, Nathalie Stutzmann, Sonja Jončeva, Max Emanuel Cenčić, Philippe Jaroussky. Esponente di spicco delle interpretazioni 'storicamente informate' con strumenti antichi è apprezzato per ricerca filologica, rigore stilistico, versatilità e virtuosismo, e si è esibito presso le stagioni e i festival più famosi del mondo sia come maestro ospite sia alla guida dei complessi vocali e strumentali nati in seno alla Radiotelevisione svizzera: Coro della RSI e I Barocchisti. Ha completato i suoi studi a Zurigo, Parigi, Cremona e Vienna, ottenendo quattro diplomi con distinzione. La carriera internazionale è partita come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Dal 1986 ha iniziato la sua collaborazione con la RSI, dove nel 1993 è stato nominato direttore del Coro. Tre anni dopo, insieme alla moglie Adriana Brambilla e a Duilio Galfetti, ha dato vita, sulla scia del lavoro pionieristico di Edwin Lohrer, al complesso con strumenti storici I Barocchisti. Con quest'ultimo *ensemble* ha contribuito in modo significativo alla scena concertistica e discografica mondiale, realizzando oltre centoventi titoli pluripremiati. Questa straordinaria produzione ha portato la fama del Ticino in tutto il mondo. Si è regolarmente esibito presso il Festival di Salisburgo, il Théâtre des Champs Élysées, Parco della musica a Roma, Lincoln Center N.Y. Filarmonica di Berlino e il Teatro alla Scala. Il teatro milanese gli ha affidato la creazione della sua orchestra con strumenti originali. Su invito di Nikolaus Harnoncourt ha diretto più volte la Nona sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus Musicus Wien e l'Arnold Schoenberg Chor. È stato insignito di numerosi premi tra cui: Disc d'Or, Grand Prix du Disque, Echo Klassik, ICMA, Diapason d'Or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik e diverse candidature ai Grammy Awards. Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione della Musica sacra in particolare sulle opere del «Princeps Musicae» Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nel 2013 in memoria della moglie prematuramente scomparsa ha dato vita alla Fondazione Adriana pro Musica e Natura per il sostegno di giovani musicisti e il rispetto della Natura. Nel 2023 è stato insignito a Zugo del Doron Preis e nel 2024 del premio Forlì Musica per i 100 anni Amici dell'Arte.

GIOVANNI DI CICCO

Regista. Dirige dal 2013 la compagnia DEOS - Danse Ensemble Opera Studio, nato all'interno della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova come progetto sperimentale nel panorama de enti lirici italiani dove resta in residenza fino al 2020. Dal 2021 la compagnia è in residenza presso la Fondazione Luzzati/Teatro della Tosse. Ha collaborato regolarmente con il Teatro Nazionale di Genova fino al 2022. È membro del Galata Mevlevi Music and Sema Ensemble di Istanbul. Nell'ambito delle arti marziali, allievo diretto del maestro Masamichi Noro, è il responsabile per l'Italia del Metodo Aikido/Kinomichi e ottiene il titolo di Renshi dalla DNBK di Kyoto. Ha collaborato con registi come Giancarlo Cobelli, Denis Krief, Lorenzo Mariani, Giorgio Gallione, Jonathan Miller, Federico Tiezzi, Giulio Ciabatti, Lamberto Pugelli, Pierre Constant, Daniele Abbado, Francesco Micheli, Rolando Panerai, Bepi Morassi, Giuliano Montaldo per produzioni al Teatro Comunale di Ferrara, Wexford Festival Opera, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Torino, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, Teatro Valli di Reggio Emilia, Teatro Massimo di Palermo, Teatro alla Scala, Rossini Opera Festival, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Trieste, Festival di Granada e Teatro Lirico di Bilbao. Inoltre collabora con compositori quali Fernando Mencherini, Claudio Lugo, Francesco Pennisi, Chiara Cipolli, Davide Ferrari, Michele Ferrari, Paolo Silvestri, Stefano Cabrera, Joji Hirota, Tommaso Rolando, Michele Lombardi, Federico Biscione, Giovanni D'Aquila, Riccardo Dapelo e Paolo Fresu. Nel 2020 firma la regia di *Ottone in Villa* ed è regista e coreografo di *Dido and Aeneas* al Teatro La Fenice di Venezia. Dal 2022 è inoltre docente presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

EMANUELA BONORA

Regista collaboratrice. Danzatrice, coreografa, e docente, ha collaborato con importanti istituzioni italiane, tra cui il Teatro La Fenice di Venezia, dove ha firmato le coreografie di *Satyricon* di Bruno Maderna (2023) e *Histoire du Soldat* di Igor Stravinsky (2020-2022-2023), e il Teatro Carlo Felice di Genova, con la regia e coreografia di *Cenerentola - Fiaba in musica* (2019). Si forma in danza classica, passando poi allo studio della danza contemporanea e arti marziali. Ha lavorato per i principali enti lirici italiani, tra cui Teatro alla Scala di Milano, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro San Carlo di Napoli. Dal 2013 è cofondatrice e interprete stabile della compagnia DEOS - Danse Ensemble Opera Studio, prendendo parte a tutte le produzioni, sia come danzatrice sia come assistente alle coreografie. Dal 2015 al 2025 è codirettrice del festival di arti contemporanee Te Che e dal 2015 al 2016 del Festival Moti Armonici. Dal 2018 al 2024 è docente al corso di perfezionamento professionale L'Azione Silenziosa, riconosciuto dal Ministero della Cultura.

MASSIMO CHECCHETTO

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

CARLOS TIEPPO

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

ANDREA BENETELLO

Light designer. Nato a Venezia nel 1970 ha studiato oboe presso il Conservatorio Benedetto Marcello. Già in giovane età intraprende la strada dello spettacolo sia come tecnico che come *light designer* lavorando stabilmente per la Raggi di Luci. Nel 1995 vince una borsa di studio come miglior allievo di un corso europeo di *light designer* (Progetto Venezia) e da lì comincia un percorso di formazione e collaborazione con il *light designer* americano Patrick Latronica. Oltre al lavoro di *freelance* ha lavorato presso numerose fondazioni liriche tra cui il Teatro Carlo Felice di Genova, La Fondazione Arena di Verona e la Scala. Dal 2000 svolge stabilmente al Teatro La Fenice il ruolo di *light designer* e dal 2024 è responsabile del reparto elettricisti. Tra i lavori eseguiti spiccano i seguenti: *Il fu Mattia Pascal* con Tato Russo al Teatro Romano di Verona; *Il barbiere di Siviglia* al Comunale di Treviso; *Don Pasquale* con la regia di Italo Nunziata al Verdi di Trieste; *Prima la musica e poi le parole* & *Der Schauspieldirektor* per l'Accademia di Belle Arti di Venezia presso il Teatro Malibran. Con Bepi Morassi ha messo in scena *Il barbiere di Siviglia* e *L'elisir d'amore* per la Fenice; *Aida* al San Carlo di Napoli; *Scipione nelle Spagne* al Teatro Malibran; *La sonnambula* al Lirico di Cagliari. Per la Fenice, negli ultimi tempi, ha curato le luci di *Tosca*, *Arcifanfano re dei matti* e *Der Protagonist* oltre che dei *Due Foscari* e delle più recenti edizioni della *Traviata*.

CARLOTTA COLOMBO

Soprano, interprete del ruolo di Cleonilla. Finalista nel 2022 all'International Cesti Singing Competition di Innsbruck, ha debuttato a 23 anni nell'*Orfeo* di Monteverdi (La Musica e Proserpina). Si è rapidamente affermata nel repertorio barocco collaborando con importanti *ensemble* di musica antica quali Il Pomo d'Oro, Europa Galante, Les Musiciens du Prince-Monaco e il Boston Early Music Festival Chamber Ensemble. Tra i principali debutti operistici figurano Fortuna e Drusilla nell'*Incoronazione di Poppea* all'Oper Köln, La Musica ed Euridice nell'*L'Orfeo* all'Opéra de Monte-Carlo e ai Salzburger Festspiele, Maddalena nella *Resurrezione* di Händel a Ferrara e Melissa in *Amadigi di Gaula* all'Opera Nazionale di Sofia. Nel 2023 ha debuttato al Teatro alla Scala con I Cameristi della Scala diretti da Giulio Prandi. Ha preso parte a *tournee* e produzioni internazionali esibendosi in sale quali Barbican Centre di Londra, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Teatro Real di Madrid ed Elbphilharmonie di Amburgo, collaborando con direttori quali Maxim Emelyanychev, Ottavio Dantone e Gianluca Capuano.

MARGHERITA MARIA SALA

Contralto, interprete del ruolo di Ottone. Nel 2021 ha debuttato al Théâtre des Champs-Élysées in *Oreste* di Händel sotto la direzione di Maxim Emelyanychev. Da allora è regolarmente invitata in importanti produzioni del repertorio barocco, interpretando ruoli quali Bradamante in *Orlando furioso* e Aristeia nell'*Olimpiade* di Vivaldi con Jean-Christophe Spinosi. È ospite abituale delle Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, dove ha cantato *Idalma* di Pasquini, *Il Messiah* di Händel e *L'Olimpiade* di Vivaldi sotto la direzione di Alessandro De Marchi, tornando nel 2024 come Cornelia in *Cesare in Egitto* di Giacomelli diretta da Ottavio Dantone. Si è esibita inoltre al Theater an der Wien, alla Staatsoper di Berlino, al Teatro Real di Madrid e al Liceu di Barcellona. Tra i recenti successi figurano *Rodelinda* di Händel al Teatro di Kiel, *Il ritorno di Ulisse in patria* al Festival Monteverdi di Cremona e *L'Orfeo* di Monteverdi al Teatro Alighieri di Ravenna, collaborando con direttori quali Riccardo Muti, Federico Maria Sardelli, Gianluca Capuano e Václav Luks.

LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Caio Silio. Dopo aver vinto il Concorso ASLICO e il Concorso Internazionale Toti Dal Monte, inizia una brillante carriera che la porta a esibirsi nelle più importanti sale e festival europei, quali La Scala di Milano, l'Opéra di Parigi, il Teatro San Carlo di Napoli, la Staatsoper di Berlino, il Massimo di Palermo, il Teatro Real di Madrid, il Teatro Regio di Torino, il Concertgebouw di Amsterdam, il Festival Chopin di Varsavia, il Festival di Glyndebourne, il Festival di La Coruña, il Festival di Salisburgo. Il suo vasto repertorio spazia dal barocco al belcanto, con speciale interesse per la musica da camera e il *Lied* tedesco. Collabora con direttori quali Biondi, Dantone, Elder, Fasolis, Jurowski, e registi come Carsen, Ceresa, Déflo, Hall, Livermore e Pizzi. Si esibisce abitualmente con le più importanti orchestre barocche europee, da Europa Galante ad Accademia Bizantina, da Il Giardino Armonico a I Barocchisti. Ha al suo attivo importanti produzioni video e discografiche. Alla Fenice canta nel *Bajazet* (2024 e 2007), in *Farnace* (2021), *Ottone in villa* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), *Orlando furioso* (2018) e nel *Matrimonio segreto* (2004).

RUAIRI BOWEN

Tenore, interprete del ruolo di Decio. Laureato al King's College di Cambridge, ha collaborato con alcuni dei più importanti direttori d'orchestra nel campo del barocco, tra cui Emmanuelle Haïm, Stephen Layton e Václav Luks. Tra gli impegni passati figurano il debutto con l'English National Opera in *Iolanthe*; *Die Zauberflöte* con la Scottish Chamber Orchestra all'Edinburgh International Festival; *Die Schöpfung* alla Lithuanian National Opera; *Messiah* di Händel all'opera di Dubai; *The Indian Queen* di Purcell con Le Concert d'Astrée; *Princess Ida* con l'Orchestra of the Age of Enlightenment; *Johannes Passion* con la Melbourne Symphony Orchestra; *Oster-Oratorium* di Bach con l'Orchestra of the Age of Enlightenment e *Faust et Hélène* di Lili Boulanger con la Royal Orchestral Society. Tra gli impegni più recenti figurano *Acis and Galatea* all'Opera Holland Park; Thespis-Mercure

in *Platée* al Teatro Nazionale di Praga; Lechmere in Owen Wingrave di Britten al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca; e il *Messiah* di Handel al London Handel Festival.

MICHELA ANTENUCCI

Soprano, interprete del ruolo di Tullia. Artista dotata di notevole versatilità vocale e di spiccata sensibilità teatrale, ha studiato canto e curato il perfezionamento tecnico con Antonio Lemmo. Ha conseguito il diploma accademico di secondo livello in Canto con 110 e lode e ha frequentato *masterclass* con illustri artisti. Ha vinto numerosi concorsi lirici internazionali. Al ROF 2008 di Pesaro è stata Madama Cortese nel *Viaggio a Reims*. Allieva dell'Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti nel 2012, viene subito impegnata in quattro produzioni del Festival della Valle d'Itria. Tra gli impegni più recenti, nel 2025 si è esibita in alcuni concerti con I Barocchisti e Diego Fasolis a Lugano; nel ruolo di Silvero nell'*Argippo* di Vivaldi al Palau de la Música di Valencia insieme a Fabio Biondi ed Europa Galante. Il 2026 si apre con l'inaugurazione della nuova stagione del Teatro Petruzzelli di Bari, con l'opera picciniana *La Cecchina*, diretta da Stefano Montanari, in cui interpreta la parte di Sandrina. Ha debuttato, fra i tanti ruoli principali, nell'*Elisir d'amore*, *La Medium*, *Le nozze di Figaro*, *La serva padrona*, *Rigoletto* e nelle opere sacre dei maggiori compositori.

Il Teatro La Fenice ‘aperto’ alle visite gratuite in occasione del trentennale dell’incendio

In occasione del trentesimo anniversario dell’incendio che distrusse la Fenice, la Fondazione Teatro La Fenice ha aperto gratuitamente le porte del Teatro di Campo San Fantin a tutto il pubblico. Nella giornata di giovedì 29 gennaio 2026 appassionati, curiosi e semplici avventori che ancora non l’avevano fatto hanno potuto visitare il Teatro ricostruito. E per chi invece il Teatro ricostruito lo conosceva già, questa apertura ‘straordinaria’ è stata l’occasione per confrontare l’immagine attuale con il ricordo di quella precedente il rogo, grazie a una mostra allestita con le fotografie raccolte da Daniele Paolin nel 1989 e con altri suggestivi scatti conservati dall’Archivio storico e ora eccezionalmente esposti. La mostra è rimasta aperta al pubblico fino al 12 febbraio 2026.

Le immagini raccolte da Daniele Paolin sono nate per insegnare, per spiegare e oggi anche per ricordare. Ricordare com’era il Teatro. Intorno al 1989, Paolin – docente all’Accademia di Belle Arti, scenografo realizzatore della Fenice e uomo di palcoscenico – fece fotografare gli spazi del ‘vecchio’ Teatro: i palchi color nocciola, le porte in legno di noce,



Il sovrintendente Nicola Colabianchi, Daniele Paolin – che ha donato alla Fondazione Teatro La Fenice le immagini storiche esposte in questa mostra – e Massimo Checchetto, direttore degli allestimenti scenici.



Daniele Paolin, scenografo e realizzatore, mentre dipinge un fondale nell'atelier di scenografia sopra al palcoscenico: proprio lì dove, pochi anni dopo, sarebbe iniziato l'incendio...

la platea con la moquette rossa, le Apollinee adattate a sala prove, vissute e trasformate dal lavoro quotidiano. Quelle fotografie servivano agli studenti, quando il Teatro non poteva essere agibile a causa del perdurare delle prove: sono frutto dunque di un progetto educativo, ma sono anche uno sguardo sincero su ciò che il pubblico non vedeva e non vede neanche ora. Paolin in quelle immagini c'è, in una di esse lo troviamo al lavoro, in piedi, mentre dipinge un fondale nell'atelier di scenografia sopra al palcoscenico: proprio lì dove, pochi anni dopo, sarebbe iniziato l'incendio...

«Oggi queste fotografie riemergono come un omaggio, e tutti noi – il pubblico certo, ma anche noi lavoratori della Fondazione Teatro La Fenice – ringraziamo Daniele Paolin per avercene fatto dono consegnandoci la memoria di un Teatro molto simile a quello di oggi, eppure profondamente diverso. Non è un racconto di ricostruzione. È qualcosa di più intimo: una raccolta di immagini inedite, di frammenti custoditi nel tempo. Una sorpresa anche per chi questo Teatro lo vive ogni giorno».

Una sezione della mostra ha presentato alcune immagini che ritraggono il 'cuore nascosto del Teatro', quella parte che il pubblico in sala non vede e non conosce. È il retro del palcoscenico: lo spazio del lavoro, dell'attesa, della tecnica, del gesto silenzioso che rende possibile la magia. Le fotografie esposte, datate 1937 e provenienti dall'Archivio storico del Teatro, mostrano il palco in restauro com'era prima dell'incendio: gli arconi a sesto acuto poi demoliti, la scala che portava direttamente ai camerini dei tecnici, la grande finestra termale posta sul retro del palco, ormai chiusa. Qui c'è anche un grande modello in legno del palcoscenico, realizzato a mano da uno storico capo macchinista del Teatro, Adriano Mezzalira, detto 'Cartafina' – e conservato per decenni nei laboratori di scenografia. Un oggetto di lavoro, non di rappresentanza. Un pezzo unico, mai esposto, che restituisce la precisione, l'intelligenza e la cura artigianale di chi il Teatro lo amava e lo faceva funzionare ogni giorno.

«Fotografie e modellino sono gioielli nascosti – sono ancora i lavoratori della Fondazione Teatro La Fenice a parlare –, scrigni aperti eccezionalmente al pubblico in occasione del trentesimo anniversario dell'incendio. Non per celebrare la perdita, ma per condividerne la storia: la memoria del fare, del costruire, del lavorare dietro la scena. Il cuore nascosto del teatro, appunto».

Riaperta al pubblico la Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale

Dopo due anni di lavoro, è terminato il restauro della Sala delle Quattro porte, uno degli ambienti più suggestivi del Palazzo Ducale di Venezia.

L'intervento è stato guidato da Save Venice, l'organizzazione *no profit* americana che sin dal lontano 1971 si occupa di restituire a veneziani e visitatori migliaia di luoghi preziosi che sono andati deteriorandosi per l'usura del tempo, in collaborazione con i Musei Civici Veneziani e con l'Hotel Gritti Palace quale importante *sponsor* privato.

La Sala rappresenta uno degli spazi pubblici più prestigiosi di Palazzo Ducale. Questo ambiente dà accesso alle stanze in cui si riunivano un tempo alcuni tra i più influenti organi politici della Repubblica di Venezia, quali il Senato, il Collegio e il Consiglio dei Dieci. Ai tempi della Serenissima, patrizi influenti, diplomatici stranieri e ospiti reali varcavano le soglie di questa sala per incontrare i funzionari governativi.

Dopo il disastroso incendio dell'11 maggio 1574, che causò danni significativi al palazzo, fu avviata una tempestiva campagna di ricostruzione che coinvolse i maggiori artisti del tempo. L'architetto ufficiale della Repubblica, Antonio da Ponte, supervisionò il progetto al quale contribuì Andrea Palladio. Tra il 1575 e il 1576, Giovanni Battista Cambi, noto come il Bombarda, scolpì le modanature in stucco e le sculture mitologiche del soffitto, mentre di lì a poco fu la volta a essere adornata con intricate decorazioni a grottesche. Tra il 1576 e il 1577 Jacopo Tintoretto affrescò il soffitto e le lunette, creando scene allegoriche ideate da Francesco Sansovino per glorificare la fondazione mitica della città d'acqua. A causa dello stato precario di conservazione, molti degli affreschi furono restaurati e parzialmente ridipinti da Nicolò Bambini nel 1713.

Il cantiere a cielo aperto ha risanato la struttura soprastante la volta a botte in stile romano della fine del secolo XVI, stabilizzato gli elementi architettonici, restaurato i dipinti murali di Tintoretto, le quattordici statue in stucco a tutto tondo del Bombarda e i monumentali portali in pietra con i relativi gruppi scultorei, inclusa la porta del Senato con sculture del Campagna.



La Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale (foto tratta da <https://palazzoducale.visitmuve.it/restauri/>).

MAESTRI COLLABORATORI

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

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ◊, Margherita Miramonti, Antoaneta Daniela Arpasanu, Ilaria Marvilly, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Trentin

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Emanuele Fraschini, Luca Minardi

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Anna Mencarelli, Matteo Torresetti, Davide Toso

Violoncelli Giacomo Cardelli •, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Jacopo Sommariva

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Walter Garosi

Flauti a becco e ottavini Silvia Lupino, Fabrizio Mazzacua

Oboi Andrea Paolo De Francesco •, Anna Sorgentone ◊

Fagotto barocco Fabio Grandesso

Cembalo Andrea Marchiol ◊

Tiorba Francesco Tomasi ◊

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

SOPRANI Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Federica Cervasio, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Alessia Martuscelli ◊

ALTI Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Jiwon Song ◊, Eugenia Zuin ◊

TENORI Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Alberto Pometto, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, ◊ Francesco Scalas ◊, Alessio Zanetti ◊

BASSI Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Andrij Severini ◊, Luca Sozio ◊, Cesare Filiberto Tenuta ◊

◊ primo violino di spalla

◊ a termine

• prime parti

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *direttore musicale di palcoscenico e supervisore dell'archivio musicale*

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

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

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione artistica*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuo

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

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

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE Alessandro Fantini *direttore organizzativo*, Lorenzo Zanoni *direttore dell'organizzazione di palcoscenico*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Laura Gavarini ◊

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA 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, Riccardo Bonora, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Jacopo David, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Andrea Sacconi ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Giorgio Formica, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Luis Ricardo Ribeiro Correa, Alessandro Scarpa, Tommaso Stefani, Giacomo Tempesta, Mauricio Hernán Torres, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Alberto Sarcetta, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Filippo Soffiati, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Elia Basso ◊, Simone Daneluzzo ◊, Giuseppina Pizza ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025
opera inaugurale

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Ivor Bolton
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra

musica di Giuseppe Verdi

direttore Renato Palumbo
regia Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Wayne Eagling e Solymosi Tamás
direttore Gábor Hontvári

Étoiles, primj ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro La Fenice
6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company

Diversion of Angels
coreografia Martha Graham
musica Norman Dello Joio

Lamentation
coreografia Martha Graham
musica Zoltán Kodály

Chronicle
coreografia Martha Graham
musica Wallingford Riegger

En masse
coreografia Hope Boykin
assistenti al coreografo Cameron Harris,
Terri Ayanna Wright
musica Leonard Bernstein
musica aggiuntiva Christopher Rountree
costumi Karen Young
light design Al Crawford

Teatro La Fenice
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibrán
12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna

musica di Gaetano Donizetti

direttore Corrado Rovaris
regia Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibrán
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'élisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibrán
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibrán
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo
prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibrán
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello
di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespro di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte e orchestra
in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore e violino

Gidon Kremer

Jēkabs Jančevskis
Lignum per orchestra d'archi,
svilpauniki e percussioni

Frédéric Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21
versione per pianoforte e orchestra d'archi
di Yevgeniy Sharlat

Eine (andere) Winterreise
Il progetto di Gidon Kremer e della Kremerata
Baltica in omaggio a Franz Schubert

Raminta Šerkšnytė
Winternacht per violino e orchestra d'archi
Victor Kissin
Frühlingstraum per violino e orchestra d'archi
Georgijs Osokins
Auf dem Flusse per violino e orchestra d'archi

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

pianoforte Georgijs Osokins

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il di
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt

Widmung s 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno
all'infelice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale
del mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli

baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud

La Chasse fantastique

Arvo Pärt

Psalom

Periklis Koukos

O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi

Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti

Credo in fa maggiore per voci, archi
e continuo

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:I:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani





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 1978 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 sono stati celebrati 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 € 140
Benemerito € 270 Donatore € 500
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
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

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
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

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;
Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.



FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



www.feniceeducation.it
formazione@teatro.fenice.it



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

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 136 - marzo 2026

ISSN 1971-8241

Ottone in villa

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

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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

Supplemento a

La Fenice

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

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

€ 10,00