



opera

Stagione teatrale 2019-2020

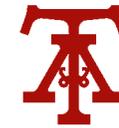
TEATRO DANTE ALIGHIERI

Georg Friedrich Händel

Serse



Regione Emilia-Romagna



Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2019-2020

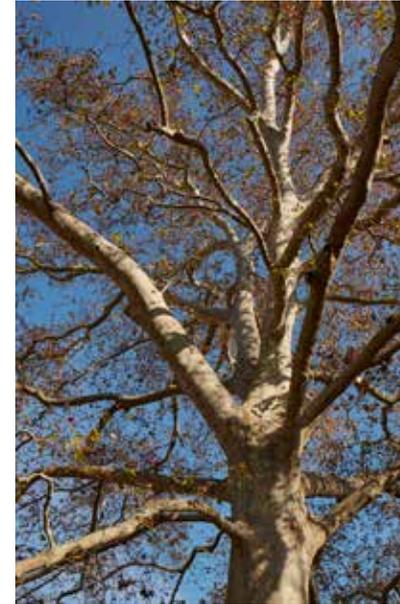
Serse

opera seria in tre atti HWV 40
libretto anonimo da *Xerse* di Nicolò Minato adattato da Silvio Stampiglia
musica di Georg Friedrich Händel
prima rappresentazione Londra, King's Theatre, 15 aprile 1738

nuova edizione critica a cura di Bernardo Ticci

Teatro Alighieri
venerdì 10 gennaio ore 20.30
domenica 12 gennaio ore 15.30





Sommario

La locandina.....	pag.	5
Il libretto.....	pag.	7
Il soggetto.....	pag.	31
Genesi e preistoria del Serse londinese di Lorenzo Bianconi	pag.	33
Sotto il platano di Romeo Schievenin	pag.	47
Serse da <i>Le Storie</i> di Erodoto	pag.	59
I protagonisti	pag.	63

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Si ringraziano la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia per aver messo a disposizione il materiale editoriale, Lorenzo Bianconi per aver concesso la pubblicazione del suo saggio sul *Serse* di Händel e Lucio Cristante, direttore della rivista *Incontri di filologia classica*, per aver autorizzato la pubblicazione dell'articolo di Romeo Schievenin.

Foto di scena Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia © **Alfredo Anceschi**

Foto degli alberi monumentali di Ravenna e dintorni © **Zani-Casadio**

L'editore si rende disponibile per gli eventuali aventi diritto sul materiale utilizzato.

Stampa **Grafiche MDM, Forlì**

in copertina
Platano, Ravenna,
giardino Palazzo Pasolini Dall'Onda

a pag. 4
Platano, Ravenna, Via S. Vitale,
nei pressi della Basilica



Serse

opera seria in tre atti HWV 40

libretto anonimo da *Xerse* di Nicolò Minato adattato da Silvio Stampiglia

musica di Georg Friedrich Händel

prima rappresentazione Londra, King's Theatre, 15 aprile 1738

nuova edizione critica a cura di Bernardo Ticci

personaggi e interpreti

Serse Arianna Vendittelli

Arsamene Marina De Liso

Amastre Delphine Galou

Romilda Monica Piccinini

Atalanta Francesca Aspromonte

Ariodate Luigi De Donato

Elviro Biagio Pizzuti

direttore al clavicembalo Ottavio Dantone

regia Gabriele Vacis

scene, costumi e luci Roberto Tarasco

aiuto regista Danilo Rubeca

Accademia Bizantina

concertmaster Alessandro Tampieri

violini I Maria Grokhotova, Lisa Ferguson, Sara Meloni, Valentina Giusti

violini II Ana Liz Ojeda, Yayoi Masuda, Fabio Ravasi, Ulrike Fischer

viole Gianni de Rosa, Alice Bisanti

violoncello Alessandro Palmeri, Paolo Ballanti

violoni Nicola Dal Maso, Giovanni Valgimigli

liuto Tiziano Bagnati

oboi, flauti a becco Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka

fagotto Alberto Guerra

clavicembalo Anna Fontana

figurazioni guide Paolo Bonato, Filippo Castelli, Carlo Cusanno, Gaia Ginevra Giorgi, Matteo Romani, Simone Marco Rosset, Giuseppe Saccotelli, Francesco Veroni.

studenti Daniele Balocchi, Omar Boussekkine, Alma Buondonno, Giacomo Canevari, Tommaso Fantini, Cecilia Gabbi, Letizia Maria Leoni, Benedetta Pigoni, Susanna Re.

direttore di scena Donatella Dimarco *maestro di sala* Anna Fontana

maestro di palcoscenico Annarita Ferri *maestro alle luci e di sala* Andres Gallucci

scene, costumi e attrezzeria realizzate presso i laboratori della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

costumi in collaborazione con C.T.N. 75 Costumi Teatrali, Napoli *attrezzeria in collaborazione con* il laboratorio "Cucire per ricucire", servizio socio-occupazionale Cooperativa di solidarietà sociale l'Ovile in collaborazione con K-lab, Reggio Emilia *video* Indyca s.n.c, Torino *sopratitoli* Enrica Apparuti, Modena

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

direttore tecnico di palcoscenico Antonio Merola *coordinatore di produzione* Lorella Govi

macchinista Carmine Festa *elettricista* Alessandro Pasqualini *sarta* Monica Salsi *attrezzista* Massimo Foroni
fornico Luca Cattini *truccatore* Beppe Tafuri *parrucchiere* Andrea Ferretti

nuovo allestimento

coproduzione Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Fondazione Teatro Comunale di Modena, Fondazione Teatri di Piacenza, Fondazione Ravenna Manifestazioni

Serse

opera seria in tre atti HWV 40
libretto anonimo da *Xerse* di Nicolò Minato adattato da Silvio Stampiglia
musica di Georg Friedrich Händel
prima rappresentazione Londra, King's Theatre, 15 aprile 1738
nuova edizione critica a cura di Bernardo Ticci

PERSONAGGI

Serse , re di Persia	<i>mezzosoprano</i>
Arsamene , suo fratello, amante di Romilda	<i>mezzosoprano</i>
Amastre , principessa, amante di Serse	<i>contralto</i>
Romilda , figlia di Ariodate	<i>soprano</i>
Atalanta , figlia di Ariodate	<i>soprano</i>
Ariodate , principe, capitano d'armi	<i>basso</i>
Elviro , servo di Arsamene	<i>basso</i>

Al lettore

È così facile l'intreccio di questo dramma, che farebbe annoiare il lettore col presentargli un lungo argomento per fargliene la spiegazione. Qualche debolezza e temerità di Serse (come il suo amore appassionato per un platano, e la costruzione del ponte sopra il mare per unire l'Asia all'Europa) fanno il fondamento dell'istoria. Il resto si finge.

ATTO PRIMO

Scena prima

Belvedere accanto ad un bellissimo giardino, in mezzo di cui v'è un platano.
Serse sotto il platano.

Serse

Frondi tenere e belle,
del mio platano amato,
per voi risplenda il fato.
Tuoni, lampi e procelle
non v'oltraggino mai la cara pace
né giunga a profanarvi austro rapace.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

(Si tiene ammirando il platano.)

Scena seconda

Arsamene, Elviro assonnato, e Romilda nel belvedere. Sinfonia.

Arsamene

Siam giunti, Elviro, –

Elviro

Intendo.

Arsamene

– dove alberga –

Elviro

Seguite.

Arsamene

– l'idol mio.

Elviro

Dite pure.

Arsamene

Oh, se fortuna...

Elviro

Sì, così è.

Arsamene

Tu, dove vai?

Elviro

Men vado
ad appoggiarmi che di sonno io cado.

Arsamene

Vien qui pronto ti dico!
(Si ode breve sinfonia.)
Sento un soave concerto.

Elviro

Andiam vicini.

Arsamene

Andiam.

Elviro

Son di Romilda
questi villaggi?

Arsamene

Sì, lasciami udire.

Elviro

Così della città poco discosti.

Arsamene

Non parlar più.

Elviro

Men'anderò a dormire.

Arsamene

Non ti partir...

Romilda

O voi –
(Nel belvedere)

Arsamene

Questa è Romilda.

Romilda

O voi, che penate –

Elviro

Romilda, è ver?

Arsamene

Sì, taci.

Elviro

E chi favella?

Romilda

O voi, che penate
per cruda beltà
un Serse –

Scena terza

Serse e detti.

Serse

Qui si canta il mio nome.

Romilda

– un Serse mirate,
che d'un ruvido tronco acceso sta,
e pur non corrisponde
altro al suo amor, che 'l mormorio di fronde.

Serse

Arsamene!

Arsamene

Mio Sire!

Serse

Udiste?

Arsamene

Udii.

Serse

Conoscete chi sia?

Arsamene

Io? No, Signore.

Serse

Io sì.

Arsamene

(Ahimè, che gelosia m'accora!)

Serse

Che dite?

Arsamene

Che amerei sentirla ancora.

Romilda

Va godendo vezzoso e bello
quel ruscello la libertà.
E tra l'erbe con onde chiare
lieto al mare correndo va.

Serse

Quel canto a un bel amor l'anima sforza.
Per mia dama la scelgo.

Arsamene

(Oh Dei! Che sento!)

Signor, ella è Romilda; è principessa,
ma parmi non convenga...

Serse

Eh! Mi diceste
non conoscerla. Or come?

Arsamene

Sol la conosco al nome.

Serse

E al canto ancora.
Se dama non convien, sarà mia sposa.
L'approvate?

Arsamene

Signor, a un re non lice
ergere al trono chi non è regina.

Serse

Per dama non convien, sposa non lice.
Nulla vi piace: è rigido il consiglio.
Mi sia compagna al soglio.
Le direte che l'amo. Io così voglio.

Arsamene

Io?

Serse

Sì, voi!

Arsamene

Non ho il modo di parlare.

Serse

Cercatelo.

Arsamene

Ma, sire, e se non posso...

Serse

Perché?

Arsamene

Ma la modestia... e al fine...

Serse
Intesi.
Io gliel dirò, che a parlar meglio appresi.

Serse
Io le dirò che l'amo,
né mi sgomentarò.
E perché mia la bramo,
so quel che far dovrò.
(Parte).

Arsamene
Tu le dirai che l'ami,
ma non t'ascolterà.
Quella beltà che brami
solo di me sarà.

Scena quarta
Romilda, Atalanta, Arsamene ed Elviro.

Romilda
Arsamene.

Arsamene
Romilda, oh dèi, pavento,
che 'l tuo più volte a me giurato amore
tu non sparga d'oblio.

Romilda
Perché parli così?

Arsamene
Lo so ben io.
Il re –

Atalanta
Chi? Serse?

Romilda
E che da me richiede?

Arsamene
– tenterà la tua fede.

Atalanta
(Se può vincerle il cor, oh me felice!)
Vien acceso ogni cor dal tuo bel guardo.
(A Romilda)

Romilda
Io non temo.

Arsamene
Io pavento.

Atalanta
(Ed io tutt'ardo.)
Dimmi, Arsamene, e credi,
che la germana mia tradir ti possa?

Arsamene
Crollan le quercie annose a una gran scossa.

Romilda
Ma Romilda resiste.

Atalanta
(Ah! Fosse infida!)

Romilda
Mai sarà l'alma mia da te disciolta.

Arsamene
Che diletto!

Atalanta
(Che doglia!) Ascolta, ascolta!

“Sì, sì, mio ben, sì, sì,
io per te vivo sol,
io per te moro.
Amo chi mi ferì,
e pure al mio gran duol
non ho ristoro”.

Romilda, notte e dì
va esclamando così:
“Io per te moro”.
(Parte)

Elviro
Presto, Signor, vien Serse.

Arsamene
Io qui mi celo.

Scena quinta
Serse, Romilda; Arsamene ed Elviro nascosti.

Serse
Come, qui, Principessa, al ciel sereno?
Forse agli inviti d'Arsamene usciste?

Romilda
Egli non mi chiamò...

Serse
Parlovvi almeno.

Romilda
Ma, Sire...

Serse
Basta! Udite.
Romilda, il fato al trono
oggi vi scorge, amor v'ingemma il serto.

Romilda
Non aspiro tant'alto, io non ho merto.

Serse
Ne so ben la cagione.
(*escono Arsamene e Elviro*)
Arsamene m'offende, ma...

Arsamene
Io? Sire,
tolga il ciel che vi offenda.

Romilda
Ei non sapea...

Serse
Tacete. E voi veloce,
lunge da questa corte, qual torrente
volgete il piede.

Arsamene
Andrò, benché innocente.

Serse
Pure se promettete,
lasciar Romilda –

Elviro
Eh, dite “io lo farò”.
(*all'orechio del suo padrone*)

Serse
– posso usarvi pietate.

Arsamene
Oh! Questo no!
Meglio in voi col mio partire
gelosia s'estinguerà.
Io men vado al mio morire,
voi restate in libertà.
(Parte con Elviro)

Scena sesta
Serse e Romilda immobile senza guardar il re.

Serse
Bellissima Romilda, eh non celate
l'adorato sembante.
Uditemi, Romilda: io sono amante.
E pur tacete ancora?
Dite un sì, dite un no, dite ch'io mora.

Di tacere e di schernirmi,
ah, crudel, chi t'insegnò?
O, lasciate d'esser belle,
care luci, amate stelle,
o, cessate di ferirmi,
che mai più vi seguirò!
(Parte)

Scena settima
Romilda sola.

Romilda
Aspide sono a' detti tuoi d'amore,
nè vuo' macchiar d'infedeltà il mio core.

Nè men con l'ombre d'infedeltà
voglio tradire l'anima mia.
E se 'l mio bene suo mal si fa,
incolpi amore, non gelosia.
(Parte)

Scena ottava
Cortile. Amastre in abito da uomo, scudiere.

Amastre
Se cangio spoglia,
non cangio core.
Ma nell'amore
sono l'istessa.
(Si ritira in disparte)

Scena nona
Ariodate, seguito da soldati con prigionieri e insegne prese a nemici, ed Amastre.

Ariodate
Pugnammo, amici, e stette
per noi bella vittoria.

Amastre
Dunque è vinto il re moro? O noi felici!

Ariodate
Ed accresce di Serse ognor la gloria!

Soldati
Già la tromba,
che chiamò le schiere all'armi,
or si scioglie in dolci carmi,
e vittorie a noi rimbomba.

Scena decima
Serse e detti.

Amastre
(Ecco Serse, o che volto, o che splendore!)

Serse
Ariodate, v'abbraccio; il vostro ferro
sempre porta vittoria.

Ariodate
Del vostro nome sol questa è la gloria.

Serse
In premio de' disagi, ch'ora diamo
alla vostra città, che di nostr'armi
fatta è piazza a sostener l'impresa
d'Atene, or vi prometto:
Romilda, vostra figlia,
avrà sposo reale,
della stirpe di Serse, a Serse eguale.

Ariodate
Così arditi fantasmi
nel pensier non ammetto.

Serse
Ite, così prometto.

Ariodate
Soggetto al mio volere
gl'astri non voglio, no.
Ma quel che fan le sfere,
sempre lodar saprò.
(parte col medesimo seguito. Replica coro "Già
la tromba")

Scena undicesima
Serse ed Amastre col suo scudiere in disparte.

Serse
Queste vittorie io credo,
predicono trionfi anco al mio amore.

Amastre
(Parla di me; hai vinto, sì, mio core.)

Serse
Impaziente io vivo
d'abbracciar quell'amato mio tesoro.

Amastre
(E di gioia non moro?)

Serse
Ma pur che dirà Amastre,
e l'offeso suo padre
del mio imeneo, del mio novello amore?

Amastre
E così mi schernisce il traditore?

Serse
Benché di regio sangue
non sia l'idolo mio,
una vassalla illustrar poss'io
colle mie nozze. Alfin crede decenti
i voler d'un gran rege il mondo.

Amastre
Menti.

Serse
Chi parla olà? Chi siete?

Amastre
Forastieri, Signor.

Serse
Ma a chi mentita
tu desti?

Amastre
Al mio compagno,
che volea sostener che il vasto Eufrate...
e che il ponte che fate...
sarebbe esposto a venti,
io per discorso allor dissi: "Tu menti".

Serse
Sciocchi mi rassemblete, ite lontani!
(Amastre parte)
Non dee render ragione il mio decoro.
Sempre mi torna in mente il ben che adoro.

Più che penso alle fiamme del core,
più l'ardore crescendo sen va.
E il mio petto è ricetta ben poco
di quel foco, che pena mi dà.
(Parte)

Scena dodicesima
Arsamene ed Elviro.

Arsamene
Eccoti il foglio, Elviro.
A Romilda lo porta.
(Gli dà una lettera)

Elviro
Siete pur risoluto?

Arsamene
Sì, vanne!

Elviro
Io vi saluto.
Che parlar le volete?
Altro non le scrivete?

Arsamene
No!

Elviro
Ma son, voi sapete,
con voi bandito: e se son conosciuto?
Siete pur risoluto?

Arsamene
Vanne, non tardar più!

Elviro
Come glie l'ho da dar?

Arsamene
Pensaci tu.

Elviro
Che stravagante scena!

Signor, signor, lasciate far a me,
io l'ho pensato bene!

Corro, volo, parto, vo
e più presto tornerò,
che se avessi l'ali al piè!
(Parte)

Arsamene
Non so, se sia la speme,
che mi sostiene in vita,
o l'aspro mio dolor.
So, che quest'alma geme
da che mi fu rapita
la gioia del mio cor.
(Parte)

Scena tredicesima
Amastre sola.

Amastre
Tradir di regia sposa
la fe' promessa? E chiamerallo il mondo
un decente voler? No, ché de' regi
son giustizia e clemenza i più gran pregi.

Saprà delle mie offese
ben vendicarsi il cor.
Colui, che l'ira accese
proverà il mio furor.
(Parte)

Scena quattordicesima
Atalanta e Romilda.

Atalanta
Al fin sarete sposa al vostro Serse.

Romilda
Che? Mio Serse non è.

Atalanta
Meno Arsamene.

Romilda
Egli sì, perché l'amo.

Atalanta
Egli no, perché parte esule errante.
Perdete un re per un perduto amante.

Romilda
Perduto amante? e come?

Atalanta
Ha il core acceso
d'altre fiamme.

Romilda
Di chi?

Atalanta
Ben lo saprete.

Romilda
Dunque odierò Arsamene, e al re gli affetti
tutti darò: che dite?

Atalanta
Allor prudente
certo vi chiamerò; ed Arsamene
in sposo io chiederò.

Romilda
E che dunque l'amate?

Atalanta
No, ma poi l'amerò.

Romilda
E sì tosto potrete
Render d'amore i vostri sensi accesi?

Atalanta
Mi sforzerò.

Romilda
Ah che pur troppo intesi!

Se l'idol mio
rapir mi vuoi,
cangia desio, ch'è vanità.
Quei dolci lacci
snodar non puoi,
che mi legaro la libertà.
(Parte)

Scena quindicesima
Atalanta.

Atalanta
Per rapir quel tesoro,
che te colma di gioia e me d'affanni,
se amor non basta, adopererò gl'inganni.

Un cenno leggiadretto,
un riso vezzosetto,
un moto di pupille
può far innamorar.
Lusinghe pianti e frodi
son anche certi modi,
che destano faville,
e tutti io li so far.

ATTO SECONDO

Scena prima
Piazza della città con loggia.
Amastre, e poi Elviro, che vende fiori, e parla la lingua franca.

Amastre
Speranze mie fermate,
non mi lasciate ancor.

Elviro
Ah! Chi voler fiora di bella giardina,
giacinta, indiana, tulipana, gelsomina?

Elviro
E chi direbbe mai, ch'io sono Elviro?
Ma se del foglio poi sapesse il re?

Amastre
(Che parla egli del re?)

Elviro
Credo Arsamene
pianti e sospiri al vento spargerà,
e che per moglie al fin il re l'avrà.

Amastre
(Il re per moglie? Chi? Cieli, che sento!)

Elviro
Serse però dovrebbe aver per sposa
dama di regio sangue e non vassalla.
Questa non gli fa onore.

Amastre
(Dunque io sono schernita? Ah! Traditore!)
Amico.

Elviro
Ah! Ci fui colto.
(vuol fuggir)

Amastre
Ferma, olà, dico a te. Perché scappar?

Elviro
Da mia che cercar?
Voler fiora comprar? Ma...

Amastre
No! Si dice
che Serse sarà sposo in questo dì:
vorrei saper di chi?

Elviro
Ma dire, tu chi star?
E perché dimandar?

Amastre
Viaggiante curioso, e che ama il re.

Elviro
Perché ti star buon uom, mi dir a te.
Ma tacer, non parlar!

Amastre
Di' pur, non dubitar.

Elviro
Ariodate, de chista
città signor, che stare a re vassallo,
aver figlia Romilda, e re voler
chista sposar; ma chista sempre dir:
"se mi sposar, morir".

Amastre
Ma Romilda ama il re?

Elviro
No, ma fratello,
ch'aver nome Arsamene.

Amastre
E questo forse
i dolor suoi le scrive?

Elviro
Ahimè! Ti star devina.

Chi voler fiora di bella giardina?!
(passeggiando)

Amastre
Dimmi!

Elviro
Nu' saper altro.
Tulipana, gelsomina.

Amastre
Perché m'uccida il duolo
mancava solo esser tradita ancora.

Elviro
Chi voler fiora, fiora?

Amastre
Or che siete speranze tradite,
sì, fuggite, fuggite da me.
E in quest' anima oppressa dal duolo
resti sola la bella mia fe'.
(Parte)

Scena seconda
Elviro, poi Atalanta.

Elviro
Quel curioso è partito, oh, che indiscreto!
Matto non son per dirgli il mio segreto.
La signora Atalanta a me sen viene.
Oh, bene, bene, bene!

Atalanta
A piangere ogn'ora
amor mi destina.

Elviro
Ah! Chi vuol fiora di bella giardina?
Voler giacinta? Voler gelsomina?

Atalanta
Olà! Vien qua! Degli aspri miei dolori
l'acute spine adorerò co' fiori!

Elviro
Ma mi chi star?

Atalanta
Non so.

Elviro
Mi ben guardar!

Atalanta
Tu quivi? O sventurato! Guarda bene...
Che porti?

Elviro
Porto un foglio d'Arsamene
all'amata Romilda.

Atalanta
A me lo porgi!

Elviro
Glielo darette poi?

Atalanta
Sì!

Elviro
Ma dov'è?

Atalanta
Sta nelle stanze sue, scrivendo al re.

Elviro
Al re? Ma che gli scrive?

Atalanta
Che in lui spera, in lui vive.

Elviro
E di Arsamene?

Atalanta
Punto non si sovviene.

Elviro
Ah! tigre infedele!
Cerasta crudele!

Atalanta
Parti; il re s'avvicina.

Elviro
Ah! Chi voler fiora di bella giardina?
(Va via in fretta)

Scena terza
*Serse ed Atalanta, che legge il foglio
d'Arsamene.*

Atalanta
(Con questo foglio mi farò contenta!)

Serse
È tormento troppo fiero
l'adorar cruda beltà
(ad Atalanta che legge)

Di quel foglio, Atalanta,
lice saper gli arcani?
Saran forse amorosi?

Atalanta
È ver ma strani.

Serse
Son più curioso.

Atalanta
Ma...

Serse
Ma che?

Atalanta
mi perdonate? lo temo...

Serse
Sì!

Atalanta
Dunque leggete.
(Gli dà la lettera e Serse guarda la firma)

Atalanta
(Deh, seconda l'inganno, o ignudo arciero!)

Serse
Scrive Arsamene.

Atalanta
È vero!

Serse
(legge basso)
"Allorché nell'Ibero ascoso è il sole
Verrò notturno, ove talor mi suole
il raggio balenar di nostre stelle.
Ivi, a dispetto di maligna sorte,
o sarò vostro o pur sarò di morte!"
A chi scrive Arsamene?

Atalanta
A me.

Serse
A voi?

Atalanta
Vi sdegnate?

Serse
Stupisco. Ma s'egli ama
Romilda?

Atalanta
No, Signor, ella ben l'ama,
ma lui finge d'amarla, affinché quieta
non sturbi il nostro amore.

Serse
Strana avventura! Godi sì mio core!

Atalanta
Dunque vi prego, o re, se l'approveate,
che pubblico imeneo lo faccia mio.

Serse
Bella, farò, che sia
o vostro sposo o preda all'ira mia.

Atalanta
Dirà, che amor per me
piagato il cor non gli ha.
Ma non gli date fe',
ch'egli fingendo va.

Serse
Voi quel foglio lasciate a me per prova.

Atalanta
(Bella frode, se giova!)

Serse
Itene pure!

Atalanta
Ma vi ricordo...

Serse
E che?

Atalanta
Dirà, che non m'amò,
che mai per me languì.
Ma non credete, no,
ché fingerà così.
(Parte)

Scena quarta
Serse e Romilda.

Serse
Ingannata Romilda! Ecco, leggete,
dite poi, se Arsamene amar dovete.

Romilda
Leggo.

Serse
Nè vi sdegnate?

Romilda
A chi scrive?

Serse
Alla sua cara Atalanta,
sapete già, io non mento.

Romilda
(Non m'uccider tormento!)

Serse
Che farete?

Romilda
Piangendo ogn'or vivrò.

Serse
L'amerete?

Romilda
L'amerò.

Serse
E pur sempre vi tradì.

Romilda
L'empia sorte vuol così.

Serse
Se ben fiero v'ingannò
l'amerete?

Romilda
L'amerò

Serse
Se bramate d'amar, chi vi sdegnà,
vuò sdegnarvi, ma come non so.
La vostr'ira crudel me l'insegna,
tento farlo e quest'alma non può.
(Parte)

Scena quinta
Romilda sola.

Romilda
L'amerò? Non fia vero.
Amante traditor, sorella infida!
Godete di mie pene...
Barbara! Menzognero!
L'amerò? Non fia vero.
Ma voi, che delirante me ascoltate,
forse saper bramate
la mia furia crudele ora chi sia?

È gelosia
quella tiranna,
che tanto affanna
l'anima mia.
Del suo veleno
m'aspersa il seno,
e mi condanna
a pena ria.
(Parte)

Scena sesta
Amastre in atto d'uccidersi, ed Elviro.

Amastre
Già che il duol non m'uccide,
m'uccida questo ferro.

Elviro
Ohibò, che fate?
Pensate, e poi, se mi volete credere,
vivete sol per ben mangiar e bere.

Amastre
Via su, pria di morire
a quell'alma crudel corriamo a dire.

“Anima infida,
tradita io sono.
Vien, tu m'uccida,
io ti perdono.”
(Parte infuriata)

Scena settima
Elviro, poi Arsamene.

Elviro
È pazzo affè!

Arsamene
Elviro...

Elviro
Voi qui, Signor, fuggiamo!

Arsamene
Che ti disse Romilda?

Elviro
Ad Atalanta
diedi il foglio, e mi disse,
che la vostra Romilda amava il re,
che stava a lui scrivendo.

Arsamene
Di nera infedeltate, o mostro orrendo!
Ma non bene intendesti? Parla a me.

Elviro
V'ho detto già, ch'ama e che scrive al re.
Che volete di più?

Arsamene
Forse scherzò?

Elviro
Ohibò, ohibò! Parlò troppo da vero!

Arsamene
O di tigre crudel core più fiero!

Quella che tutta fe'
per me languia d'amore,
no che più mia non è,
perduto ho il core.
Che pensa il ciel che fa?
Non sa col suo rigore
punir chi reo sen va
di tanto errore?
(Partono)

Scena ottava
Ponte costruito sopra il mare, e che si unisce a due rive Serse, Ariodate e Coro di marinari.

Marinari
La virtute sol potea
giunger l'Asia all'altra riva.
Viva Serse, viva, viva!

Serse
Ariodate!

Ariodate
Signore.

Serse
Del mare ad onta
e fin del vento infido
seppi giunger ancor Sesto ad Abido.
Tu vanne pronto ad ordinar le schiere.

Ariodate
Ubbidirò.

Serse
Pria della terza aurora
di passar in Europa è il mio volere.

Ariodate
Per esempio de' regi
i tuoi gloriosi pregi
con caratteri d'or la fama scriva.
(Parte)

Marinari
La virtute sol potea (ecc.)
(Partono Ariodate e i marinari)

Scena nona
Arsamene e Serse.

Arsamene
Per dar fine alla mia pena,
chi mi svena per pietà?

Serse
Arsamene, ove andate?

Arsamene
A ber l'onda di Lete,
sol per scordarmi che fratello mi siete.

Serse
Cessi lo sdegno.

Arsamene
E in voi la tirannia.

Serse
Voglio sposarvi al bel che v'innamora.

Arsamene
E mi schernite ancora?

Serse
So di qual fiamma ardete.
Lessi le vostre note. Invan tacete.

Arsamene
(Ah! Che Romilda, o dèi, mostrò il mio foglio!)
Ed or che lo confesso?
E che già lo sapete?

Serse
Per consorte l'avrete.

Arsamene
Ora lasciate
ch'io vi baci la man.

Serse
Tanto l'amate?

Arsamene
Più che l'anima mia.

Serse
Ché nol diceste pria?
Lieti saremo ambo in un stesso dì,
io sposo di Romilda...

Arsamene
E io di chi?

Serse
Di Atalanta.

Arsamene
E così voi m'ingannate?

Serse
So che Atalanta amate.

Arsamene
Amo Romilda.

Serse
Eh, non fingete più.

Arsamene
Dunque Romilda a me non concedete?

Serse
Lo so; non la volete.

Arsamene
Sì, la voglio, e la otterrò!
E se il ciel per me non splende,
gli empî mostri e l'ombre orrende
di Cocito invocherò.
(Parte)

Scena decima
Atalanta e Serse

Atalanta
V'inchino eccelso re.

Serse
Negò Arsamene
d'esser vostro amante,
e per Romilda sol egli è costante.
Dunque da ver non v'ama; e voi lasciate
di soffrir tante pene, e non l'amate.

Atalanta
Voi mi dite che non l'ami,
ma non dite se potrò.
Tropo belle son le stelle,
ch'al suo volto in ciel donò,
troppo stretti quei legami
onde amor m'incatenò.
(Parte)

Serse
Saria lieve ogni doglia,
se potesse un amante
amar e disamar sempre a sua voglia.

Il core spera e teme
penando ogn'or così,
se goderà in amore,
saper ancor non può.
Lo chieggiò alla mia speme,
ella mi dice "sì",
ma poi freddo timore
sento che dice "no".
(Parte)

Scena undicesima
Elviro solo

Elviro
Me infelice, ho smarrito il mio padrone!
Ma mi confesso reo, son pazzo affe':
egli ha smarrito me.

Forse per questo ponte ei se ne andò?
No ch'io non vedo, no....
Ma qual adombra il ciel nubilo oscuro?
Sento che l'onde fremono,
sento che l'aria sibila;
son restato all'oscuro.
Voglio partir in fretta; si spezza il ponte,
(corre sul lido)
a te, fa cor, gambetta.
Perché nemico al mio temperamento
è l'acquoso elemento.

Del mio caro Bacco amabile
nell'impero suo potabile
amo solo d'abitar.
L'acqua rende ipocondriaco,
il buon vin sin nel zodiaco
la mia testa fa inalar.
(Parte)

Scena dodicesima
Luogo di ritiro contiguo alla città.
Serse da una parte, Amastre dall'altra.

Serse
Gran pena è gelosia!

Amastre
Lo sa il mio cor piagato.

Serse
Per altri io son sprezzato.

Amastre
Per altri anch'io tradita.

Serse
È la mia fe' schernita.

Amastre
Schernita è l'anima mia.

Serse e Amastre
Gran pena è gelosia.

Serse
Aspra sorte!

Amastre
Empie stelle!

Serse
O Romilda crudel!

Amastre
Serse rubelle!

Serse
Chi parla?

Amastre
Un infelice.

Serse
E chi sei tu?

Amastre
Un che vi servì in guerra e fui ferito.

Serse
Vuoi tornar a servirmi?

Amastre
Ci penserò.

Serse
Perché?

Amastre
Perché non vuol servir senza mercé.

Serse
Che? Mi trovasti ingrato?

Amastre
Son rimasto ingannato.

Serse
(Ma sen viene il mio ben.) Scostati; appresso
(vede Romilda che viene)
noi parlerem. Tengo un affar ch'importa.
Ritorni a me in brev'ore.

Amastre
(Tornerò per tua pena, o traditore!)
(Si ritira in disparte)

Scena tredicesima
Serse, Romilda ed Amastre a parte.

Serse
Romilda, e sarà ver, che sempre invano
pianger mi lascerete?
Che dite? Rispondete!

Romilda

Val più contento core,
che quanto il mondo aduna.
Più vale un ben d'amore,
che cento di fortuna.

Serse

Vuò ch'abbian fine i miei dolori immensi.

Romilda

Lasciate, ch'io ci pensi.

Serse

No, datemi la destra!

Amastre

Olà! Fermate,
ché il re v'inganna!

Serse

Ch'ardimento è questo?
Olà! Condotto sia
in oscura prigion!

Amastre

Morirò pria.
(Sguaina la spada e si mette in difesa)

Serse

Temerità importuna!
Strano disturbo!
(Serse parte sdegnato)
(Le guardie attaccano Amastre, che si difende)

Romilda

(O mia buona fortuna!)
Cessate, olà! E voi, prode guerriero,
riponete quel brando;
ite, approverà Serse il mio comando.
(Ai soldati, che partono)

Scena quattordicesima

Romilda ed Amastre.

Amastre

La fortuna, la vita, e l'esser mio
in eterno obbligate.

Romilda

Ite, non vi fermate!
Che se venisse il re... ditemi solo,
che v'indusse del re a sturbar le voglie?

Amastre

Perché vi vuol sforzar d'essergli moglie,
e fiamme più gradite
v'ardono il sen.

Romilda

Partite.
(Amastre parte)

Chi cede al furore
di stelle rubelle,
amante non è.

Trionfa in amore
del fato spietato
l'invitta mia fe'.

ATTO TERZO**Scena prima**

Galleria.
Arsamene, Romilda, Elviro.
Sinfonia.

Arsamene

Sono vani i pretesti....

Romilda

Sì, ad Atalanta scrivesti.

Arsamene

Elviro parlerà!

Romilda

Sì, Atalanta dirà.

Romilda e Arsamene

Oh amare pene!

Romilda

Ecco Atalanta viene!

Scena seconda

Atalanta e detti.

Atalanta

(Ahi! Scoperto è l'inganno! E che farò?)

Elviro

Brutti imbrogli son questi!
Ho la febbre, e la voce... Deh, signora,
dite per carità,
quel che diceste a me.

Atalanta

Dissi: "Romilda scrive ed ama il re".

Arsamene

Che volete di più?

Romilda

Dunque ingannate...

Atalanta

Piano, non v'adirate.
Dissi così, per far partire il servo,
che voleva parlarvi.

Romilda

Seguite pur, son pronta ad ascoltarvi.

Atalanta

Serse mi sopraggiunse e prese il foglio.
Io per giovarvi dissi: "è scritto a me".
Mi finì amante ed ho ingannato il re.

Arsamene

Or che dite, Romilda?

Romilda

Or che dite, Arsamene?

Arsamene

Che vi adoro!

Romilda

Che siete il caro bene!
Fate Atalanta pur, quanto sapete
Arsamene il mio ben non mi torrete!

Atalanta

No, se tu mi sprezzi,
morir non vuò.
Fo certi vezzi
col mio semblante,
che un altro amante
trovar saprò.
(Parte)

Scena terza

Romilda, Arsamene, Elviro, e poi Serse.

Romilda

Ecco in segno di fe' la destra amica.

Elviro

Ecco Serse, ecco Serse.

Arsamene

Oh, che sciagura!

Elviro

Ed io v'aspetterò fuor delle mura.
(Corre via)

Romilda

Nascondetevi!

Arsamene
Oh sorte!
(*si nasconde*)

Serse
Che vi mosse, Romilda, a quel guerriero donar la libertate?

Romilda
Il suo valore.

Serse
Tutto potete, è vostro il regno, e il core. Già siete mia regina.

Romilda
Signor, volo tanto alto è gran rovina.

Serse
Deh! Non negate più!

Romilda
Negherò sempre.

Serse
Franger io ben saprò... intendete, Romilda?

Romilda
(Ah, che farò?)

Serse
Non partirò, se pria... basta!... Che dite?

Romilda
Che del mio genitor ci vuol l'assenso.

Serse
E poi che dubbio v'è?

Romilda
Ubbidirò il mio re.

Serse
Vado a chiederlo, e intanto mi stillo in gioia.

Romilda
Ed io mi struggo in pianto.

Serse
Per rendermi beato parto, vezzose stelle, e poi, pupille belle, a voi ritornerò.
Farfalla al vostro lume il core innamorato ardendo le sue piume fenice io sorgerò.
(*Parte*)

Scena quarta
Arsamene, Romilda.

Arsamene
"Ubbidirò il mio re?"
Oh, che limpido amor! che bella fe'!

Romilda
Ahi! Ch'io moro...
(*sviene sostenuta dalle sue damigelle*)

Arsamene
Romilda?

Romilda
Vi fermate!

Arsamene
Romilda?

Romilda
Andate, andate.... Serse il re Sovvenirmi potrà, quando m'ucciderà.

Arsamene
Tanto m'odiate?

Romilda
Tanto v'adoro!

Arsamene
Vi fuggo...

Romilda
E dove andate, idolo mio?

Arsamene
Dove vuol fiera sorte, e voi dove?

Romilda
Alla morte.

Arsamene
Eh! Dite al trono, che promesso vi fu.

Romilda
Vi lascio, addio, non mi vedrete più.
(*Le damigelle la conducono via sostenendola*)

Arsamene
Amor, tiranno Amor, per me non hai pietà, farmi languir ognor è troppa crudeltà.
Un core, un petto sol tanto soffrir non sa, o cangia tempre al duol, o dammi libertà!
(*Parte*)

Scena quinta
Boschetto.
Serse ed Ariodate.

Serse
Come già vi accennammo, sposo del nostro sangue, a piacer vostro destiniamo a Romilda.

Ariodate
Alto è l'onore... e...

Serse
L'approvate? Assentite?

Ariodate
Bramo sol d'ubbidirvi.

Serse
Dunque udite:
Verrà tra poco nelle vostre stanze persona eguale a noi, del nostro sangue. Fate, che vostra figlia per suo sposo l'accetti.

Ariodate
Del vostro sangue? E così noto a me?

Serse
Quanto Serse!
(*Serse parte*)

Ariodate
Arsamene, altri non è.

Ariodate
Del ciel d'amore sorte sì bella, chi mai sperò!
Per mio splendore qual fu la stella, che lampeggiò!
(*Parte*)

Scena sesta
Romilda, che esce sdegnata.

Romilda
Il suo serto rifiuto!
E dite a Serse in riportargli il dono, che fida amante ad altri sposa io sono.
(*Vuol partire ed incontra Serse*)

Scena settima
Serse e Romilda.

Serse
Fermatevi, mia sposa e mia regina!

Romilda
Che dite? Ohimè, così non mi chiamate!

Serse
Perché?

Romilda
Perché oscurate il decoro real.

Serse
Come?

Romilda
Ascoltate!
Arsamene m'amò...

Serse
Principio infausto!

Romilda
Fu modesto e fedel.

Serse
Basta!

Romilda
tacito adoratore.

Serse
Ah! M'uccidete!

Romilda
Ma ardito al fin...

Serse
Che?

Romilda
Non ardisco, o sire;
m'arrossisco, signor, non lo dirò.
Parto e lo scriverò.

Serse
No, no, seguite!

Romilda
Non so se ardire o se fortuna fu –

Serse
Ah, che non posso più!

Romilda
– le sue labbra accostò...

Serse
Dove?

Romilda
Alle mie.
E... e... e...

Serse
E vi baciò, non è? Ditelo!

Romilda
Appunto.

Serse
Per fuggir le mie nozze, ora mentite.
Ma siasi ver o no: delle sue colpe

abbia il castigo. Olà! Pronti volate,
(*alle guardie*)
Arsamene uccidete!
Vedova di quel bacio,
poi sposa mia sarete.
(*Parte sdegnato*)

Romilda
Mio re, mio sposo, sì! Oh amare pene!
Fermate, e viva il caro mio Arsamene!

Scena ottava
Serse, Romilda ed Amastre con lettera alla mano.

Romilda
Prode guerrier...

Amastre
Signora...

Romilda
A me venite!

Se nel petto nudrite
alma cortese e pia,
le mie preghiere udite.

Amastre
Comandi e non preghiere
a me porger dovete. Io mi sovvengo,
che toglieste il mio piè
da' lacci di quell'empio, ingrato re.

Romilda
Ingratissimo appunto! Egli comanda,
che Arsamene s'uccida.
In voi il mio cor si fida.
Cercatelo, e per voi nota gli sia
questa sentenza ria.

Amastre
Vado pronto a servirvi, ed io vi priego
di far recare al Re questo mio foglio.

Romilda
Volo per ispedirlo. (Oh, mio cordoglio!)
(*Parte*)

Amastre
Cagion son io
del mio dolore
e so perché.

Ama il cor mio
un traditore
con troppo amore,
con troppa fe'.
(*Parte*)

Scena nona
Arsamene e Romilda.

Arsamene
Romilda infida, e di me pensa ancora?

Romilda
Romilda, che v'adora,
di voi pensa ad ogn'ora.

Arsamene
Per spronarmi a partire,
non per salvar chi v'ama,
dite che Serse brama il mio morire.

Romilda
Troppo oltraggi la mia fede,
alma fiera, core ingrato!

Arsamene
Troppo inganni la mia fede,
alma fiera, core ingrato!

Romilda
È tiranna la mercede,
che riceve

Arsamene
Non è questa la mercede,
che si deve

Romilda e Arsamene
al mio petto innamorato!
(*Partono per differenti parti*)

Scena decima
Gran salone con illuminazione. Nel fondo del quale v'è il simulacro del sole con ara dinanzi e sopravi foco acceso. Coro di ministri all'intorno del simulacro.

Coro di ministri
Ciò che Giove destinò,
impedir l'uomo non sa.

Ariodate, Romilda ed Arsamene dal fondo della scena.

Ariodate
Ecco lo sposo! Io ben ne fui presago,
quanto m'arride il fato.

Arsamene
Alma fiera!

Romilda
Core ingrato!

Arsamene e Romilda
Troppo oltraggi la mia fede!

Ariodate
A colmarmi d'onore,
signor, so che veniste.

Romilda
Ah! il genitore!
(*in atto di partire*)

Ariodate
Romilda, non partite!

Arsamene
Ariodate, che dite?

Ariodate
Che a voi dò la mia figlia
per serva umile e sposa,
come m'impose il Re.

Arsamene
Serse l'impose?

Ariodate
A me stesso.

Romilda
Che ascolto?

Ariodate
E voi veniste
per prenderla in consorte?

Arsamene
Altro non bramo.

Romilda
(Oh, me beata! Oh sorte!)

Ariodate
Romilda, acconsentite?

Romilda
Sì, mio padre e signore!

Ariodate
Stringete ormai le destre.

Romilda e Arsamene
E in uno il core!
(*Si danno la mano*)

Ariodate
Ora corriamo a Serse
per render grazie d'un sì grand'onore.
(*Partono*)

Coro di ministri
Ciò che Giove destinò,
impedir l'uomo non sa.

Scena undicesima
Serse, poi Ariodate.

Serse
Se ne viene Ariodate. È tempo o mai
di scoprir che son io
che Romilda desio.
Eccomi, Ariodate!

Ariodate
Invitto Sire,
v'inchino.

Serse
Or che vi sembra?
Lo sposo è qual vi dissi?

Ariodate
È un alto onore!

Serse
Romilda vaga
ne sarà paga?

Ariodate
Non brama più.

Serse
Ma perchè mai non viene?
Dov'è?

Ariodate
Con Arsamene.

Serse
Che?

Ariodate
Collo sposo.

Serse
Come?

Ariodate
Collo sposo, Signor.

Serse
Che sposo? Ahimè!

Ariodate
Come imponeste.

Serse
Che imposi? Che?

Ariodate
Egual a voi, del vostro sangue, e venne
nelle mie stanze...

Serse
E sono sposi?

Ariodate
Sono.

Serse
Empio! Perfido! Indegno!

Ariodate
Mio re...

Serse
Tu m'hai tradito!
E pur tuo re tenti chiamarmi, ardito!
(*Un paggio porta una lettera a Serse, e gli parla basso.*)
Romilda a me l'invia? Perfida donna!
Crede co' inchiostri rei
incantar follemente i sdegni miei?

Ariodate
Perché non moro, o ciel!

Serse
Leggi! Che fai?

Ariodate
"Ingratissimo amante –

Serse
Come! Ingrato mi chiama? E tanto ell'osa?

Ariodate
"– venni per esser vostra –

Serse
E altrui si sposa!

Ariodate
" – trovai che mi sprezzate".

Serse
Oh, note scellerate!

Ariodate
"Parto! Ma il ciel punirà vostre colpe"

Serse
Colpe d'averti amato!

Ariodate
"lo piangerò
sin all'ultimo fiato.
Amastre".

Serse
Che?

Ariodate
Non di Romilda è il foglio.
(*Serse prende con sdegno la lettera e guarda la firma*)

Serse
Amastre! Vanne, e ti allontana, indegno!
Non mancava altro tedio in tanto sdegno!
(*Ariodate si tira a parte*)

Crude furie degl'orridi abissi,
aspergetemi d'atro veleno!
Crolli il mondo, e 'l sole s'eclissi
a quest'ira, che spira il mio seno!

(*Nel partire sdegnato, gli si fanno innanzi Arsamene, Romilda, Amastre, Atalanta ed Elviro.*)

Scena ultima
Tutti.

Serse
Perfidi! E ancor osate
venirmi innanzi?

Ariodate
Che furor!

Arsamene
Cessate!

Umil al vostro piè...

Serse
Sol per schernirmi!

Arsamene
Come, signor?

Serse
Tu m'hai Romilda tolta!

Arsamene
Fu per vostro comando.

Ariodate
È ver.

Romilda
Confermo.

Serse
E quando?
Temerari pretesti!
(*prende la spada*)
Questo ferro a quell'empia in seno immergi!

Arsamene
Ch'io sveni la mia sposa?
Svenerò pria il tuo core!

Amastre
(*a Serse*)
Datelo a me, Signore!

Serse
E che sei tu, ch'ognor sempre mi sturbi?

Amastre
Uno, che cerca far giusta vendetta.
Volete che si sveni
un'alma che tradi chi pur l'adora?

Serse
Sì!

Amastre
E si squarci quel core?

Serse
Sì!

Amastre
Muori dunque, ingrato e traditore!
(gli strappa il ferro e glielo presenta al petto)
Ecco Amastre tradita e ogn'or fedele, e tu
spietato e rio
la disprezzi così?

Serse
Uccidetemi, sì!

Amastre
Morir degg'io.
(volge il ferro contro di sè)

Serse
Fermate! Ora mi pento.

Amastre
E torni a amarmi?

Serse
Sì, ma di tua pietate indegno sono.

Amastre
Amami pur, o caro, io ti perdono.
(Si abbracciano.)

Elviro
Sono tutto tremante!

Ariodate
Or sparve il duolo.

Arsamene
Io respiro e stupisco.

Romilda
Io mi consolo.

Atalanta
Ed io cercherò altrove un altro amante.

Serse
Amici, compatite i miei furori
e godete felici i vostri amori!

Romilda
Caro voi siete all'alma,
dolce voi siete al cor.
Son dalla vostra palma
fatta trofeo d'amor.

Tutti
Ritorna a noi la calma,
riede la gioia al cor.
Per riportar la palma
s'uniro amore e onor.



Platano, Ravenna, giardino Palazzo Pasolini Dall'Onda

Il soggetto

Atto primo

Nel belvedere accanto a un giardino, Serse contempla un platano. Romilda, cantando, osserva che il re di Persia è innamorato di un “ruvido tronco” che gli corrisponde solo un “mormorio di fronde”. Colpito dalla voce che pronuncia il suo nome, Serse chiede ad Arsamene, suo fratello, chi sia la donna che canta, perché vuole farla sua sposa. Arsamene, innamorato di Romilda, finge di non conoscerla e Serse gli ordina di dirle che l'ama. Allontanatosi Serse, Arsamene confida a Romilda che teme che l'amore di lei possa cadere in oblio, date le attenzioni del re; Romilda lo rassicura, ma Atalanta, sorella di Romilda e innamorata di Arsamene, vorrebbe approfittare della situazione. Serse dichiara a Romilda che vorrebbe sposarla, ma Romilda rifiuta. Giunge Ariodate, padre di Romilda e Atalanta e capo dell'esercito di Serse, con alcuni soldati e con Amastre, promessa sposa di Serse travestita da uomo. Per ringraziare Ariodate di una vittoria, Serse gli promette che sua figlia avrà uno “sposo reale, / della stirpe di Serse, a Serse eguale”. Rimasta sola in presenza di Serse, Amastre, non riconosciuta, sente il re dichiarare il suo amore per Romilda e promette vendetta. Arsamene consegna a Elviro una lettera per Romilda, mentre Atalanta fa credere a Romilda che Arsamene è innamorato di lei e consiglia alla sorella di accettare di diventare la moglie di Serse.

Atto secondo

Elviro, travestito e parlando la lingua franca per non farsi riconoscere, finge di vendere fiori nella piazza della città e commenta sul possibile matrimonio di Serse con Romilda, a suo avviso non opportuno perché la donna non ha sangue reale. Amastre, udendolo, gli chiede spiegazioni e viene a sapere che Romilda non ama Serse, ma suo fratello Arsamene. Arriva Atalanta che si fa dare da Elviro una lettera per Romilda, promettendo di consegnarla alla sorella, la quale, dice Atalanta, ha dimenticato Arsamene e sta scrivendo una lettera d'amore a Serse. All'arrivo di Serse, Atalanta gli fa leggere la lettera ricevuta da Elviro e spiega che Arsamene l'ha scritta a lei in segreto. Serse la convince a cedergli

la lettera e la porta a Romilda, come prova dell'amore di Arsamene per Atalanta, ma Romilda non cede.

Amastre vorrebbe suicidarsi ma Elviro la trattiene. Arsamene raggiunge Elviro e gli chiede della lettera, Elviro gli racconta di averla data ad Atalanta e gli riferisce del presunto amore di Romilda per Serse.

In prossimità del ponte che il re ha fatto costruire per unire Asia e Europa, Serse promette al fratello che gli farà sposare Atalanta, Arsamene dice di amare Romilda, ma Serse non gli crede. Elviro, ubriaco, si aggira intorno al ponte in cerca di Arsamene.

In un ritiro contiguo alla città, Serse lamenta la sua gelosia e incontra Amastre, ancora travestita, che finge di essere un soldato ferito in guerra che non è sicuro di voler ancora servire il proprio re ingrato. Si presenta Romilda: Serse vuole prenderle la mano, ma si intromette Amastre che li separa.

Atto terzo

Romilda rimprovera Arsamene per la lettera ad Atalanta, Arsamene cerca di convincerla che la sorella l'ha ingannata. Giunge Atalanta che, messa alle strette, confida di aver finto con Serse che Arsamene fosse innamorato di lei invece che di Romilda. Arriva Serse e Arsamene si nasconde: di nuovo propone a Romilda di diventare sua sposa, Romilda dice che bisogna chiedere l'assenso di suo padre e Serse parte convinto che l'otterrà presto.

Accusata da Arsamene di tradimento, Romilda sviene, mentre Arsamene parte infuriato. Serse, raggiunto Ariodate, gli dice che presto verrà da lui un uomo del suo stesso sangue e che dovrà convincere Romilda a sposarlo. Serse torna da Romilda, la quale ribadisce il suo amore per Arsamene e gli confida di essere stata baciata da lui. Serse giura vendetta. Romilda chiede ad Amastre di andare a cercare Arsamene e di fargli sapere che Serse vorrebbe ucciderlo, Amastre accetta e gli consegna una lettera per Serse.

Romilda tuttavia raggiunge per prima Arsamene, lo avverte del pericolo e i due si confidano il reciproco amore. Interviene Ariodate che, riconoscendo il fratello del re, lo accoglie con entusiasmo dandogli Romilda in sposa per ordine di Serse.

Celebrato il matrimonio, Serse decide di confidare ad Ariodate che è lui stesso lo spasimante reale di Romilda: Ariodate gli comunica del matrimonio appena avvenuto e, mentre Serse lo rimprovera, un paggio porta al re la lettera di Amastre allo sposo ingrato. Sopraggiungono Arsamene, Romilda, Amastre, Atalanta e Elviro: Serse ordina ad Arsamene di uccidere Romilda, ma Amastre si fa dare la spada e chiede di poter uccidere un traditore: Serse accetta e Amastre gli punta la spada nel petto rivelando la propria identità. Serse la riconosce e le chiede di ucciderlo, Amastre volge la spada contro di sé e Serse la ferma dicendo di essere pentito e di volerla sposare. Si celebrano gli amori ricomposti e Atalanta promette di cercare altrove un altro amante.



Genesi e preistoria del Serse londinese

di Lorenzo Bianconi

“Produzione di opere per mezzo di opere”. Sotto questo slogan da economisti potremmo sintetizzare l'attività operistica svolta da Georg Friedrich Händel in Londra tra il 1720 e il 1741, tra l'apertura della Royal Academy of Music e il definitivo passaggio al nuovo genere drammatico dell'oratorio, che negli anni Quaranta fece del compositore tedesco naturalizzato inglese il musicista ideale della nazione britannica. Produzione di opere per mezzo di opere: infatti, con poche eccezioni, il teatro di Händel prende le mosse da libretti e partiture preesistenti, opere d'altri musicisti, da lui vedute nei teatri d'Italia ovvero nelle corti di Germania, o procacciategli per posta da emissari sul Continente. Certo, nel reimpiego dello stesso libretto per partiture sempre nuove Händel non rappresentò un'eccezione: gli *Artaserse* composti da tanti musicisti diversi sul dramma del Metastasio nel corso del Settecento, per dire, assommano a due centinaia. Ma nel caso di Händel non si tratta tanto di rifare, ogni volta daccapo, l'addobbo sonoro d'uno stesso dramma. Händel, piuttosto, lavora a fondo la materia drammatica e poetica, e pur adoperando la forbice e la colla più che la penna, dal testo verbale di partenza egli cava alcunché di profondamente nuovo. Procedo soprattutto per sottrazione e compressione: i libretti delle opere londinesi händeliane sono mediamente lunghi la metà degli originali, e anche meno. Nell'economia dei dialoghi, le figure degli interlocutori risultano sbalzate, plastiche: la drastica potatura dei recitativi dà ai loro gesti, alle loro azioni, una brusca immediatezza che rasenta talvolta una certa grossolanità, ma li colma di prepotente vigoria. Alla dialettica sottile dei librettisti italiani, che in età arcadica s'adoperano a graduare le transizioni dall'uno all'altro affetto, a intrecciare astutamente il filo dell'azione, Händel preferisce una certa irruenta slogatura dell'intrigo, una ardimentosa giustapposizione delle passioni, nel passaggio sbrigativo dall'una all'altra aria. Scrive, è vero, per un pubblico teatrale non perfettamente italofono: gli aristocratici *habitués* del King's Theatre in Haymarket avevano sì fatto da giovani il *grand tour*, e masticavano il loro bravo italiano turistico intessuto di reminiscenze classiche; e le loro



consorti ed amanti, alle quali il *grand tour* non era concesso, si tenevano il loro maestro di letteratura italiana; e qualche volta costui era magari a tempo perso il raffazzonatore che aggiustava i libretti d'opera. Ma allo spettatore inglese mancava la dimestichezza, l'intrinseca consentaneità con la cultura poetica italiana che è invece il presupposto indispensabile per cogliere il magistero drammatico d'un Metastasio o d'un Apostolo Zeno, o dei loro men grandi ma pur provetti colleghi attivi per le scene d'Italia. Sicché la falcidia dei dialoghi, dei monologhi e di intere scene e personaggi operata da Händel sui drammi messi a partito rispondeva anche a questo requisito: minimizzare la quota assegnata alla comunicazione verbale nel messaggio estetico complessivo dello spettacolo operistico. Il che voleva poi anche dare maggior spazio al fattore musica: quel che il dramma ha da dire, Händel lo concentra nell'invenzione melodica e canora e strumentale delle arie, in misura nettamente superiore a quanto accade nelle partiture – anche le eccellenti – dei compositori italiani, Scarlatti, Bononcini, Vinci, Hasse. Nell'aria händeliana, la plasticità della melodia, lo sfogo della voce, l'irrefrenabile motilità dei bassi, lo sbalzo dei colori orchestrali sono posseduti da una smansiosa eloquenza, da un impeto espressivo che si lascia alle spalle la venustà, l'eleganza, l'arguzia, l'eufonia degli italiani: i quali dal canto loro si guardano bene dall'ispessire il velo sonoro e canoro disteso sopra le parole, limitandosi la musica a potenziare l'evidenza dell'enunciato, non già a supplirne musicalmente l'espressione.

Del sullodato precetto operativo, il *Serse* del 1738 dà un esempio preclaro. E anche dei ritmi industriali nella produzione händeliana. Nella primavera dell'anno prima, per un accesso acuto e devastante di febbre reumatica dovuto anche al superlavoro (oltre che alla notoria bulimia), Händel aveva subito una grave battuta d'arresto: paralisi temporanea



d'un braccio, confusione mentale, debilitazione generale. Si riprese in settembre ai bagni d'Aquisgrana, e subito si rimise, a ritmi frenetici, al lavoro. La vigilia di Natale finì di comporre un'opera, nuova, il *Faramondo* da Apostolo Zeno, che andò poi in scena il 3 gennaio 1738: ma già il giorno di Santo Stefano mise mano alla partitura della prossima opera, appunto il *Serse*, che vide la luce il 15 aprile successivo; e frattanto confezionò pure un "pasticcio" di arie da vecchie opere sue, l'*Alessandro Severo* (febbraio). Nella stagione 1738 Händel era privo di concorrenti sulla piazza di Londra: l'Opera of the Nobility, l'impresa che, lanciata da un gruppo di aristocratici, gli aveva fatto una concorrenza spietata negli anni precedenti, era fallita nella primavera 1737; Händel ritornò dal Covent Garden – all'epoca un teatro di secondo rango – al King's Theatre. Il *Faramondo* ebbe un successo eccellente: teatro "vastly full", e "splendid audience". Ma non durò. Il *Serse* ebbe solo quattro repliche. Dopo vent'anni, il pubblico londinese cominciava ad averne abbastanza dei gorgheggi e delle canore schermaglie di castrati e primedonne per i quali aveva furoreggiato: su una piazza teatrale ricchissima – drammi, commedie, spettacoli di varietà (diremmo oggi), operine e operacce in lingua inglese – il melodramma italiano non aveva acquisito a Londra la supremazia in fatto di consuetudine sociale ch'era invece tipica del teatro d'opera nelle città d'Italia, già dalla seconda metà del Seicento. E Händel lo sapeva: gli anni Trenta furono anche gli anni delle prime sperimentazioni, ancora saltuarie ed eterogenee, nel genere dell'oratorio, ossia del dramma di soggetto mitico o biblico in lingua inglese e senza scena. Ma gli oratorii, come l'opera, abbisognavano innanzitutto di voci, e voci di cantanti-attori: sicché la materia prima di cui Händel necessitava era alla fin fine la stessa, una compagnia d'ottimi solisti. È a partire dalle voci, dagli uomini e dalle donne in carne ed ossa che cantano, che s'inventa e si fa – nel Sette

come nell'Ottocento – un dramma per musica: ma la forma primaria del teatro in musica, ovvia e scontata per Händel, era l'opera, l'opera italiana, piacesse o no agli inglesi. Donde la sua tenacia nel tirar dritto ad onta dello scarso entusiasmo. (Alla quadratura dei bilanci provvedessero gl'impresari.)

Le stelle della stagione 1738 furono Gaetano Maiorano detto il Caffarelli – uno dei castrati mitici del secolo, lo stesso che Don Bartolo ricorda con nostalgia nella scena della lezione di canto nel *Barbiere di Siviglia* – ed Elizabeth Duparc, la Francesina. Su misura per loro, Händel rispolverò un vecchio, vecchissimo dramma già musicato da Giovanni Bononcini (1670-1747) quasi mezzo secolo prima: *Il Xerse*, Roma, teatro di Tordinona, 1694. Aveva sott'occhio la partitura, oltre al libretto. La conosceva bene, dal 1734 in poi ne aveva tratto spunti melodici per altre opere ed oratorii, *Ariodante*, *Alcina*, *Alexander's Feast*, *Atalanta*, *Giustino*, *Arminio*, *Berenice*, *Il trionfo del tempo* e *Faramondo*. Scarnificata la partitura, gli restava l'ossatura del dramma, l'azione, le parole: con attaccati ancora tanti succulenti brandelli di polpa melodica da mettere a frutto nella partitura del suo *Serse*.

Come sempre, ridusse l'intrigo all'essenziale. Cancellò tre dei quattro personaggi comici subalterni, ossia privò del confidente di rito tre personaggi primari. Saltò intere scene. Compresse i dialoghi superstiti. Ridusse del 30% le arie, e ne dislocò più d'una. In realtà – ma è probabile che Händel questo non lo sapesse – anche *Il Xerse* di Bononcini del 1694 era un'opera vecchia rimessa a nuovo. Il librettista, il giovane Silvio Stampiglia (1664-1725), ne aveva ricavato il testo da un dramma per musica di Nicolò Minato (1628?-1698), *Il Xerse* appunto, andato in scena a Venezia nel 1655 con musica di Francesco Cavalli (1602-1676): l'opera aveva fatto fortuna in Italia, ed era stata allestita anche a Parigi, nel 1660, per volontà di Mazzarino. Stampiglia era intervenuto per un necessario ammodernamento, nel quarantennio intercorso tra il 1655 e il 1694 essendo cambiato quasi tutto nella tecnica del comporre melodrammi: quasi tutto vuol dire soprattutto la posizione e la funzione delle arie, diminuite di numero, cresciute di durata, e sempre più spesso destinate ad effigiare sonoramente un affetto nel momento in cui il personaggio rientra tra le quinte raccogliendo l'applauso di rito, mentre a metà Seicento le arie avevano anzitutto il compito di dar risalto a una sentenza morale o a un gesto scenico, a un atto rituale nell'azione, e nei grandi lamenti a uno sfogo strabocchevole della passione. Nel dramma di Stampiglia la stoffa del recitativo è però sostanzialmente ancora quella di Minato: e sopravvive poi, ancorché alleggerita, nel libretto londinese del 1738. Sicché in quest'opera händeliana si compendia quasi un secolo di storia del melodramma.

Per dare un'idea di come nel 1694 sia stato sforbiciato il testo di partenza del 1655, riproduciamo qui le prime scene dell'atto primo nel *Xerse* di Minato, evidenziando con lo sfondo grigio i versi mantenuti nel libretto di Stampiglia, nella partitura di Bononcini. Il lettore vedrà da sé quanto ampi furono i tagli, quanto incisive le manipolazioni nella forma delle arie. Nel leggere, tenga presente che Xerse, l'ambizioso e stravagante re di Persia, famoso anche per il culto ch'egli tributò a un grandioso platano sulle sponde dell'Ellesponto – ne parla Erodoto nelle sue *Storie* –, s'invaghisce della nobildonna Romilda al solo sentirne di buon mattino il canto maliardo: ignora però che costei è la donna amata e amante di suo fratello, il principe Arsamene. Istantanea scatta la gelosia: la prepotenza del sovrano, la frustrazione del principe, l'irremissibile rettitudine della bella ragazza, e una nutrita serie di quiproquo innescano la catena degli intrichi, patetici eppur lepidi, che sottendono lo spiritosissimo dramma. Quanto ad Elviro, l'unico buffo sopravvissuto in Händel, è il servitore di Arsamene: alle prime luci dell'alba, accompagnato per tutta notte il malinconico padrone a zonzo per la città, vorrebbe tanto andarsi a coricare.

ATTO PRIMO

Scena prima

Villaggio delizioso dietro le mura della città. Xerse sotto un platano.

Elviro

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbini o procelle
importuni tormenti
non v'affligano mai la cara pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.
Mai con rustica scure
bifolco ingiurioso
tronchi ramo frondoso;
e se reciso pure
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato
o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Scena seconda

Sesostre, Scitalce maghi, Xerse, Coro di Spiriti.
[questa scena è integralmente saltata nel *Xerse* del 1694; indi:]

Scena terza

Elviro, Arsamene, Romilda e Adelanta sopra una loggia.

Elviro

Tutti dormiano ancor de l'alba i rai
allor ch'io mi levai.
Movo dormendo il piè,
parlo, né so di che.

Arsamene

Caro tetto felice,
albergo del mi' amore,
dolce mèta del piè, ma più del core.
Care mura beate,
il mio vago tesoro
invidie mi celate, e pur v'adoro.

Siam giunti, Elviro, –

Elviro

Intendo.

Arsamene

– dove alberga –

Elviro

Seguite.

Arsamene

– l'idol mio.

Elviro

Dite pure.

Arsamene

Oh se Fortuna ...

Elviro

Così è.

Arsamene

Dove vai?

Elviro

Ad appoggiarmi, che di sonno i' cado.

Arsamene

Vien qui, dico. Ma sento
(*Si ode una sinfonia.*)
diletto concento.

Elviro

Andiam vicini.

Arsamene

Andiam.

Elviro

Son di Romilda
questi villaggi?

Arsamene

Sì; lasciami udire.

Elviro

Così da la città poco discosti?

Arsamene

Taci.

Elviro

Vado a dormire.

Arsamene

Non ti partir.

Romilda

O voi, –
(*Cantando.*)

Arsamene
Quest'è Romilda.

Romilda
– o voi che penate...

Elviro
Da voi amata?

Arsamene
Sì; non parlar più.

Romilda
O voi che penate
per cruda beltà,
un Xerse mirate, –

Scena quarta

Xerse, Arsamene, Elviro, Romilda e Adelanta su la loggia.

Xerse
(Qui si canta il mio nome?)

Romilda
– che di ruvido tronco acceso sta,
e pur non corrisponde
altro al su' amor che mormorio di fronde.
Di rami frondosi
lo sterile Amor,
con vezzi dannosi
punge i baci sul labbro al baciator.
È di Cupido un gioco
far che mantenga un verde tronco il foco.

Xerse
Arsamene?

Arsamene
Mio Sire.

Xerse
Udiste?

Arsamene
Udii.

Xerse
Conoscete chi sia?

Arsamene
Non io, Signore.

Xerse
Io sì.

Arsamene
(Ahimè che gelosia m'accora!)

Xerse
Che dite?

Arsamene
Che amerei sentirla ancora.

Xerse
Il suo canto è un incanto
che con magica forza
a catene d'amor l'anima sforza.
Per mia dama la scelgo.

Arsamene
(Ahimè che sento!)

Ella è Romilda, è principessa, e parmi
che non convenga.

Xerse
Mi diceste pure
non conoscerla: or come ... ?

Arsamene
Sol la conosco al nome.

Xerse
E al canto ancora.

Se dama non convien, sarà mia sposa.
L'approve?

Arsamene
Non osa
la mia fé d'adularvi. A un re non lice
erger al trono chi non è regina.

Xerse
Per dama non convien, sposa disdice;
nulla vi piace: è rigido il consiglio.

Rammentate, Arsamene,
ch'Amor ha poca legge e men puntiglio.
Dirétegli ch'io l'amo.

Elviro
(Nobile impiego invero!)

Arsamene
Io? Non ho modo
di parlargli.

Xerse
Cercate.

Arsamene
Non so poi se potrò.

Xerse
Perché?

Arsamene
Sdegnate
parole, e forse pria d'udirmi...

Xerse
Che?

Arsamene
Già non vorrei, ma per modestia...

Xerse
Intesi:
io gliel dirò, ch'a parlar meglio appresi.
(Entra.)

Arsamene
Vanne, barbaro, va',
forse, pria che tu parli, il labbro indegno
Giove fulminerà:
l'insidiator disegno
di rubbar le mie gioie il dio tonante
forse non soffrirà.
Vanne, barbaro, va'.

Elviro
Signor, meglio è tacere.

Arsamene
Stimi lecito, di',
aver tu i miei trionfi, io le ferite? Qual legge
vuol così?
Ma che mi sian rapite
fuor di man le mie prede Amor ch'è giusto
forse non sosterrà.
Vanne, barbaro, va'.

Elviro
Vanne in mal punto,
maligno, invidioso.

Arsamene
Ecco Romilda: stiamo a parte, Elviro.

Su sfondo grigio i versi di Nicolò Minato mantenuti nel libretto di Silvio Stampiglia.

Händel era presumibilmente all'oscuro (o noncurante) dell'ascendenza veneziana del *Xerse* di Stampiglia. Ma qualcuna delle arie originali di Minato è sopravvissuta dal 1655 al 1738; in particolare, celeberrima, quella con cui si presenta in scena, ad apertura di sipario, l'eroe eponimo, Serse: "Ombra mai fu l di vegetabile..." (il famigerato *Largo*, così spesso strimpellato per nozze e commemorazioni...). In tutto, le arie-relitte sopravvissute da Minato-Cavalli a Stampiglia-Bononcini a Händel sono sei, tutte brevi; tra di esse c'è anche la spassosa tiritera in lingua franca che Elviro intona all'inizio del second'atto: si è infatti travestito da fioraio turco per non farsi riconoscere mentre recapita una lettera del padrone alla bella Romilda (lettera che, come sempre accade in teatro, verrà puntualmente intercettata). Per il resto, a Roma nel 1694 Stampiglia e Bononcini hanno ritessuto di sana pianta i versi delle arie: che tuttavia mantengono, rispetto alla norma poi prevalente negli anni 1730, la brevità caratteristica dell'aria seicentesca. Spesso, sono quattro versi in tutto, due per la prima strofa e due per la seconda: concepite come arie col daccapo, comportano dunque un elevato tasso di reiterazione delle parole; resta il fatto che nella partitura del 1694 le durate delle arie rimangono minuscole. Questa caratteristica brevità lascia un'impronta significativa nell'opera di Händel, dove un'aria soltanto non è cavata dal libretto di Stampiglia (quella di Elviro ubriaco che barcolla sul ponte di barche gettato da Serse attraverso l'Ellesponto per invadere la Grecia). Innanzitutto, il numero: quarantatré arie in totale sono, in un'opera di Händel, un'enormità. Il *Giulio Cesare*, che pur deriva anch'esso da un libretto veneziano del Seicento, ne ha trentatré; e la norma s'aggira intorno alle venticinque-ventotto per ciascun dramma per musica. Il corrispettivo di un tale assieppamento di arie è appunto la loro concisione: in qualche caso, meno di dieci battute. Ma anche la loro forma porta il segno dell'origine vetusta: meno della metà ha in Händel la forma ormai canonica dell'aria col daccapo, con sezioni musicali nettamente delimitate tra la prima e la seconda strofa, e tra questa e la ripresa della prima. Le altre hanno forme ibride, dalla melopea senza ripresa di temi e motivi, all'arietta di due strofe senza ripresa della prima. Sono piccoli, sfolgoranti proiettili sonori lanciati dall'uno all'altro interlocutore sull'arco di un botta e risposta serratissimo, sfoghi repentini dell'animo, prismi e cristalli canori che

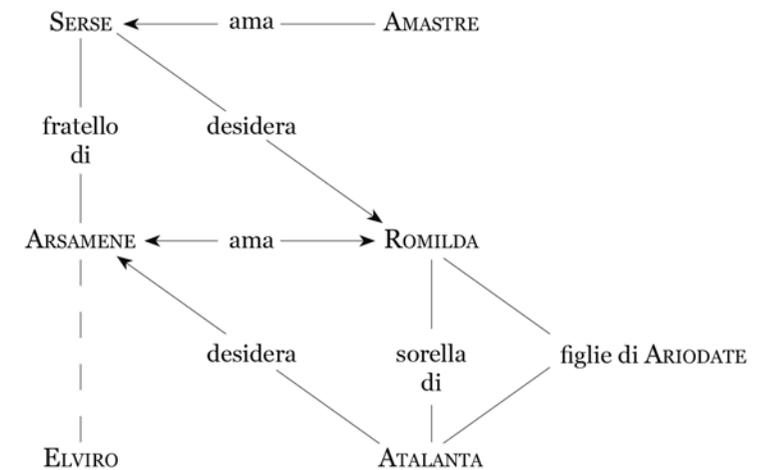


per un attimo accendono l'immagine sfavillante d'un affetto ma subito la bruciano per tornare rattamente al dialogo.

Il qual dialogo è nel *Serse* vivacissimo, un continuo *badinage*, un gioco a rimpiattino di amanti scornati, anime sofferenti, mosse vezzosette, farneticazioni amorose, eccitazioni fugaci, effimere macchinazioni, tranelli assassini. Mantiene, il *Serse* di Händel, anche questa traccia della sua origine di metà Seicento: il movimento centrifugo, il cicaliccio vorticoso, l'intrico disorientante, riflesso d'una realtà concepita come labirinto delle menti in preda all'illusione – o al disinganno d'amore. In questo pulviscolo d'arie fulminee, le grandi arie col daccapo, in qualche caso addirittura sovradimensionate, sono tappe sonoramente sontuose nel percorso del dramma: invettive del monarca adontato, recriminazioni dell'amante umiliato, oppure, tutt'all'opposto, tripudio dell'effervescenza amorosa (in Atalanta, la sorellina di Romilda che vorrebbe tanto soffiare lo spasimante, ma infine resterà a becco asciutto).

Certo, rispetto al dramma di partenza, Minato 1655, la potatura händeliana è ancora più massiccia che rispetto a Stampiglia 1694. È evidentissima se si bada, per esempio, alle parti comiche. In Minato, ciascun personaggio serio ha un servitore a fargli da spalla, da messaggero, da spia: tutti, tranne Adelanta (Atalanta in Händel), la sorella birichina. Che la fraschetta s'aggiri priva di un accompagnatore per la scena suscitando tumulti e trambusti è una circostanza che subito la connota come l'elemento perturbante, una sovversiva dell'equilibrio generale. Adelanta, che fa tutto da sé seminando lo sconcerto, è il resto, il di più che non fa tornare i conti, che impedisce il pareggio matrimoniale alla fine del dramma. Avendo soppresso tutti i personaggi comici fuorché Elviro, l'attendente del languido e cocciuto Arsamene, Händel distribuisce in altro modo i ruoli. Serse, il

sovrano magnanimo ma bizzarro e velleitario, è un eroe (il castrato) grandioso eppur scurrile, serio nel piglio ma comico nelle situazioni in cui si va a cacciare. Accanto a lui, tre personaggi in ambascie, tre voci di soprano: Romilda (di cui Serse s'invaghisce), Arsamene (il fratello di Serse, segretamente fidanzato a Romilda), Amastre *en travesti* (la principessa di Susia già destinata sposa a Serse, da lui ripudiata ma alla fin fine felicemente impalmata). Comici, se non francamente buffi, sono invece Atalanta (la sorella civettuola di Romilda, che di punto in bianco decide di concupire Arsamene), Ariodate (il tronfio e fatuo genitore delle due sorelle), ed Elviro appunto, il tipico servo astuto eppur sciocco della tradizione comica italiana: un soprano e due bassi. Lo schema dei rapporti di base nel dramma è assai semplice, tanto da consentire allo spettatore di ritrovarsi senza difficoltà nell'intrico degli equivoci (gli intrecci avventurosi delle opere e delle commedie del Sei-Settecento, labirintici e impenetrabili quando li si racconta, si sdipanano come d'incanto all'atto della recita in teatro):



Il pareggio finale starà nella soppressione delle frecce oblique, quelle che turbano l'equilibrio e l'armonia sociale: sono appunto, da un lato, la velleitaria infatuazione di Serse per Romilda, che di rimando comporta l'umiliazione di Amastre, la caparbia fidanzata della prima ora; dall'altro, la civetteria inquieta di Atalanta. E proprio questi sono i motori propellenti dell'intreccio. Ne conseguono i tumulti degli animi: che trovano sfogo nelle tante fulgide ariette della partitura händeliana. Anche la musica di Händel è in parte frutto di reimpiego di materiali. Tanti spunti discendono dalla partitura di Bononcini. Ma spesso Händel procede per composizione e combinazione di tessere: in un'aria del *Serse* c'è chi ha contato schegge staccate da ben sei composizioni precedenti, di Reinhard Keiser, di Alessandro Scarlatti e di Händel medesimo. Un caso curioso è quello della prima aria di Atalanta, "Sì, sì, mio ben, sì, sì, / io per te vivo sol...", che congloba una seducente, sensualissima modulazione "napoletana" presa di sana pianta da una partitura assai vecchia di Alessandro Scarlatti; ma la stessissima citazione Händel aveva già sfruttato cinque anni prima in un coro degli Ebrei sofferenti in *Athalia*, l'oratorio ch'egli compose sulla tragedia biblica di Racine. Non si può immaginare un contrasto sentimentale più estremo per una stessa musica: la fatua leggerezza di una ragazzetta in fregola e il lamento di un popolo in cattività; ma



L'ascoltatore ingenuo non si sarà reso conto della somiglianza, giacché a disambiguare l'identità della musica concorrono tanti fattori, *in primis* il divario tra voce solista (nell'aria di Atalanta) e coro (in *Athalia*). Nonché, appunto, il sentimento, antitetico: di cui quella modulazione effigia sonoramente la pervasiva intensità nell'uno come nell'altro caso, salva la determinazione psicologica specifica. Di tali procedimenti è fatto, in questa fase suprema, il teatro d'opera händeliano.

Ma c'è sotto dell'altro. Händel non lo poteva sapere, e forse neanche Stampiglia ne aveva piena contezza. Il *Xerse* musicato da Cavalli non era tutta farina del sacco di Minato. Soltanto nel 1992 uno studioso sagace, Luigi Cataldi, ha osservato che, se il pretesto del dramma deriva dalle *Storie* di Erodoto, in realtà l'azione teatrale, pur inscenando le bizzarrie amorose del re dei Persiani, è tratta – e il libretto lo dice – “dalli erari di famosissimo autore che già scrisse in altra lingua”. Il famosissimo autore straniero era nientemeno che Lope de Vega (1562-1635), autore di una *comedia*, *Lo cierto por lo dudoso* (Il certo per l'incerto), che di suo non ha alcun nesso con Erodoto: mette infatti in scena personaggi della storia spagnola tardomedievale, il re Pietro I di Castiglia, il suo fratellastro Enrico di Trastámara (poi suo assassino e successore), e la donna che, poco più che ragazzi, i due si contesero. E già qualche anno prima, nel 1987, un ispanista nostrano, Luigi Basalisco, aveva accertato che della *comedia* di Lope esisteva una versione italiana, modificata e arricchita ma sostanzialmente rispettosa: l'aveva procurata, a metà Seicento, il commediografo bitontino Raffaele Tauro, sotto il titolo *L'ingelosite speranze* (Napoli 1651). Proprio dalla commedia di Tauro poté desumere l'intreccio del suo *Xerse* il giovanissimo librettista veneziano. Nel caso del nostro *Serse* händeliano siamo dunque in presenza di una genealogia drammatica che si estende in linea retta dal 1625, data della pubblicazione di *Lo cierto*



por lo dudoso, al 1738, data dell'opera londinese. Un caso forse estremo, particolarmente istruttivo e ben documentato, di quel processo di sfruttamento del teatro del *siglo de oro* spagnolo da parte del teatro dell'opera italiano di cui – salvo il *Don Giovanni* – soltanto da qualche decennio abbiamo davvero cominciato a sondare la vastità e la fecondità.

Lo cierto por lo dudoso non è tra le commedie famosissime di Lope de Vega, ma ebbe anch'essa la sua fortuna. E una certa risonanza in età moderna non le è mancata. Nel 1813 l'economista ginevrino Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, nel trattato *De la littérature du Midi de l'Europe*, incluse nel capitolo su Lope la versione francese di un ampio stralcio del terz'atto, il meraviglioso diverbio del bacio assassino: doña Juana de Villena, la protagonista refrattaria alle proposte matrimoniali del re Pedro perché innamorata del di lui fratellastro, crede di cavarsi d'impaccio raccontando al sovrano – tra mille reticenze – che una sera il conte Enrique, “scendendo per lo scalone...” nella penombra, aveva imprudentemente accostato le labbra alla bocca di lei, sicché lei non è più illibata e non può perciò andare sposa al re; al che il sovrano indispettito decreta la morte del fratellastro, “perché quando sarà morto, mi accaserò con una vedova, [...] né tu né io avrem perduto l'onore, giacché in questo evento tu sarai vedova d'un bacio, come altre donne lo sono del marito”.

L'intreccio di *Lo cierto por lo dudoso*, a tutta prima paradossale, è affascinante e romanzesco, di una teatralità prorompente. Una teatralità che, certo, richiede al lettore moderno un sia pur modico sforzo di riposizionamento prospettico. Se è vero che, come dice Carl Dahlhaus, “una drammaturgia è sempre – in maniera consapevole oppure irriflessa – anche un'antropologia”, occorrerà calarsi quanto basta in alcuni presupposti per noi non ovvii del culto della regalità nel *siglo de oro*, e della loro diffrazione agli occhi dei



tanti e diversi destinatari del teatro di Lope; per tacere del tema, arcispagnolo, del punto d'onore. Se vuol cogliere l'impatto teatrale di certe scene, lo spettatore deve capacitarsi di dati banali ma basilari. È scandaloso che una dama cui il re dichiara in pubblico il proprio amore se ne stia a capo chino al suo cospetto senza proferir parola. È portentoso che a una tal donna il re letteralmente umili la corona del regno, facendogliela recare sopra un vassoio da un dignitario, e che costei, rimasta a tu per tu col diadema, lo interpellasse per trarre dall'emblema stesso della sovranità e del potere la certezza morale della propria incrollabile lealtà amorosa per l'uomo che il re ha bandito dal reame ma non dal cuore di lei: tradire quella lealtà significherebbe infangare la corona che le è offerta. Viceversa un re può sì incapricciarsi a proprio gusto di qualsiasi donna, non può però desiderare una vassalla per consorte; e se per impossessarsene ricorre al sotterfugio, ciò implica un disonore che non può aver luogo: sicché la salvezza stessa della regalità esige che il sotterfugio fallisca e il re soccomba. Temi serissimi, ad onta della torsione comica che il genio teatrale di Lope seppe loro imprimere.

Perché mai Minato trasportò nel secolo V avanti Cristo, alla vigilia dell'invasione persiana in Grecia, l'intreccio trecentesco della *comedia* di Lope, da lui conosciuta nell'adattamento del napoletano Tauro? La ragione è presto detta: a Venezia, nei teatri d'opera di metà Seicento, e in larga parte ancora per tutto il Settecento, i soggetti storici moderni non erano ammessi; il che, se da un lato spiega la necessità, per Minato, di tramutare un sovrano spagnolo del secolo XIV in un eroe persiano antico, dall'altro conferma quanto impellente fosse l'interesse del drammaturgo veneziano a valersi comunque della trama offerta dal vulcanico commediografo spagnolo.

Il risultato fu il memorabile *Xerse* di Cavalli, con la sua florida progenitura, l'opera di Bononcini (che tuttora attende chi oggi la rimetta in scena) e il *Serse* di Händel: una sfarfallante commedia degli equivoci, una delizia per lo spettatore di spirito, un *ante litteram* che a qualcuno ha perfino fatto venire in mente *Così fan tutte*.



Questo scritto riprende sostanzialmente, non senza aggiornamenti e integrazioni, il saggio *Serse uno e trino* apparso nel programma di sala dell'opera di Händel allestita nel Teatro Comunale di Bologna nel dicembre 1994. Si ringrazia il Comunale di Bologna per il consenso.



Due platani,
Castel Bolognese (Ra),
loc. Palazze, via Serra

nella pagina a fianco
Platano, Ravenna,
giardino Palazzo Pasolini
Dall'Onda

Sotto il platano *

di Romeo Schievenin

Catone nel *de agricultura* (133,2 e 51) inserisce per due volte il platano, unica pianta sterile, in una serie di piante fruttifere e aromatiche che in una villa di produzione meritano di essere moltiplicate: la prima attestazione del platano nella letteratura latina suscita subito un interrogativo sull'uso e sull'utilità di questa pianta.

Sulla sponda di un laghetto sul Celio, il dio Pan pianta un albero a ricordo della sua passione per una ninfa, scomparsa nell'acqua; l'albero, ombroso, si incurva a sfiorare le acque e poi si slancia con la chioma verso l'alto: così un insolito platano, le cui radici affondavano nel lago, ispira a Stazio (*silv.* II 3,37ss.) un *aition* per celebrare l'amico Atedio Meliore.

Le piante fornirono in origine cibo e protezione all'uomo, scrive Plinio all'inizio della sezione sul mondo vegetale (*nat.* XII 1-13), e gli alberi furono i primi templi degli dei e senza le piante la vita sarebbe impossibile; ma l'albero con cui apre la sua ampia rassegna è ancora il platano, una pianta che considera inutile, non fruttifera, ricca soltanto d'ombra e non dedicata ad alcuna divinità, e costituisce quindi per Plinio occasione di polemica contro il lusso della società romana.

Il platano, albero imponente dai caratteri insoliti, nel mondo latino sembra dunque imporre la sua presenza, anche al di là dell'ambito letterario: entra in scorci di paesaggio, diventa una componente dell'ambiente urbano ma anche dello spazio che circonda la villa rustica. Nel paesaggio letterario e reale la rappresentazione del platano, come di qualunque altra essenza, è determinata dalla percezione e dall'esperienza soggettiva del singolo autore, e su questa operano le connessioni, le evocazioni significative suscitate dall'oggetto stesso: al di là delle differenze morfologiche, agli occhi di chi lo osserva, un albero non è equivalente a un altro, così come un passero e una rondine non hanno

* Questo testo riprende, con alcuni tagli, l'articolo di Romeo Schievenin pubblicato nella rivista *Incontri di filologia classica*, 12, 2012-2013, pp. 239-256. Si rinvia alla rivista stessa per la versione integrale, disponibile online <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/10105>

la medesima potenzialità evocativa; ogni singola pianta diviene così portatrice dei significati assunti e si fa tessera autonoma di quel mosaico che costituisce il paesaggio letterario antico. Per questo diventa determinante il profilo reale e oggettivo di un albero, non nel senso della precisione quasi botanica perseguita da Pascoli,¹ per amore “delle nappine color gridellino della pimpinella” quale reazione all’indeterminatezza dei poeti, ma per fissare le valenze anche simboliche assunte da un albero, che in ultima analisi determinano la sua stessa rappresentazione e quella interferenza diacronica che si sviluppa nella percezione antropologica profonda, con riflessi nel sacro, nella letteratura, nella poesia.

Il platano proviene dall’oriente;² dalla penisola balcanica si diffonde nell’ambiente italico, ma arriva tardi, quando già tutte le divinità avevano la loro pianta sacra: Giove la quercia, Minerva l’olivo, Venere il mirto, Apollo l’alloro, Dioniso la vite e l’edera, Ercole il pioppo; il platano sarà essenzialmente l’albero degli uomini, che lo ripagheanno con la coltivazione, la fama, la cultura. La denominazione stessa rivela la sua origine esotica e il suo percorso di diffusione: i Latini non hanno lessico per designarlo; *platanus* è traslitterazione del greco *πλάτανος*, ma per indicare un bosco di platani sono costretti a ricorrere al termine greco *πλατανών*; i Greci lo designarono in un primo momento col termine *πλατάνιστος* (da cui poi il corradicale *πλάτανος* con suffisso attestato in nomi di piante) e ne collegavano la radice a *πλατύς* (largo), con riferimento all’ampia chioma o alla sua foglia larga, ma il nome riflette più probabilmente l’originaria denominazione con cui proveniva dall’oriente, denominazione successivamente associata a *πλατύς* in area greca.

Il platano è colto e fissato nel suo *habitat* originario in una descrizione, precisa e oggettiva, di Curzio Rufo (v 4,8), o meglio della sua fonte primaria che riferisce esperienza diretta: Alessandro Magno, nella sua marcia verso Persepoli, percorre una pianura attraversata dal fiume Medo, lungo il quale la vegetazione trova condizioni ottimali: “Anche platani e pioppi ricoprono le rive, così che a guardarli da lontano, i boschi lungo le rive sembrano la continuazione di quelli dei monti”. Il platano, in associazione con il pioppo lungo le rive del fiume, manifesta subito la sua peculiarità: è una pianta d’acqua, ama i terreni umidi; inoltre, nello spazio ampio di un paesaggio percepito da lontano nella sua totalità (*procul visentibus*), le macchie ripali di vegetazione sembrano scendere dai monti lungo il percorso del fiume stesso: ma questa è nella realtà proprio la via seguita dal platano nella sua diffusione dagli originari altipiani iranici, prima verso le pianure e poi verso occidente. Secondo il racconto di Erodoto (vii 31), sempre in oriente, un paio di secoli prima sulla strada per Sardi in Lidia, Serse, re dei Persiani, si imbatte in un platano di tale bellezza che, per emulazione o per gesto rituale,³ lo adorna d’oro e lo affida alla custodia di una delle sue guardie del corpo, con il risultato che questo platano sarà ricordato molto a lungo. Riprende l’episodio Eliano (170ca.-235), che al platano accosta un corso d’acqua: l’ammirazione e le attenzioni di Serse per il platano, quasi fosse un’amata, diventano per Eliano un caso evidente di innamoramento ridicolo (*Varia hist.* II 14). È citato come *exemplum* dal retore Imerio e un accenno al platano di Serse compare anche nella *Bibliotheca* di Fozio (ix sec.) e in Costantino Manasse (xii sec.). Eustazio (xii sec.) infine, commentatore di Omero, riproporrà l’episodio con esplicito lessico amoroso: Serse è l’amante, il platano l’amata, la decorazione è come quella di una sposa. Nel 1738 Serse, il protagonista dell’omonima opera di Georg Friedrich Händel,⁴ è ancora innamorato del suo platano, e proprio sotto il platano apre l’opera con il recitativo “Frondi tenere e belle / del mio platano amato...”, a cui subito fa seguire l’aria famosa “Ombra mai fu”. Il mito aveva già sancito il platano come luogo d’incontro amoroso: Giove ed Europa, dopo il ratto, si erano fermati a Gortina, presso una fonte, per godere del loro amore sotto un

platano, divenuto sempreverde (Teophr. *hist. plant.* I 9,5; Varro *rust.* I 7,6; Plin. *nat.* XII 11). La connessione di questa pianta con il mondo divino, o più semplicemente la componente culturale associata al rito, risultano attestate anche dai boschi sacri di platani ricordati da Erodoto (v 119), da un sogno rivelatore fatto da Alessandro Magno sotto un platano presso una fonte sul monte Pago, secondo la testimonianza di Pausania che ricorderà anche altri plataneti sacri, ma soprattutto dall’episodio omerico del serpente che divora gli otto passerotti e la madre prima di essere pietrificato da Zeus, e da questo prodigio Calcante deduce la durata della guerra di Troia; i Greci, riuniti con le navi in Aulide, stavano sacrificando presso una fonte, “sotto un bellissimo platano dove l’acqua scorreva lucente” (*Iliade* II 304ss.): il platano, l’acqua, il prodigio.

Nelle testimonianze antiche l’acqua è l’elemento quasi sempre associato al platano e che quindi lo caratterizza, sia essa una sorgente, una fontana o un fiume: la *platanus orientalis* è per natura una pianta che cresce su terreni umidi, proprio come il salice e il pioppo. Per la sua conformazione è soprattutto pianta d’ombra e con tale funzione è già nelle favole esopiche: i due viandanti godono della sua ombra, anche se lo considerano una pianta infruttifera e inutile.

Saranno invece proprio l’ombra, la chioma fitta e l’aspetto imponente a favorirne la diffusione, e determinante si rivelerà in questo senso un intervento urbanistico di Cimone. Aristocratico ateniese, figlio di Milziade il vincitore di Maratona (490 a.C.), sorprende e sconfigge la potente flotta persiana alla foce dell’Eurimedonte (469 a.C.) e sottomette le città di Caria e di Lidia. Con le risorse del bottino di guerra realizza alcuni interventi urbanistici, tra cui la sistemazione dell’Agorà e dell’Accademia. Cimone per primo, ci informa Plutarco (*Cim.* 13,5-7), abbellì la città di quei luoghi d’incontro e di ritrovo che di lì a poco sarebbero stati molto apprezzati ovunque: piantò platani nell’Agorà; trasformò l’Accademia da luogo arido e senz’acqua in un parco ben irrigato, con piste e sentieri per corse e passeggiate all’ombra. E così il platano diventa verde pubblico, la pianta per eccellenza dei luoghi di passaggio o di sosta, di svago e d’incontro. La sua diffusione spontanea interessava già da secoli la Grecia e la penisola balcanica, come testimonia Teofrasto (371-287 a.C., *hist. plant.* IV 5,5). Notizie e indicazioni più dettagliate e puntuali saranno fornite da Pausania (110-180 d.C.) che scrive alcuni secoli più tardi ma che spesso ricorda esemplari cavi, quindi secolari. A Lerna nell’Argolide un bosco sacro di platani è compreso tra il mare e i fiumi Pontino e Amimone che hanno nel bosco le loro sorgenti, e il monte ne trattiene l’acqua, precisa Pausania per dare ragione dell’ubicazione dei platani, e alla sorgente del fiume Amimone cresceva un platano sotto il quale viveva un’idra (II 37,1-4); a Fare, presso Patre in Acaia, lungo il fiume Piero si trova un bosco di platani molto vecchi, per lo più cavi e di tali dimensioni che al loro interno è possibile mangiare e dormire (VII 22,1). L’acqua potabile alla città di Corone, in Messenia, è fornita da una sorgente che sgorga dalla cavità di un vecchio platano come da una caverna (IV 34,4), e anche in Arcadia, a due stadi dalla città di Cineta, sotto un platano scaturisce una sorgente (VIII 19,2). A Sparta un bosco sacro di platani, che dà il nome al luogo, è circondato da canali d’acqua (I 37,4).

Dal paesaggio reale il platano era intanto entrato in quello letterario, con una iconografia intensa e simbolica, più volte ripresa in seguito: all’inizio del *Fedro* platonico, nella calura estiva, per commentare comodamente il discorso di Lisia sull’amore, Socrate invita l’amico a sedersi all’ombra di un grande platano lungo l’Ilisso, nelle cui acque rinfresca i piedi scalzi (*Phaedr.* 230b); la amabilità naturale del luogo evoca presenze mitologiche: le ninfe, Oritia rapita da Borea, Acheloo e soprattutto Pan, il selvaggio dio della natura cui Socrate chiede, alla fine, la bellezza interiore. Secoli più tardi la scena si ripeterà sotto il

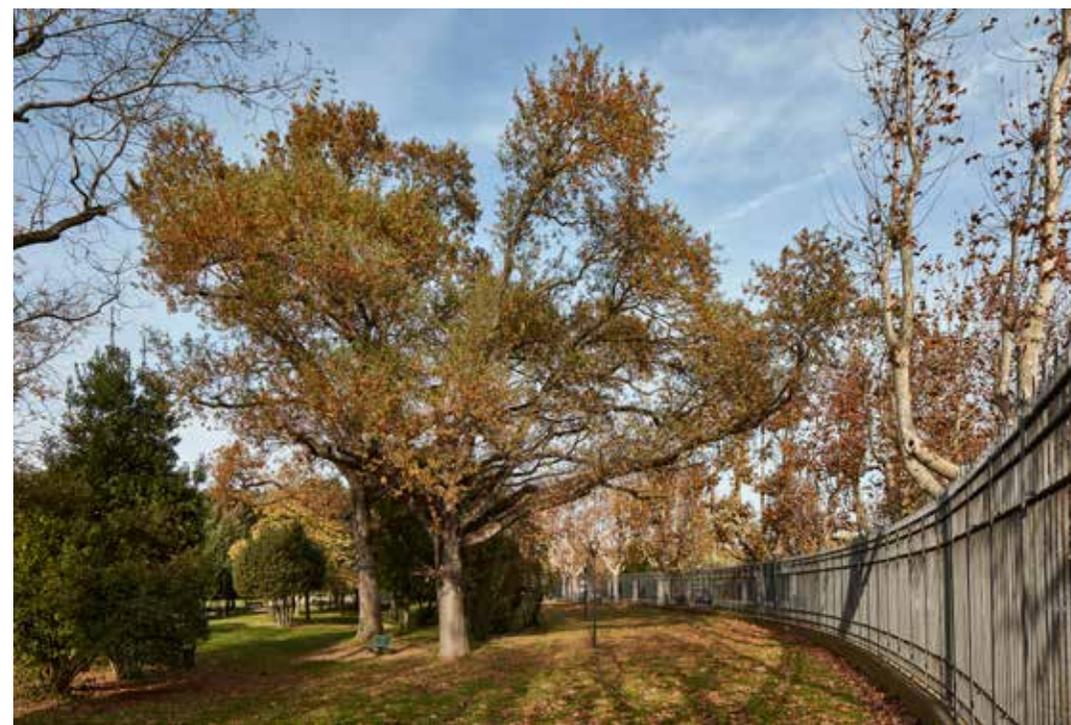
platano nella villa di Crasso a Tusculum, con esplicita citazione del Fedro platonico da parte di Cicerone (*de orat.* I 28), che coglie il valore iconico di quel platano, cresciuto più per l'*oratio* di Platone che per l'*acula* dell'Ilisso.

In Grecia dunque, dove cresce allo stato naturale, il platano ha definitivamente suscitato interesse e per la sua funzione estetica e per la forza evocativa della sua figura. E in Italia? E nel mondo latino? L'Italia non fa parte dell'area di diffusione spontanea del platano; Teofrasto (*hist. plant.* IV 5,6), confermato da Plinio (*nat.* XII 6), ne fissa il limite occidentale alle isole Tremiti. Eppure, osserva Teofrasto, sia l'Italia che il bacino dell'Adriatico sono percorsi da grandi fiumi. In Italia il platano viene introdotto dall'uomo, e precisamente da Dionisio il Vecchio, tiranno di Siracusa, che li mette a dimora nel suo parco di Reggio, "invidioso di quelli che ora si trovano presso il ginnasio": così Teofrasto (*hist. plant.* IV 5,6). Sappiamo che Dionisio conquista Reggio nel 387 a.C.; la piantumazione dei platani in quella città avviene dunque a partire da questa data. L'anno prima però era stato suo ospite Platone, che al ritorno ad Atene nel 387, fonda la sua scuola, l'Accademia, il ginnasio di cui parla Teofrasto che scrive parecchi decenni più tardi: "i platani presso il ginnasio" sono proprio quelli con cui Cimone aveva abbellito il quartiere dell'Accademia, dove Platone aprirà appunto il suo ginnasio. Potremmo affermare che è Platone a far arrivare il platano in Italia; è difficile infatti non supporre, date le coincidenze cronologiche, che proprio l'incontro con Platone abbia determinato il progetto di Dionisio il Vecchio di importare dei platani, progetto che non avrà pieno successo: i suoi platani cresceranno piuttosto stentati.

Il platano, pianta d'acqua, entra così nel paesaggio reale del territorio italico con funzioni e connotazioni definite: è apprezzato, anche negli spazi pubblici, per la sua forma, per il suo portamento maestoso, per la chioma ampia e per l'ombra che fornisce; è già un luogo privilegiato per incontri amorosi, intellettuali, conviviali; è spesso testimone di eventi prodigiosi, nel mito e ma anche nella storia: a Magnesia una epigrafe attesta che da un platano spezzato era comparsa la figura di Dioniso.

Il platano intanto era entrato anche nella poesia greca. Apollonio Rodio nota, con tratto alessandrino, i platani amplissimi sulla cima di capo Acherusio (II 733) e sotto un platano, probabilmente simbolico, il cacciatore cattura un merlo con le panie in Riano (*epigr.* 12,42). Sarà invece un incontro quasi ovvio ritrovare i platani nel paesaggio di due poeti bucolici di Siracusa, la città di Dionisio il Vecchio. Teocrito (*Idyll.* 18,43ss.) ricorda il platano sotto il quale ha origine il culto di Elena a Sparta, mentre platani folti fanno da sfondo al paesaggio fluviale delle stalle di Augias (*Idyll.* 25,20). In Mosco (fr. 1,11ss.) invece il pescatore ama il sonno dolce sotto il platano ombroso al mormorio della fonte vicina. A partire dal II sec. a.C. epigrammisti greci traditi nell'*Antologia Palatina* rappresentano in particolare il platano come un ideale spazio letterario dedicato all'amore, alla musica, alla poesia: un processo dunque di percezione e trasfigurazione letteraria non diverso da quello attivato da Cicerone nel dialogo retorico e filosofico rispetto al platano del Fedro platonico. Così per Antipatro di Tessalonica (I sec. a.C.?) il platano, pur rinsecchito ma abbracciato dalla sua vite è allegoria dell'amore incondizionato dell'amata, mentre per Tallo di Mileto (I sec. d.C.), il platano nasconde i misteri degli amanti; Amore stesso – scrive Mariano Scolastico (V-VI sec. d.C.) – dorme all'ombra dei platani, e all'ombra di un platano Meleagro (130-60 a.C. circa) ascolta il canto della cicala, mentre Ericio (I sec. a.C.) ricorda la musica del pastore sotto il platano; attorno al platano poi non manca mai una sorgente (AP IX 374), o addirittura una fonte termale (AP IX 669).

Altri epigrammi dell'*Antologia Palatina* testimoniano invece come gli uomini si accostino al platano, per onorare il dio Pan con le loro offerte rituali; Leonida di



Querce, Ravenna, Giardini pubblici

a pag. 54 Platano, Lugo (Ra), Belricetto, via Fiumazzo

Taranto (III sec. a.C.) dedica a Pan, appendendola a un platano, la pelle di un capro, così come fa Zona (I sec. a.C.); Ericius (I sec. a.C.) invece vi appende per il dio le corna di un vitello. Ancora al dio Pan sono dedicati ornamenti, salici e platani da Thyillus (I sec. a.C.). Il platano, una delle piante più imponenti e longeve, una vera potenza della natura, ha dunque un comprovato rapporto privilegiato con Pan, il dio agreste e selvaggio che tale potenza rappresenta.

A Roma il platano si presenta inequivocabilmente come pianta esotica d'importazione, ma con delle componenti funzionali e simboliche ben definite; quindi una essenza coltivata e commercializzata, che entra negli *horti*, nei parchi e diventa simbolo di lusso e ricchezza. A questo punto si chiariscono anche gli interrogativi iniziali da cui eravamo partiti: per Catone riprodurre platani può essere redditizio e non sorprende che in Stazio il dio Pan, già invocato da Socrate sotto il platano del Fedro, pianta proprio un platano in riva al lago a ricordo di un incontro amoroso, mentre Plinio ne parla con sdegno moralistico, quasi sorpreso del successo di questa pianta esotica, utile solo per la sua ombra e quindi inutile.

Le testimonianze antiche ci consentono di osservare il platano nella sua diffusione sul suolo italico tra il I sec. a.C. e il I d.C.: è una pianta che decora lo spazio pubblico urbano o i parchi privati delle ville romane. Già lo abbiamo visto nel *de oratore* ciceroniano, nella villa di Crasso a Tusculum; ma forse non mancavano neppure in quella di Cicerone ad Arpino, nell'isola del Fibreno, affluente del Liri, dove Cicerone, il fratello Quinto e Attico si recano a dialogare. Come nel *de oratore*, viene infatti evocato il Fedro platonico (l'ombra,

l'acqua, il rapimento di Oritia) e l'Accademia stessa, ma soprattutto, davanti alle lodi per la frescura dell'isola, Cicerone (*leg.* II 6-7) afferma che nessun luogo può competere con i platani e con la villa che Attico possiede lungo il fiume Thyami in Epiro. Vitruvio (V 11), prevede macchie di platani lungo le piste e le passeggiate delle palestre. Plinio (*nat.* XII 12) ricorda un liberto di Marcello Esernino, che durante il regno di Claudio, aveva importato, quasi un novello Dionisio, platani in Italia e li aveva piantati nella sua villa suburbana. Nelle campagne di Velletri, la fonte è sempre Plinio (*nat.* XII 10), l'imperatore Caligola organizzò un banchetto per quindici persone, oltre alla servitù, tra i rami lunghi e larghi di un ampio platano, imitato da Licinio Muciano, tre volte console e governatore della Siria (67-69 d.C.), che tenne in Licia un banchetto per diciotto persone nella cavità di un platano, presso una sorgente, al riparo dal vento e dalla pioggia: esempi estremi di incontri conviviali.

Neppure un fustigatore del lusso come Seneca (*epist.* 55,6) seppe sottrarsi al fascino di questa pianta esotica. La ammira presso Cuma, nella villa di Vazia, dove un bosco di platani è attraversato da un canale; ma sono in particolare i platani della sua villa non lontana da Roma (*epist.* 12,1-2)⁵ a suscitare il suo interesse. La villa mostra i segni dell'età e le spese di manutenzione indispettiscono Seneca, che quella villa aveva visto sorgere: si lamenta col fattore che i platani, privi di fronde, sono evidentemente trascurati; i rami sono nodosi e rinsecchiti, i tronchi *squalidi*: se fossero stati zappati e irrigati tutto questo non si sarebbe verificato, osserva il filosofo. Il fattore replica di aver prestato agli alberi ogni cura, ma aggiunge che sono un po' vecchi. "Li avevo piantati io – replica Seneca –, avevo visto le loro prime foglie". Quando scrive questa lettera Seneca ha all'incirca 63 anni; dunque i platani, piante secolari, non hanno ancora 50 anni: per il loro stato di sofferenza l'età quindi non può essere una diagnosi corretta. Seneca però suppone una mancanza di irrigazione; il fattore invece assicura di averli irrigati; dunque quei platani avevano assoluto bisogno di un apporto di acqua; questo rivela, indirettamente, la causa della loro decadenza vegetativa: non erano stati posti a dimora in terreno umido, come richiede la specie; in altre parole Seneca aveva sbagliato la piantumazione. E i platani quasi rinsecchiti della villa contribuiscono a far percepire al filosofo una decadenza decrepita nelle persone e nelle cose che lo circondano.

Più accorto, Plinio il giovane nella villa ai *Tusci* ha disposto quattro platani ai vertici di un quadrato, ma al centro ha collocato una fontana che fornisce loro l'acqua necessaria (*epist.* V 6,20), così come i platani dell'ippodromo si trovano in terreni percorsi da rivoli d'acqua (*epist.* V 6,40). E nella villa di Como di un amico, un euripo attraversa una macchia di platani prima di gettarsi in un laghetto (*epist.* I 3).

Il platano dei latini è dunque pianta esotica, rara e ricercata, presente nei luoghi pubblici o negli *horti* privati: una pianta ideale per l'ambito letterario, dove entra come elemento del paesaggio reale ma anche come simbolo o metafora di amabili realtà immaginarie. Il *senex Corycius*, modello virgiliano di agricoltore, con impegno assiduo ha reso fertile il suo *hortus* lungo il Galeso (corso d'acqua presso Taranto, *georg.* IV 125-146); ha piantato fiori e verdure, tigli e pini, raccoglie miele e frutta varia, felice come un re; l'ultima pianta di questo paradiso virgiliano è un platano, un platano ormai cresciuto che offre la sua ombra ai bevitori: (*distulit*) | *iamque ministrantem platanum potantibus umbras*; il platano stesso è coinvolto dal lessico del simposio (*ministro*), coronamento simbolico di ogni fatica. Fiducioso nei processi della natura e nel lavoro dell'uomo, Virgilio già aveva immaginato che i platani, infruttiferi, potessero sopportare impossibili innesti di meli (*georg.* II 69). L'inutile bellezza del platano sarà invece per Orazio (*carm.* II 15,4-5) uno dei simboli dello stravolgimento dell'agricoltura: il platano, non maritato alla vite, soppianderà gli

olmi. E diventerà in Marziale (III 58, 5) simbolo di sterile lusso raffinato, contrapposto all'autentico *rus verum barbarumque*. Al successo della sterilità del platano pare adeguarsi, pur criticamente, il noce della *Nux pseudo-ovidiana* (17ss). Così l'*alta platanus* diventava un albero sotto il quale, presso un rivo, Orazio (*carm.* II 11,13ss) invitava a simposio l'amico Quinzio Irpino, dove giungerà Lide, con la cetra e i capelli rapidamente raccolti.

In uno scorcio urbano colto da Properzio (II 32,11) una serie ordinata di platani scandisce la corte centrale della *porticus Pompeiana*: Cinzia fugge altrove, evidentemente disdegna il portico di Pompeo, i suoi tendaggi, le colonne, i platani e il gorgogliare della fontana monumentale (II 32,11ss), mentre in Ovidio il platano, metafora dell'amante maturo ed esperto o termine di paragone per la slanciata Galatea, torna ad assumere valenze amorose (*ars* II 697; *met.* XIII 787). La quarta bucolica di Calpurnio (4,2ss) si apre con Melibee sorpreso di trovare Coridone seduto sotto un platano, presso il fiume. In un bosco di platani Encolpio, nel *Satyricon* di Petronio (131), fissa l'incontro con la bella Circe, e il platano si rivela poi associato ad altre essenze, allori, cipressi e pini, mentre un ruscello spumeggiante attraversa tutto il parco. Anche Socrate e Aristomene, in un racconto delle *Metamorfosi* di Apuleio (I 18), si fermano sotto un platano a mangiare pane e formaggio; non lontano dalle radici del platano un lento corso d'acqua, che vedrà la fine di Socrate. E la canna palustre che suggerisce a Psiche come procurarsi il bioccolo d'oro dal vello delle pecore furiose, le consiglia anche di attendere il momento proprio nascosta "sotto quell'altissimo platano che beve assieme a me al medesimo fiume" (VI 12). Sotto il platano diviene un luogo di poesia e di musica nelle *Bucoliche* di Nemesiano (1,70s.; 2,18): il platano sta dunque sostituendo il faggio virgiliano di Titiro, come sarà chiaro in Claudiano, che ripropone la nota scena iniziale della prima bucolica (*carm. min.* 25,34ss), e nell'epitalamio di Onorio diventa pianta che partecipa con le altre all'approvazione delle nozze, presso due sorgenti e nei *Fescennina* luogo di riposo dopo le nozze stesse (*carm.* 10,62ss. e 11,18ss.).

Il platano si era presentato ai latini come pianta rara, esclusiva, una specie di *status symbol*; la letteratura latina, la poesia in particolare, ha molto apprezzato e di molto arricchito la chioma del platano e ne ha fatto il segno degli incontri privilegiati degli uomini: incontri d'amore, incontri intellettuali, incontri simposiaci e conviviali. Il platano, data la sua natura, si trova sempre nelle vicinanze di un corso d'acqua, di una sorgente, di una fonte. Ma l'albero, la sua ombra, l'acqua che scorre vicino costituiscono da soli quanto meno la cornice fissa di un *locus amoenus*, luogo poetico naturale e immaginario. L'*habitat* del platano comporta però questi elementi reali come necessari e ineliminabili; di conseguenza non sempre possono automaticamente tradursi in un *locus amoenus* letterario.

La singolarità di questa pianta in ambito latino è confermata dall'eccezionale trattamento colturale che alcuni appassionati le riservano, trattamento non attestato per nessuna altra essenza. L'amore ama gli *otia*, come il platano ama il vino, scrive Ovidio (*rem.* 141s.), collocando ancora una volta il platano in ambito amoroso:

Quam platanus vino gaudet, quam populus unda
tam Venus otia amat.

Che il platano amasse il vino doveva sembrare una stranezza impossibile; così sulla lezione corretta *vino* si impone *rivo*, la lezione attestata dagli autori medievali che riprendono il verso di Ovidio; a prima vista *rivo* appare più logico e riporta il platano al suo elemento naturale. Plinio però conferma l'accento di Ovidio: il platano era tenuto in tale considerazione che veniva annaffiato con il vino, ritenuto particolarmente utile



alle radici della pianta; così, conclude Plinio sdegnato, abbiamo insegnato a bere anche agli alberi (*nat.* XII 8). Più puntuale la testimonianza di Macrobio (*sat.* III 13,3): l'oratore Ortensio Ortalo, impegnato in un processo assieme a Cicerone, gli chiese di poter invertire l'ordine dei loro interventi, perché doveva assolutamente recarsi nella villa di Tusculum a irrorare con il vino il platano che vi aveva piantato. E anche Macrobio considera questa operazione *res non admiranda solum sed etiam pudenda*, e la valuta una pratica equivalente al costo esorbitante delle uova di pavone in tempi passati. Accenna a questa usanza, al limite del rito, anche Marziale (IX 61,16): a Cordova un noto platano ha sviluppato la sua chioma e ampliato la sua ombra grazie al vino versato, durante le libagioni notturne di Dioniso, assieme a Fauni, ninfe e Pan. Filippo di Tessalonica (I sec. d. C., *AP* IX 247) infine, con vivace spirito epigrammatico, esaspera il paradosso del beneficio di abbondanti irrorazioni di vino: un platano abbattuto dal vento risorge grazie al vino e afferma: "mentre tutti bevendo vino si piegano, io solo divento più dritto". Irrorare il platano con il vino comporta un dispendio consistente, per una finalità puramente estetica, dato che quest'albero è considerato *caelebs, vidua, sterilis*: ma consistenti spese inutili si risolvono in reputazione finanziaria solida e quindi prestigio sociale. Il platano di Cordova ricordato da Marziale era stato messo a dimora da Giulio Cesare, *hospes invictus*, all'interno di una *domus... notissima*: l'ospite di riguardo pianta un platano nella casa che lo ospita, a ricordo del suo soggiorno, motivo d'onore per il padrone di casa; per Marziale, dopo più di un secolo, quell'albero diventa *platanus Caesariana* (v. 6), *Caesaris arbor* (v. 19): pianta della memoria. Come il platano che Stazio (*silv.* II 3,41s) immagina piantato da Pan, a ricordo dell'amore per la ninfa scomparsa nel lago: anche in questo caso un platano come memoria. Pausania stesso (VIII 23,4) ricorda un platano alto e bello, poco sopra Cafe, in Arcadia, vicino a una sorgente, che gli abitanti del luogo dicono esser stato piantato da Menelao quando vi giunse a raccogliere l'esercito per la guerra di Troia, e lo chiamano "Menelaide". Plinio (*nat.* XVI 238) invece, senza precisare occasione e finalità, attesta la messa a dimora di un platano a Cafe da parte di Agamennone, che ne avrebbe piantato uno anche a Delfi. Nell'epitalamio di Elena di Teocrito, le compagne appendono a un platano una corona di loto, versano gocce d'olio e incidono sulla corteccia "Venerami, sono l'albero di Elena" (Theocr. 18,43ss): qui si fondono l'*aition* del rito e la memoria della persona. Fin dall'antichità dunque il ricordo di una persona o la memoria di un avvenimento sono affidati al platano, pianta secolare, messa a dimora per l'occasione. Pianta d'incontri, ma anche di memoria.⁶ Le valenze simboliche acquisite da questo albero nel corso di secoli presentano un processo di formazione sostanzialmente lineare: diffusione allo stato selvatico, coltivazione domestica, oggetto di lusso esclusivo e raffinato, luogo di incontri amorosi, conviviali e simposiaci, spazio letterario e poetico, segno di memoria e di indefinita potenza religiosa della natura. Rispetto a questa linea appare laterale, ma non meno significativa, l'interpretazione dei padri della Chiesa, obbligati all'esegesi di un passo scritturale. Nella *Genesi* (25-30) Giacobbe si reca dallo zio materno Labano per cercare moglie tra le sue figlie e lo serve sette anni per avere Lia e sette anni per Rachele; avvicinandosi il congedo, Giacobbe pattuisce con Labano il compenso: apparterranno a Giacobbe tutti gli agnelli e i capretti striati e brizzolati; ma Labano allontana dal controllo di Giacobbe tutti i capi striati e brizzolati. Allora Giacobbe colloca negli abbeveratoi e nei truogoli dei rami di pioppo, di mandorlo e di platano,⁷ scortecciati a strisce; così gli animali che si accoppiavano vedendo i rami a strisce bianche e scure, generavano agnelli e capretti striati e brizzolati. E Giacobbe ne ebbe grande ricchezza.

I padri della Chiesa si pongono il problema del significato allegorico dell'operazione, e in particolare delle tre essenze usate da Giacobbe. Per Ambrogio (*De Iacob et vita beata* II 4,19) i tre tipi di verghe indicano *beatissimae trinitatis praefigurata mysteria*; il platano in particolare indica la fertilità dello spirito santo, perché al platano si lega la vite per avere frutti abbondanti. Il platano dunque porta alla fecondità (*ubertas, partus uberes*), anche se nella tradizione letteraria, e proprio in relazione alla vite, era di solito considerato *vidua, caelebs, sterilis*. Non di molto si scosta la lettura di Paolino di Nola che vede nell'operazione la metafora della parola di Dio che riempie e vivifica le anime sterili. Poi però entra nel dettaglio: il platano è lo spirito santo, lo storace la Vergine, il noce il Cristo (*carm.* 27,277). Il platano rappresenta lo Spirito santo, prosegue Paolino (*carm.* 27,78ss.), ma in funzione del concepimento della Vergine, perché platano significa ombra e attraverso l'adombramento (*inumbata... virgine*), cioè il concepimento della Vergine, lo spirito santo determina l'incarnazione del Cristo: dunque dal platano all'ombra, dall'ombra al concepimento. L'interpretazione di Paolino di Nola ruota sul verbo *inumbare*, che significa propriamente "gettare ombra" e per metafora anche "coprire, proteggere", come attesta Servio (*Aen.* XI 223); nel linguaggio biblico assume il concetto orientale del gettare ombra come manifestazione di potenza e di affetto: è l'ombra della nube luminosa che rivela la presenza favorevole della divinità; in particolare *inumbare* è termine scritturale (Lc. 1, 35) riferito alla potenza Spirito santo che determina la concezione della Vergine. L'esegesi della verga di platano è dunque chiara e lineare, secondo una lettura orientaleggiante. Paolino di Nola non considera quindi le inopportune valenze edonistiche che l'immagine e l'ombra del platano inducevano dalla cultura latina e greca. L'ombra del platano sembra così diventare un problema teologico in Agostino, che cerca di risolverlo ripercorrendo il testo della Genesi. Afferma Agostino (*serm. noviss.* 22), seguendo una logica stringente: la verga di platano indica giustamente lo Spirito santo; per le altre due verghe non ci sono difficoltà, più complicata la comprensione di quella di platano, in che modo cioè possa riferirsi allo Spirito santo; si chiede cosa prendere in considerazione del platano e non trova altro se non il fatto che offre ombra, come è noto a tutti coloro che hanno conosciuto questa pianta. Ora la Vergine non poteva concepire nel calore della libidine, ma in una casta frescura verginale, senza agognare amplessi maschili (*non inhians virilibus amplexibus*); per questo ha concepito per opera dello Spirito santo, che le ha offerto refrigerio dal calore di ogni concupiscenza carnale: tutto questo è rappresentato dalla verga e dall'ombra del platano. E Agostino chiude la sua esegesi ricordando, a conferma concettuale e a riscontro linguistico, il passo molto pertinente di Luca, 1,35: *Spiritus dei superveniet in te et virtus altissimi obumbrabit tibi*, il saluto dell'angelo che annuncia alla Vergine il concepimento a opera dello Spirito santo. L'interpretazione dell'ombra refrigerante del platano è evidentemente estesa anche a questo passo. L'esegesi di Agostino non attinge a simbologie e valenze orientali, ma si colloca tutta all'interno della cultura greco-latina. L'ombra per Agostino non induce la protezione divina, ma la negazione della passione. Agostino è esplicito: sa che l'immagine del platano induce rapporti edonistici preclusi alla Vergine, e per fugare ogni dubbio, accede a riflessioni potenzialmente indelicate per la madre del Cristo, pur di definire una interpretazione inequivocabilmente coerente con la teologia neotestamentaria. L'albero che nel mito pagano aveva visto gli amori di Giove ed Europa, si trova ora a simboleggiare il passaggio fondamentale del rapporto tra la divinità e gli uomini, segno della potenza evocativa di questa pianta, spesso singola e isolata nel paesaggio; nell'iconografia biblica sarà anche un simbolo, spesso citato, della sapienza stessa, al pari del cedro del Libano: *quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis* (*Eccles.* 24,19).

Nei secoli successivi al periodo tardoantico, il platano orientale, sfuggito alla coltivazione domestica, sopravviverà allo stato selvatico,⁸ raro e spesso sconosciuto. Ne è buon testimone João Rodriguez de Sá de Meneses (*De platano*), che ritrova il platano tra i fiumi Duero e Minio nella penisola Iberica, e riporta l'informazione di Miguel da Silva, che ne aveva visto un raro esemplare a Firenze, presso Giovanni Rucellai (1475-1525), nei celebri Orti Oricellari dove si riuniva l'Accademia platonica fiorentina, un esemplare che aveva superato una fase critica grazie al vino, in continuità quindi con la tradizione antica (*De platano* p. 62): non sarà certo casuale la presenza di un raro platano in questo raffinato ambiente platoneggiante. La rarità della pianta è confermata dal giovane Pietro Bembo, che aveva ritrovato i platani lungo le rive dell'Alcantara, durante la salita all'Etna: il padre Bernardo, che ne aveva visto un solo esemplare a Roma, sarebbe disposto a cedere tutto il suo frutteto per qualche esemplare di platano (*De Aetna* 155ss). Il platano orientale si avvia ormai a incontrare, in Inghilterra o nella penisola iberica, il suo simile platano occidentale, anch'esso importato ma dalle Americhe; prende vita così una nuova generazione di *platanus hybrida*: sarà amata da Napoleone e la vedremo nei nostri viali, nelle nostre piazze, nei nostri parchi.

¹ Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli 1914, pp. 20 e 59.

² Il platano conosciuto nell'antichità è ovviamente la *platanus orientalis*, originario dell'Asia occidentale, del quale possiamo seguire la diffusione dall'areale balcanico a quello italico e da qui verso il nord e la Spagna, grazie alle testimonianze di Plinio e Teofrasto; introdotto in Inghilterra nel 1500 e qui, ma secondo altri in area iberica, si incrocia verso il 1670 con la *platanus occidentalis*, originario delle Americhe, e ne deriva la *platanus hybrida*, la pianta maestosa dei nostri viali e delle nostre piazze.

³ Un platano (e una vite) d'oro, ornato di pietre preziose, era stato donato a Dario, padre di Serse, dal nipote di Creso, Pythius, che lo stesso Serse aveva incontrato poco prima (Erodoto VII 27; Xenoph. *Hell.* VII 38; Plin. *nat.* XXXIII 136).

⁴ Il libretto è di anonimo, basato su testi di Nicolò Minato e Silvio Stampiglia. Già nel 1655 Francesco Cavalli aveva musicato un *Serse* sul libretto di Niccolò Minato, messo poi in musica anche da Giovanni Bononcini nel 1694 su libretto rivisto da Silvio Stampiglia (1664-1725).

⁵ Seneca non precisa se si tratta della villa di Albano o di Nomentum.

⁶ Solo a titolo di curiosità si ricorda il platano dell'isola di Cos, sotto il quale, secondo la tradizione, avrebbe impartito i suoi insegnamenti il medico Ippocrate (460-377c. a.C.).

⁷ Così la Vulgata; la traduzione dei Settanta ha invece "storace, noce, platano", mentre lo stesso Girolamo in *Liber... in Genesim* p. 48 Lagarde, parla di pioppo, mandorlo e melograno.

⁸ È curioso, e probabilmente non privo di significato, che i nuclei spontanei di *Platanus orientalis* censiti attualmente in Italia si trovino in Calabria e in Sicilia, regioni che hanno visto la prima introduzione del platano, e in Campania, zona ricchissima in epoca romana di ville e giardini.



Ginkgo biloba, Ravenna,
Via di Roma angolo via Carducci

nella pagina a fianco
Platano, Borgo Montone (Ra),
via Fiume Abbandonato

Serse

da *Le Storie* di Erodoto

Il platano di Serse e i ponti sull'Ellesponto

31. Quando dalla Frigia passò nella Lidia – la strada si divide e quella a sinistra porta verso la Caria e l'altra verso destra a Sardi, e per chi segue quest'ultima è assolutamente necessario attraversare il fiume Meandro e passare vicino alla città di Callatebo dove artigiani producono il miele dal tamerisco e dal grano – procedendo per questa strada, Serse trovò un platano, al quale per la sua bellezza fece dono di ornamenti d'oro, lo affidò alla guardia di uno degli Immortali e il giorno dopo giunse nella capitale dei Lidi.

32. Giunto a Sardi, in primo luogo mandò araldi in Grecia a chiedere terra e acqua e ad avvertire di preparare banchetti per il re. Solo ad Atene e Sparta non mandò la richiesta della terra, ma nel resto della Grecia dappertutto. Questo è il motivo che lo spinse a inviare una seconda volta la richiesta di terra e acqua: era convinto che coloro che prima l'avevano negata agli inviati di Dario ora, presi dal timore, l'avrebbero accettata. Volendo conoscere ciò con certezza, inviava araldi.

33. Dopo ciò, si preparava a marciare verso Abido. Nel frattempo, gli incaricati gettavano ponti sull'Ellesponto' dall'Asia all'Europa. C'è nel Chersoneso dell'Ellesponto, tra la città di Sesto e Madito, un promontorio roccioso che si protende in mare davanti ad Abido dove, non molto tempo dopo questi avvenimenti, gli Ateniesi, al comando di Santippo figlio di Arifrone, avevano catturato il persiano Artaucte, governatore di Sesto, e lo avevano inchiodato vivo su una tavola: lui che conducendo donne nel santuario di Protesilao a Eleunte era solito abbandonarsi ad azioni empie.

34. Muovendo dunque da Abido verso questo promontorio, coloro che erano stati incaricati gettavano ponti con cavi di lino bianco i Fenici e di papiro gli Egizi: ci sono sette stadi da Abido alla riva opposta. E quando lo stretto fu aggiogato, il sopravvenire di una violenta tempesta mandò in pezzi e disperse tutto.

35. Quando Serse ne fu informato, ordinò pieno di sdegno di colpire l'Ellesponto con trecento colpi di frusta e di gettare nel mare un paio di ceppi. Ho anche udito dire

che insieme a questi avrebbe mandato dei marchiatori per bollare a fuoco l'Ellesponto. Ingiungeva, comunque, che mentre lo flagellavano pronunciasse queste parole barbare e forsennate: "Acqua amara, il signore ti infligge questa punizione perché sei stata ingiusta con lui senza aver subito nessuna ingiustizia da lui. Ma il re Serse ti attraverserà sia che tu lo voglia o non lo voglia. Giustamente nessun uomo fa sacrifici a te che sei un fiume torbido e salato". Ordinava di punire così il mare, e a chi era stato preposto al congiungimento dell'Ellesponto fece tagliare la testa.

(Tratto da: Erodoto, *Le Storie*, libro VII, *Serse e Leonida*, traduzione di Giuseppe Nenci, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori, 2017)

Serse e la moglie del fratello

108. Allora [Serse], mentre era a Sardi, cadde innamorato della moglie di Masiste [fratello di Serse], che si trovava anch'essa lì. Poiché, malgrado i messaggi, non riusciva a sottometerla né le poteva usare violenza per rispetto al fratello Masiste (era lo stesso motivo che tratteneva anche la donna: sapeva bene infatti che non avrebbe subito violenza), allora Serse, escludendo ogni altro mezzo, combinò il matrimonio di suo figlio Dario con la figlia di questa donna e di Masiste, credendo che l'avrebbe sedotta meglio se avesse fatto così. Concluso il fidanzamento e compiuti i riti d'uso, partì per Susa. Quando fu giunto lì ed ebbe condotto in casa la moglie per Dario, allora smise di pensare alla moglie di Masiste e, mutato desiderio, si innamorò invece della moglie di Dario, figlia di Masiste, e la conquistò; il nome di questa donna era Artaunte.

109. Con il passare del tempo le cose divennero note nel modo seguente. Amestri, la moglie di Serse, che aveva intessuto un manto grande, variopinto, degno di essere visto, lo diede a Serse. Egli, contento, lo indossò e si recò da Artaunte. Contento anche di lei, la indusse a chiedergli ciò che voleva per i suoi favori: avrebbe ottenuto tutto ciò che domandava. Ella – poiché era destino che finisse male per tutta la sua famiglia – rispose a Serse: "Mi darai quanto ti chiederò?". Egli, pensando che avrebbe chiesto qualunque altra cosa, promise e giurò. Come ebbe giurato, Artaunte gli chiese senza timore il mantello. Serse tentò ogni scappatoia per non darglielo, per paura che Amestri, intuendo già prima quanto accadeva, lo scoprisse; era disposto a darle città, oro infinito e un esercito che non avrebbe comandato nessuno se non lei: l'esercito è un dono tipicamente persiano. Poiché però non riusciva a convincerla, le dette il mantello. Tutta contenta per il dono, ella lo indossava e ne era superba.

110. Amestri seppe che ella ne era in possesso; appreso quanto era accaduto, non ebbe rancore per questa donna ma, pensando che ne fosse causa la madre e che fosse lei a ordire tutto questo, decise la rovina della moglie di Masiste. Dopo aver atteso che suo marito Serse imbandisse il pranzo regale (questo pranzo si prepara una volta all'anno, nel giorno della nascita del re; il nome di questo banchetto in persiano è *tykta*, in greco *teleion*; solo in questa occasione il re si unge il capo con profumi e fa doni ai Persiani), atteso questo giorno, Amestri chiese a Serse di darle dono della moglie di Masiste. Ma Serse riteneva orrendo e mostruoso consegnare costei, che era la moglie del fratello e che non aveva alcuna colpa in questa vicenda; aveva capito infatti il motivo della sua richiesta.

111. Infine, poiché ella insisteva ed egli era costretto dalla tradizione – presso di loro, quando è imbandito il pranzo regale, è impossibile che chi domanda riceva un rifiuto –, acconsentì molto a malincuore e consegnandola fece così; invitò Amestri a fare quanto voleva, poi mandò a chiamare il fratello e gli disse: "Masiste, tu sei figlio di Dario e mio

fratello, e inoltre sei uomo valoroso; non convivere più con la moglie con cui convivi, al posto suo io ti dò mia figlia. Convivi con lei; quella che hai ora, poiché non mi sembra opportuno, non tenerla come moglie". Masiste, stupito da queste parole, disse: "Signore, che discorso crudele mi fai, ordinandomi di abbandonare la donna da cui ho figli giovinetti e figlie, una delle quali hai dato in moglie a tuo figlio, e che corrisponde in tutto ai miei desideri? E mi ordini di lasciarla per sposare tua figlia? Io, re, sono molto onorato di essere ritenuto degno di tua figlia, tuttavia non farò nulla di queste due cose. Tu non forzarmi chiedendomi un simile gesto; per tua figlia si troverà un altro uomo non meno degno di me; per quanto mi riguarda permetti che conviva con mia moglie". Costui gli rispose così e Serse, gonfio d'ira, gli disse: "Così, Masiste, si è deciso sul tuo conto: non ti darò mia figlia in moglie né convivrà più a lungo con la tua, affinché tu impari ad accettare quanto ti è dato". Egli, udite queste parole, uscendo disse: "Signore, non mi hai ancora rovinato".

112. In questo frattempo, mentre Serse parlava con il fratello, Amestri, mandate a chiamare le guardie del corpo di Serse, mutilò la moglie di Masiste: dopo averle fatto tagliare i seni, li gettò ai cani; poi le fece tagliare il naso, le orecchie, le labbra e la lingua e la rimandò a casa così mutilata.

113. Masiste, pur non sapendo nulla di questo, ma temendo che gli capitasse qualche danno, si precipitò di corsa a casa. Vedendo la moglie straziata, consultatosi subito con i figli, si diresse verso la Battriana con i figli e con altri per far sollevare la provincia di Battriana e arrecare al re i danni più grandi. Tutto questo – io credo – sarebbe avvenuto, se avesse fatto in tempo ad arrivare tra i Battriani e i Saci; costoro infatti gli erano devoti ed egli era satrapo della Battriana. Ma Serse, appena seppe ciò che faceva, sulla strada gli mandò contro un esercito che massacrò lui, i suoi figli e il suo esercito. Ecco cosa accadde a proposito dell'amore di Serse e della morte di Masiste.

(Tratto da: Erodoto, *Le Storie*, libro IX, *La battaglia di Platea*, traduzione di Augusto Fraschetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori, 2006)

¹ I Greci chiamavano Ellesponto il braccio di mare che collega il Mar di Tracia e l'Egeo alla Propontide e separa la Troade dal Chersoneso tracio (penisola di Gallipoli), detto oggi Dardanelli. Dall'Ellesponto Serse, nel 480 a. C., attraverso due ponti passò in Europa, e nel 334, all'inverso, Alessandro iniziò da esso la sua marcia asiatica.

I protagonisti



© Giulia Papetti

Ottavio Dantone

Dopo essersi diplomato al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano in organo e clavicembalo, ha intrapreso giovanissimo la carriera concertistica. Nel 1985 ha ottenuto il premio di basso continuo al concorso internazionale di Parigi e nel 1986 è stato premiato al concorso internazionale di Bruges, risultando il primo italiano ad aver ottenuto tali riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalistico.

Profondo conoscitore della prassi esecutiva del periodo barocco, dal 1996 è il direttore musicale di Accademia Bizantina di Ravenna con la quale collabora dal 1989. Sotto la sua direzione, nel giro di pochi anni Accademia Bizantina si afferma come uno degli ensemble di musica barocca con strumenti antichi più noti ed accreditati nel panorama internazionale. Nel corso dell’ultimo ventennio, ha gradualmente affiancato alla sua attività di solista e di leader di gruppi da camera, quella

di direttore d’orchestra, estendendo il suo repertorio al periodo classico e romantico. Il suo debutto nella direzione di un’opera lirica risale al 1999 con la prima esecuzione in tempi moderni del *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti al Teatro Alighieri di Ravenna con la sua Accademia Bizantina. La carriera lo ha successivamente portato ad accostare al repertorio più conosciuto la riscoperta di titoli meno eseguiti o in prima esecuzione moderna nei festival e nei teatri più importanti del mondo tra cui la Scala, Glyndebourne Festival Opera, Teatro Réal di Madrid, Opéra Royale Versailles, Opera Zurich e London Proms. Ha inciso, sia come solista che come direttore, per le più importanti case discografiche: Decca, Deutsche Grammophon, Naïve e Harmonia Mundi, ottenendo premi e riconoscimenti prestigiosi dalla critica internazionale.



© Davide Oddone

Gabriele Vacis

Laureato in Architettura al Politecnico di Torino, ha scritto e curato la regia di numerosi spettacoli teatrali tra cui: *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (premio Opera Prima 1985), *Elementi di struttura del sentimento* (Ubu 1986), *La storia di Romeo e Giulietta* (Ubu 1992), *Villeggiatura* da Goldoni (nomination UBU e Biglietto d'oro Agis 1993), *Stabat Mater* (premio Fringe al Festival di Edimburgo 1993), *Novecento* di Baricco, *Il racconto del Vajont* (Ubu 1994) da cui la trasmissione televisiva *Serata Vajont*, vincitrice di tre premi Oscar della televisione (1998), *Zio Vanja* per la riapertura del Teatro Carignano di Torino (2009), *La parola padre* (Premio Apollon 2013 e Mittelfest 2014). Nel 2008 ha scritto e diretto il film-documentario *Uno scampolo di paradiso* (Premio Euganea Movie 2009 e Gran Premio della Giuria al Festival di Annecy 2009) e nel 2010 ha scritto e diretto il docu-film *La paura si Cura*. Nel 2017 ha diretto *Gli Orazi e i Curiazi* con Marco Paolini e cento ragazzi dell'Università di Padova per il bimillenario di Tito Livio. Ha vinto il Premio per la regia dell'Associazione Critici Teatrali Italiani (1996) e il Premio Dioniso per l'innovazione della cultura classica attraverso il teatro (2011). È autore e protagonista di *Totem*, con Alessandro Baricco, trasmesso da Rai2 nel 1998. Nel 2000 ha condotto su Rai1 il programma in trentasei puntate *42° parallelo*. Ha curato la regia di numerose opere liriche tra cui: *Lucia di Lammermoor* per la Fondazione Arena di Verona, *Lenz* per il Maggio Musicale Fiorentino, *Nabucco* per il Macerata Opera Festival. Nel 2006 ha curato la regia della cerimonia d'apertura degli Olympic Winter Games e di Bookstock, cerimonia d'apertura di Torino

Capitale mondiale del libro. Ha diretto il corso attori e il corso di regia alla Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano e ha insegnato alla Scuola Holden di Torino; attualmente è professore di Istituzioni di regia all'Università Cattolica di Milano. È stato regista stabile al Teatro Stabile di Torino per il quale ha ideato Torino Spiritualità. Nel 2007 ha fondato il Teatro Regionale Alessandrino, di cui è direttore artistico fino al 2011, dal 2013 al 2017 è direttore artistico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, nel 2017 fonda l'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona e del 2018 dirige la Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.



Roberto Tarasco

Esperto musicale, regista, light designer, scenografo negli ultimi anni ha curato allestimenti "scenofonici" per artisti quali Eugenio Allegri, Natalino Balasso, Alessandro Baricco, Enrico Bertolino, Valerio Binasco Lella Costa, Laura Curino, Alessandro D'Avenia, Arnaldo Foà, Valeria Moriconi, Marco Paolini. Collabora stabilmente alla messinscena degli spettacoli e degli eventi di Gabriele Vacis. Ha promosso e diretto spettacoli teatrali, allestimenti lirici, stagioni, progetti, festival, trasmissioni radiotelevisive, cerimonie e grandi eventi. Fondatore e direttore organizzativo del Laboratorio Teatro Settimo - Teatro Stabile di Innovazione (1982-2002), dal 2002 a oggi ha periodicamente allestito spettacoli per il Teatro Stabile di Torino. Dal 2001 al 2011 ha collaborato all'ideazione e allo sviluppo del Festival Torino Spiritualità e del Circolo dei lettori di Torino. Dal 2014 è direttore artistico del Teatro Sociale di Valenza.

Nel 2019 ha curato la cerimonia inaugurale di Matera 2019 Capitale europea della cultura. Attualmente sta lavorando alla realizzazione dell'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, per il Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale e al progetto pedagogico *Bella presenza* nell'ambito del Fondo per il contrasto della povertà educativa minorile.



© Marco Maria Mammiola

Arianna Vendittelli

Nata a Roma, intraprende giovanissima lo studio del violino e in seguito si dedica esclusivamente al canto. Si diploma con lode al Conservatorio "Antonio Buzzolla" di Adria e attualmente studia con Mariella Devia. Vincitrice del Concorso di musica sacra di Roma, del "Marcello Giordani" di Catania, della London Händel Competition nel 2017, ha ricevuto il premio del pubblico al Concorso internazionale di opera barocca "Antonio Cesti" di Innsbruck nel 2015. Debuta al Festival di Innsbruck nella prima mondiale delle *Nozze in sogno* di Cesti, diretta da Enrico Onofri ed Alessio Pizzech. Nel repertorio mozartiano è stata Donna Elvira nel *Don Giovanni*, la Contessa di Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, Aminta nel *Re pastore*, Fiordiligi in *Così fan tutte*. Sotto la bacchetta di Alessandro De Marchi ha tenuto un recital mozartiano con la Münchner Rundfunkorchester a Monaco e ha interpretato le *Vesperae solennes de confessore* e la Messa dell'incoronazione. Nel 2009 debuta al Festival di Salisburgo, Ravenna, Piacenza e Udine nella *Missa Defunctorum* di Paisiello diretta da Riccardo Muti, e nel 2010 a Salisburgo e a Ravenna Festival interpreta Cami nella *Betulia liberata* di Mozart. Si è distinta anche in ruoli rossiniani: Amaltea nel *Mosè in Egitto* diretta da Stefano Montanari

e David Pountney, Matilde in *Elisabetta Regina d'Inghilterra* con l'Ensemble Matheus e Jean-Christophe Spinosi.

Nel repertorio barocco ha interpretato Salome nel *San Giovanni Battista* di Stradella al Festival di Innsbruck, Amanzio nel *Giustino* di Vivaldi diretto da Ottavio Dantone al Festival George Enescu di Bucarest e all'Opera di Losanna, l'Angelo nella *Conversione di San Guglielmo duca d'Aquitania* di Pergolesi con Les Talens Lyriques e Christophe Rousset al Festival Pergolesi Spontini, *Stabat Mater* di Pergolesi con Les Musiciens du Louvre e Francesco Corti al Festival Chaise-Dieu, il ruolo principale nel *Serse* di Händel in vari teatri italiani e al Festival di Beaune.

Si è distinta inoltre nel repertorio romantico e post-romantico esibendosi come Micaëla in *Carmen* e nel ruolo da protagonista del *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari. Nel 2019, ha interpretato la prima mondiale di *7 Minuti* di Giorgio Battistelli all'Opéra National de Lorraine di Nancy e recentemente è stata protagonista nell'*Ermione* di Rossini al Teatro San Carlo di Napoli diretta da Alessandro De Marchi.



© Nicola Dal Maso

Marina De Liso

Si diploma al Conservatorio di Rovigo, per poi studiare canto rinascimentale e barocco alla Civica Scuola di Musica di Milano, sotto la guida di Claudine Ansermet. Nel 2001 vince il Concorso "Toti Dal Monte" e nel 2002 il Concorso As. Li. Co. Debuta giovanissima come Quickly nel *Falstaff* a Trento, Rovigo e Bolzano e successivamente nel *Dido and Aeneas* di Purcell a Vicenza. Interpreta Alcina nell'*Orlando Furioso* di Vivaldi, Isabella

nell'*Italiana in Algeri* La Marchesa Melibea nel *Viaggio a Reims* diretto da Alberto Zedda, Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, Flaminia nell'*Innocenza giustificata* di Gluck (inciso da Harmonia Mundi); Ragonde in *Le Comte Ory* al Rossini Opera Festival, *Orfeo* nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, Rosina nel *Barbiere di Siviglia* diretto da Jean-Christophe Spinosi al Capitole di Tolosa e a Brest; Euriclea nella *Didone* di Cavalli alla Scala con Fabio Biondi. Inoltre, Adalgisa in *Norma* al Bellini di Catania e al Massimo di Palermo diretta da Gabriele Ferro, a Tel Aviv con Daniel Oren e a Rovigo, Isabella nell'*Italiana in Algeri* a Vichy, al Regio di Torino e al Filarmonico di Verona in una produzione di Pier Luigi Pizzi, Giovanna Seymour nell'*Anna Bolena* al Bellini di Catania e Orfeo nell'*Orfeo e Euridice* di Gluck al San Carlo di Napoli, Dorabella nel *Così fan tutte* a Savona e a Bolzano, Giustina nel *Flaminio* di Pergolesi a Jesi, Tamiri nel *Farnace* di Vivaldi in un tour europeo con Diego Fasolis, il ruolo del titolo nel *Giustino* di Vivaldi al Theater an der Wien, *Dorilla in Tempe* di Vivaldi con Diego Fasolis a Losanna, *Le Comte Ory* alla Scala diretta da Donato Renzetti, regia di Laurent Pelly, Adele nel *Pirata* alla Scala, Angelina nella *Cenerentola* a Lecce, Foggia e Barletta e Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Regio di Torino e al Sociale di Rovigo. Tra i ruoli händeliani ha interpretato Tauride in *Arianna* di Händel al Barbican di Londra diretta da Christopher Hogwood, Arsace nel *Partenope* a Ferrara e Modena con Accademia Bizantina, Rosimonda nel *Faramondo* in un tour europeo, Cornelia nel *Giulio Cesare* al Carlo Felice di Genova diretta da Diego Fasolis e a Brema diretta da Ottavio Dantone, Andronico nel *Tamerlano*, diretta da Emmanuelle Haïm al Théâtre des Champs Elysées, Claudio nel *Silla* all'Accademia di Santa Cecilia diretta da Fabio Biondi, Fileno nel *Clori, Tirsi e Fileno* a Hannover con Andreas Sperling, Cleofe nella *Resurrezione* al Misteria Paschalia Festival di Cracovia col Giardino Armonico.



© Giulia Papetti

Delphine Galou

Dopo aver studiato filosofia alla Sorbona a Parigi e contemporaneamente pianoforte e canto, si è specializzata nel repertorio barocco, collaborando con ensemble quali Balthasar Neumann (Thomas Hengelbrock), I Barocchisti (Diego Fasolis), Accademia Bizantina (Ottavio Dantone), Venice Baroque Orchestra (Andrea Marcon), Complesso Barocco (Alan Curtis), Les Siècles (François-Xavier Roth), Les Arts Florissants (William Christie), Le Concert des Nations (Jordi Savall), Ensemble Matheus (Jean-Christophe Spinosi), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Le Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm), Europa Galante (Fabio Biondi), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset).

È invitata regolarmente ad esibirsi in teatri internazionali: Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, Covent Garden di Londra, La Scala, Staatsoper Berlino, Opera di Zurigo, Theater an der Wien, Lincoln Center e Carnegie Hall di New York, La Monnaie di Bruxelles, Opera di Amsterdam. Ha interpretato i ruoli di Rinaldo, Giulio Cesare, Orlando, Orfeo, Zenobia, Bradamante.

La sua discografia comprende *Il Teuzzone*, *Orlando* e *l'Incoronazione di Dario* di Vivaldi (Naïve), *Alcina* e *Tamerlano* di Händel (dvd Alpha), *La concordia dei pianeti* di Caldara (DGG), la *Petite Messe Solennelle* di Rossini (Naïve), *Niobe* di Agostino Steffani (Opus Arte), *L'Enfant et les sortilèges* di Ravel (Naxos), la *Passione di San Giovanni* di Bach (Erato). Il suo recital *Agitata* (Alpha), con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina, ha vinto nel 2018 il prestigioso Gramophone Award.



Monica Piccinini

Nata a Reggio Emilia, dopo aver completato gli studi di violino, si dedica al canto con Henny von Walther, Franca Mattiucci e Elena Kriatchko, sotto la cui guida consegue il diploma. Ha seguito corsi di perfezionamento sul Lied e la musica vocale del '900 con Eric Werba e Dorothy Dorow, per poi specializzarsi nel repertorio vocale rinascimentale e barocco. Dal 1999 collabora regolarmente con Hesperion XXI e La Capella Reial de Catalunya diretti da Jordi Savall e dal 2002 è membro del Concerto Italiano diretto da Rinaldo Alessandrini. Collabora regolarmente con Accademia Bizantina, Europa Galante, Ensemble Zefiro, La Venexiana, I Bassifondi, Concerto Palatino, Concerto Romano.

Debutta nel 1999 nell'*Orfeo* di Monteverdi al Teatro Real di Madrid, diretto da Jordi Savall, nei ruoli di Musica e Euridice. Nell'*Incoronazione di Poppea* ha interpretato Damigella alla Scala, Drusilla alla Carnegie Hall, Valletto e Fortuna al Teatro Colón Salamanca; è stata Morgana in *Alcina* di Händel con Christophe Rousset et Les Talens Lyriques all'Opéra Royal di Versailles, Rosmene in *Imeneo* al Festival Händel di Halle, Bellezza nel *Trionfo del Tempo e del Disinganno* al Teatro Olimpico di Vicenza e al Festival Resurrectio a Gdansk, Rosmene in *Serse* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Piacenza; Vagaus in *Juditha Triumphans* di Vivaldi, Amore in *La virtù degli strali d'Amore* di Cavalli al Teatro Malibran di Venezia, Claudia in *Massimo Puppieno* di Alessandro Scarlatti al Politeama di Palermo, Argene nell'*Olimpiade* di Pergolesi al Teatro di Cracovia, Minerva, Fortuna e Melanto nel *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi al Regio di Torino, Clori in *Clori, Dorino e Amore* di Händel con la Münchner Rundfunk Orchestra. Si è esibita nella Messa dell'*Incoronazione* e Messa in do di Mozart, *Stabat Mater* di

Boccherini, *Messa in Angustiis* di Haydn, Oratorio di Natale, Messa in si minore, Passione secondo Matteo e *Magnificat* di Bach, *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, oratori di Caldara, Scarlatti, Jommelli, Hasse, Feo.

Recente è il progetto in trio con Mara Galassi e Patxi Montero sulle musiche a voce sola di Orazio Michi dell'Arpa e Marco Marazzoli. Si è esibita inoltre con Collegium Vocale Gent, Ricercar Consort, Ensemble 415, La Petite Bande, Al Aire Español, Ensemble Concerto, Ensemble Aurora, La Compagnia del Madrigale, El Concierto Español, Dolce & Tempesta, Orchestra da Camera di Stoccarda, Orchestra da Camera di Losanna, Orchestra Barocca di Siviglia, Orquesta barroca de la Universidad de Salamanca, in Europa, Stati Uniti, Messico, Colombia, Corea del Sud, Giappone, Australia e Nuova Zelanda.

Ha inciso per Naïve, Opus 111, Stradivarius, Tactus, Symphonia, Dynamic, Fuga Libera, Brilliant, Christophorus, Deutschlandfunk, Glossa. Ha ricevuto la nomination ai Grammy Awards 2008 per la sua interpretazione nell'*Orfeo* di Monteverdi nei ruoli della Musica e della Ninfa (Naïve, 2007).

Insegna Canto rinascimentale e barocco al Conservatorio di Verona.



© Nicola Dai Maso

Francesca Aspromonte

Dopo gli studi di pianoforte e clavicembalo, intraprende lo studio del canto con Maria Pia Piscitelli e si diploma al Mozarteum di Salisburgo sotto la guida di Boris Bakow. È allieva dell'Opera Studio di Renata Scotto all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Approfondisce l'interpretazione del repertorio del Sei e Settecento all'Academie Baroque Européenne d'Ambronay e attualmente

continua a specializzarsi sotto la guida di Fernando Cordeiro Opa. Si è esibita in importanti teatri e sale da concerto tra cui la Carnegie Hall, l'Opéra Royal de Versailles, Wigmore Hall e Royal Albert Hall, Wiener Konzerthaus e Wiener Musikverein, Parco della Musica, Bozar di Bruxelles, Teatro La Fenice, Opéra de Vichy, Opéra National de Montpellier, Grand Théâtre du Luxembourg, Opéra de Nancy, Opéra National de Montpellier. Collabora regolarmente con direttori quali Sir John Eliot Gardiner, Christophe Rousset, Enrico Onofri, Leonardo García Alarcón, Raphaël Pichon, Giovanni Antonini, Vaclav Luks, Stefano Montanari, Alessandro Quarta. Ha interpretato il ruolo del titolo in *Erismena* di Cavalli diretta da Leonardo García Alarcón, Musica e Messaggiera nell'*Orfeo* di Monteverdi e i *Vespri* diretta da Sir John Eliot Gardiner, Euridice nell'*Orfeo* di Rossi con Ensemble Pygmalion e Raphaël Pichon per i BBC Proms, Zerlina in *Don Giovanni* a Nancy e Lussemburgo, concerti con i Bochumer Symphoniker diretta da Enrico Onofri, *La sete di Cristo* di Pasquini con Alessandro Quarta e Concerto Romano a Roma e a Malta, Atalanta nella registrazione del *Serse* di Händel per Deutsche Gramophone con il Pomo d'oro con debutto a Versailles e in tournée in diverse città europee, il ruolo titolo nella *Maddalena ai piedi di Cristo* di Caldara con Vaclav Luks e Collegium 1704 a Praga e Dresda, Isifile nel *Giasone* al Grand Théâtre de Genève e a Versailles, la *Johannes-Passion* al Wiener Konzerthaus, Angelica nell'*Orlando furioso* di Vivaldi a Venezia con Diego Fasolis, *Arianna in Creta* a Halle, *Semele* di Hasse alle Innsbrucker Festwochen, *Jole* di Porpora al Musikfesten di Brema, Almirena nel *Rinaldo* di Händel al Teatro Ponchielli di Cremona con Accademia Bizantina e Ottavio Dantone, Dalinda nell'*Ariodante* al Drottningholms Slottstheater in Svezia; *L'Ercole amante* (Iole) a Parigi e a Versailles. Incide in esclusiva con Pentatone con la quale ha registrato il suo primo cd *Prologue* con Enrico Onofri e il Pomo d'Oro.



Luigi De Donato

Nato a Cosenza, ha compiuto gli studi presso il Conservatorio "Stanislao Giacomantonio" della sua città, perfezionandosi poi con Margaret Baker, Gianni Raimondi, Regina Resnik e Bonaldo Giaiotti. Ha vinto numerosi concorsi internazionali e ha ricevuto il premio per la migliore voce di basso al concorso internazionale per cantanti d'opera "Francesco Paolo Tosti".

Ha cantato l'*Orfeo* (Caronte) e *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Il Tempo e Nettuno) di Monteverdi alla Scala con il Concerto Italiano diretto da Rinaldo Alessandrini per la regia di Robert Wilson e al Teatro Real di Madrid diretto da William Christie, regia Pier Luigi Pizzi. Con Jean-Christophe Spinosi, è stato Seneca nell'*Incoronazione di Poppea* a Buenos Aires. Si è specializzato nel repertorio del XVII e XVIII secolo collaborando con i più importanti direttori ed ensemble di musica antica. Tra i ruoli händeliani ha interpretato Ariodante (*Serse*) a Madrid, Mosca e Barcellona diretto da Jean-Christophe Spinosi e a Beaune con Ottavio Dantone; Lucifero nella *Resurrezione* con Diego Fasolis; *Aci* (*Aci, Galatea e Polifemo*) con Il Giardino Armonico e Giovanni Antonini; Leone (*Tamerlano*) al Teatro Real di Madrid con Paul McCreech e Graham Vick; Argante (*Rinaldo*) diretto da Ottavio Dantone regia di Jacopo Spirei in diversi teatri italiani; Manoah (*Samson*) con Leonardo García Alarcón. Sensibile interprete mozartiano, è stato Figaro (*Le nozze di Figaro*), Leporello (*Don Giovanni*), Colas (*Bastien und Bastienne*), Herr Buff (*Der Schauspieldirektor*) e ha recentemente debuttato Mustafa nell'*Italiana in Algeri* a Rennes. Inoltre ha interpretato Don Profondo nel *Viaggio a Reims*, Don Magnifico e Alidoro in *Cenerentola*, Rodolfo nella *Sonnambula* di Bellini, Dulcamara

nell'*Elisir d'amore*, Geronimo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa, Donaldo in *Elena e Malvina* di Carlo Evasio Soliva e il Prefetto in *Linda di Chamounix*. Si è esibito inoltre in opere di Verdi, Bizet, Smetana, Puccini e di compositori del XX secolo come Stravinskij, Kurt Weill, Nino Rota e Dallapiccola. È anche un interprete del repertorio sacro.



Biagio Pizzuti

Nato a Salerno, si diploma in pianoforte e canto lirico al Conservatorio "Giuseppe Martucci" della sua città dove contemporaneamente ottiene la laurea in Farmacia. Si perfeziona con Rolando Panerai, Renato Bruson e Alessandro Corbelli e frequenta a Roma l'Opera Studio dell'Accademia Santa Cecilia sotto la guida di Renata Scottò. Successivamente a Genova fa parte dell'Ensemble Opera Studio del Carlo Felice, debuttando i ruoli di Marcello e Schaunard nella *Bohème* e Gregorio nella produzione di *Roméo et Juliette* diretta da Fabio Luisi e ripresa dalla Decca.

Vince la 64° edizione del concorso As. Li. Co. aggiudicandosi il debutto come Dulcamara nell'*Elisir d'amore* nei teatri del circuito lombardo e l'anno successivo vince il Concorso internazionale "Comunità Europea" di Spoleto debuttando come protagonista nel *Gianni Schicchi*. È stato poi Sharpless nella *Madama Butterfly* a Spoleto, Betto nel *Gianni Schicchi* al Theater An der Wien e al Comunale di Firenze, Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*, Fabrizio e Pacuvio nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet e ha interpretato il ruolo protagonista in *Don Giovanni* a Ferrara, quello di Leporello a Maribor e di Masetto al Massimo di Palermo.



© Giulia Papetti

Accademia Bizantina

Nasce a Ravenna nel 1983 con l'intento programmatico di "fare musica come un grande quartetto". Oggi come allora, il gruppo è gestito in modo autonomo dai propri componenti, custodi e garanti di quell'approccio interpretativo cameristico che lo ha sempre contraddistinto.

Molte le personalità di spicco del mondo musicale che ne hanno sostenuto la formazione e la crescita: Jorg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti e Luciano Berio. Nel corso degli anni ha potuto godere dell'apporto e del contributo artistico di musicisti esperti e talentuosi, come il violinista Stefano Montanari, che per oltre vent'anni è stato parte integrante del gruppo. Tutto ciò ha permesso all'ensemble di specializzarsi nell'esecuzione su strumenti originali del repertorio musicale del XVII, XVIII e XIX secolo.

Nel corso degli anni ha saputo adottare un proprio stile interpretativo che trae la ragion d'essere nella ricerca e nell'appropriazione

di un linguaggio e di una prassi esecutiva comune e condivisa, che presuppone un'attenta lettura della partitura e predilige l'accuratezza stilistica dell'esecuzione, come nella più nobile tradizione cameristica italiana.

Ottavio Dantone entra a far parte stabilmente del gruppo nel 1989 in qualità di clavicembalista e nel 1996 viene nominato direttore musicale e artistico divenendo il garante del prestigio e della qualità artistica dell'ensemble. Sotto la sua guida continua il percorso di specializzazione nell'ambito della musica antica con l'intento di coniugare ricerca filologica e studio della prassi estetica interpretativa ed esecutiva del Barocco. Nel corso dell'ultimo ventennio, proprio come in un "mosaico bizantino", la competenza, la fantasia e la raffinatezza di Dantone sono andate fondendosi con l'entusiasmo e la complicità artistica di ogni singolo strumentista del gruppo, dando corpo e sostanza ad interpretazioni che hanno permesso all'orchestra di essere accreditata come uno dei più prestigiosi ensemble del panorama musicale internazionale.

Dal 1999, anno di esecuzione della prima opera in forma scenica, il *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, Accademia Bizantina si è specializzata nella riscoperta e nell'esecuzione del repertorio operistico barocco, proponendo, oltre a quelli di cartellone più importanti, titoli mai eseguiti in tempi moderni. L'ensemble si esibisce nelle sale da concerto e nei festival internazionali più prestigiosi. Particolarmente significative le collaborazioni intraprese con i violinisti Viktoria Mullova e Giuliano Carmignola e con il controttenore Andreas Scholl, che hanno portato alla realizzazione di importanti tour internazionali e a progetti discografici per Onyx, Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi e Decca.

Le numerose incisioni per Decca, Harmonia Mundi e Naïve sono state più volte premiate da riconoscimenti come il Diapason d'Or, il Midem e da una nomination ai Grammy Music Award per *Purcell - O Solitude* con Andreas Scholl. Nel 2018 il cd *Agitata*, inciso con Delphine Galou, ha vinto il prestigioso Gramophone Award come miglior recital dell'anno.

violini primi

Maria Grokhotova, Lisa Ferguson, Sara Meloni, Valentina Giusti

violini secondi

Ana Liz Ojeda, Yayoi Masuda, Fabio Ravasi, Ulrike Fischer

viola

Gianni de Rosa, Alice Bisanti

violoncelli

Alessandro Palmeri, Paolo Ballanti

violoni

Nicola Dal Maso, Giovanni Valgimigli

liuto

Tiziano Bagnati

fagotto

Alberto Guerra

oboi

Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka

clavicembalo

Anna Fontana

concertmaster

Alessandro Tampieri

direttore al clavicembalo

Ottavio Dantone

Soci

Comune di Ravenna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale

Consiglieri
Livia Zaccagnini
Ernesto Giuseppe Alfieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Alessandra Baroni
Angelo Lo Rizzo

Si ringrazia per il sostegno

Associazione Amici Teatro Alighieri

Presidente
Eraldo Scarano
Presidente onorario
Gian Giacomo Faverio

Segretario
Giuseppe Rosa

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2019-2020

Direttore artistico

Angelo Nicastro
Segreteria Federica Bozzo

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Referente stampa estera Anna Bonazza

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Biglietteria e promozione Laura Galeffi,
Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Paola Notturmi
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Egidia Anna Scuderi*

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Valentina Battelli,
Cinzia Benedetti, Beatrice Moncada*,
Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei Franco Belletti*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistente Francesco Orefice
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico Fabio Baruzzi*,
Jacopo Bernardi*, Christian Cantagalli,
Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Lai,
Marco Nosari, Enrico Ricchi, Andrea Scarabelli*,
Marco Stabellini

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Ingresso Artisti Alin Mihai Enache, Luca Ruiba,
Samantha Sassi

* Collaboratori



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

