



Teatro di Tradizione
Dante Alighieri



Antonio Vivaldi

Il Tamerlano

ovvero la morte di Bajazet (RV 703)



Regione Emilia-Romagna



Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2023

Il Tamerlano **ovvero la morte di Bajazet (RV 703)**

tragedia per musica in tre atti
libretto di Agostino Piovene
musica di Antonio Vivaldi

prima rappresentazione Verona, Teatro Filarmonico, 1735
(edizione critica di Bernardo Ticci, 2019 – Variazioni di Ottavio Dantone)

Teatro Alighieri
sabato 14 gennaio ore 20.30
domenica 15 gennaio ore 15.30





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

Immagini 3D © Cristina Ducci
in copertina, alle pp. 27, 31, 35, 36, 39, 52.

Foto della prima sessione di prove
alle pp. 28, 29, 44-47 © Zani-Casadio.

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

Stampa **GE.GRAF S.r.l.**, Bertinoro (FC)

Sommario

La locandina	pag. 5
Il libretto	pag. 7
Il soggetto	pag. 25
Tamerlano: un'opera bifronte Una conversazione con Ottavio Dantone raccolta da Guido Barbieri	pag. 27
Appunti per una messa in scena di Stefano Monti e Marisa Ragazzo	pag. 31
Fame d'aria di Guido Barbieri	pag. 35
Timur lo zoppo	pag. 41
Sculture in scena Le maschere di Ifigenia di Vincenzo Balena di Valter Rosa	pag. 49
I protagonisti	pag. 52



Il Tamerlano

ovvero la morte di Bajazet (RV 703)

tragedia per musica in tre atti
libretto di Agostino Piovene
musica di **Antonio Vivaldi**
prima rappresentazione Verona, Teatro Filarmonico, 1735
(edizione critica di Bernardo Ticci, 2019 – Variazioni di Ottavio Dantone)

<i>personaggi</i>	<i>interpreti</i>	<i>ruoli danzati</i>
Tamerlano	Filippo Mineccia	Kyda Pozza
Bajazet	Bruno Taddia (14) Gianluca Margheri (15)	Davide Angelozzi
Asteria	Delphine Galou	Elda Bartolacci
Andronico	Federico Fiorio	Graziana Marzia
Irene	Marie Lys	Alessandra Ruggeri
Idaspe	Giuseppina Bridelli	Sara Ariotti

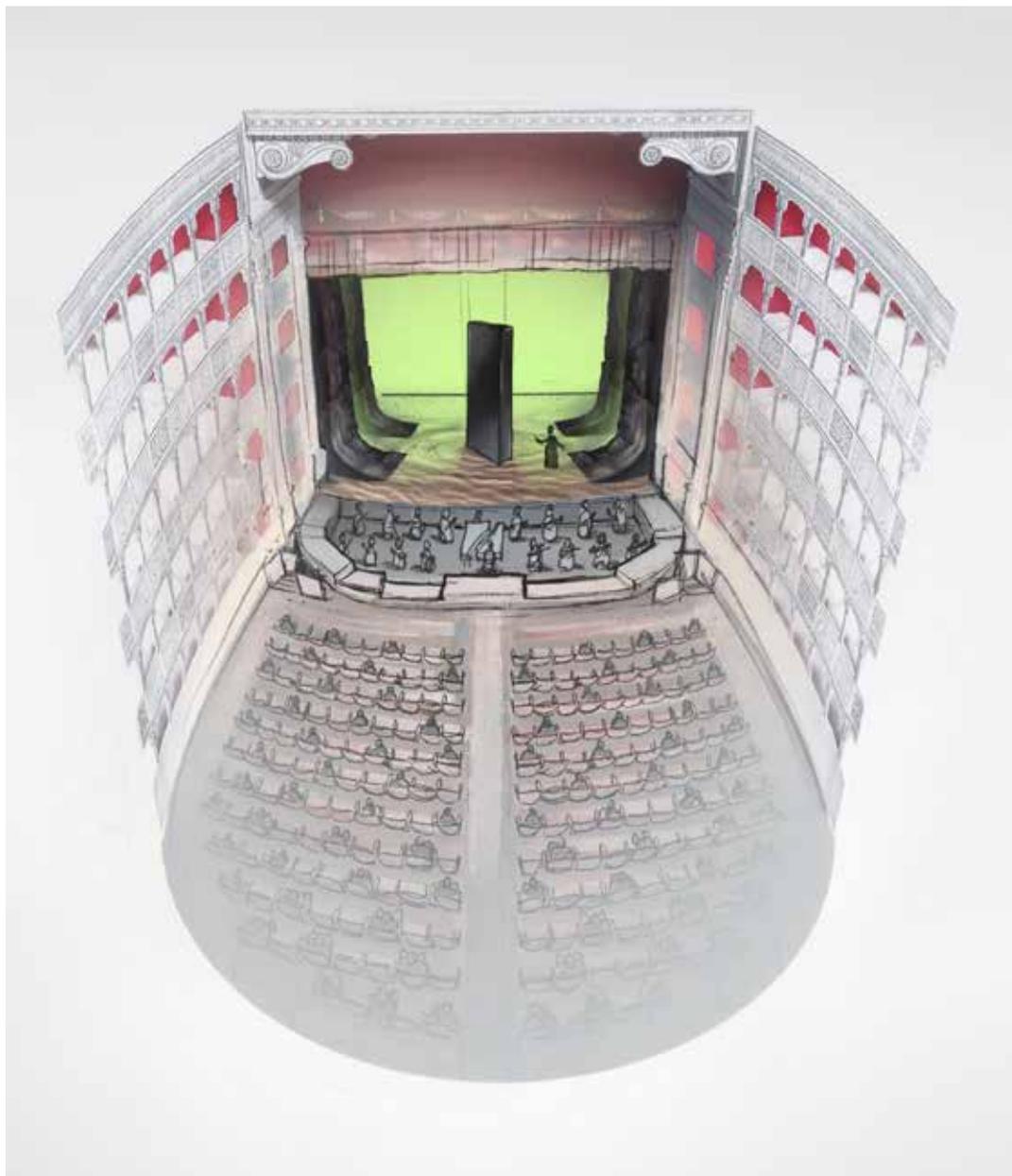
direttore al clavicembalo Ottavio Dantone
regia, scene e costumi Stefano Monti

coreografie Marisa Ragazzo, Omid Ighani
disegno luci Eva Bruno
contenuti video/3D Cristina Ducci
pittura su tela Rinaldo Rinaldi, Maria Grazia Cervetti
illustrazioni Lamberto Azzariti
sculture Vincenzo Balena
realizzazione scene Laboratorio Scenografia Pesaro
realizzazione costumi Sartoria Klemann

Accademia Bizantina
DaCru Dance Company

direttore di scena Luigi Barilone
maestro collaboratore al clavicembalo Valeria Montanari
maestro collaboratore alle luci Filippo Bittasi
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini
responsabile sartoria Manuela Monti
sarta Micol Bezzi
trucco e parrucco Costume Art Lab
fornitore clavicembalo Francesco Zanotto

nuovo allestimento
produzione Teatro Alighieri di Ravenna
in coproduzione con Teatro Municipale di Piacenza, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia,
Teatro Comunale Pavarotti-Freni di Modena, Teatro del Giglio di Lucca



Il Tamerlano ovvero la morte di Bajazet (RV 703)

tragedia per musica in tre atti

libretto di Agostino Piovene

musica di Antonio Vivaldi

prima rappresentazione Verona, Teatro Filarmonico, 1735

PERSONAGGI

Tamerlano , imperatore de' Tartari	<i>controtenore</i>
Bajazet , imperatore de' Turchi, prigioniero di Tamerlano	<i>baritono</i>
Asteria , figlia di Bajazet, amante d'Andronico	<i>contralto</i>
Andronico , principe greco confederato col Tamerlano	<i>controtenore</i>
Irene , principessa di Trabisonda, promessa sposa al Tamerlano	<i>mezzosoprano</i>
Idaspe , confidente d'Andronico	<i>soprano</i>

Bursa, capitale della Bitinia, la prima città occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta de' Turchi.

(i registri vocali corrispondono alle voci impiegate in questa rappresentazione; le parti tagliate sono state omesse dal libretto)

ATTO PRIMO

Scena prima

Deliziosa nel Palazzo Reale di Bursa Capitale della Bitinia, occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta de' Turchi. Bajazette, Andronico, ed Idaspe.

[Recitativo]

Bajazet

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

Andronico

Il vostr'odio Signor vada in oblio. Siete in poter del Tamerlano. Vuoi morir? Ed Asteria?

Bajazet

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

[Aria]

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

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

Scena seconda

Andronico, e Idaspe.

[Recitativo]

Andronico

Non si perda di vista, Idaspe, il disperato.

Serviamo Asteria in lui, e nel suo amante ami la figlia almen l'amor del padre.

Idaspe

Signor, se un grande amore occupa il vostro cor, dover vi chiama a conservar nel genitor la figlia. Ma che prevalga in voi l'interesse del core a quel del soglio Idaspe non l'approva.

Andronico

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

Idaspe

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

[Aria]

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

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

Scena terza

Tamerlano, e Andronico.

[Recitativo]

Tamerlano

Principe, or ora i Greci han posto in mio poter il vostro Impero; ed io, ch'ho sola in petto della gloria l'amor, e che non vinco per abusarmi delle mie vittorie, vi rendo il vostro trono. Io vi dichiaro imperador: potrete partir' a vostro grado; ite a Bisanzio...

Andronico

Ah, mio signor, è grande il dono, e il donator, ma...

Tamerlano

Il rifiutate?

Andronico

No signor; ma sì presto dividermi da voi?

Tamerlano

Temeva impaziente la brama di regnar, ma il vostro indugio deve servirmi a vincere un nemico.

Andronico

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

Tamerlano

Offrite a quel superbo la mia man per sua figlia; e questo sia il guiderdon dell'amicizia mia.

Andronico

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

Tamerlano

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

Andronico

Per me signore?

Tamerlano

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

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

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

Scena quarta

Andronico.

[Recitativo]

Andronico

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

[Aria]

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

Esser non voglio ingrato, ma sempre vò seguir quel caro volto amato che ogn'or mi fa languir, e il cor mi sface.

Scena quinta

Appartamenti reali destinati per abitazione di Asteria, e Bajazette costoditi da Guardie.

[Recitativo]

Asteria

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

[Aria]

Scena sesta

Tamerlano, e detta.

Tamerlano

Non è più tempo Asteria

di celarvi un segreto, a cui legata
sta la vostra fortuna,
di Bajazet, d'Andronico, e la mia.
Al greco prence
è noto il mio volere, e già favella
di vostre nozze al padre.

Asteria
Di mie nozze? Con chi?

Tamerlano
Con Tamerlano.

Asteria
(Oh cielo!) Signor...

Tamerlano
Sì, v'amo.
Io lo dico, e ciò basta.

Asteria
Come? Quel Tamerlan,
ch'ha invincibile il cor al par del braccio,
fatto schiavo in un punto
di molle passion? Signor no'l credo.
Ma se fosse, vi dico,
che d'orror m'empie l'alma un tale affetto.

Tamerlano
Asteria ben comprendo
la fiera del sangue, onde sortite.
Tal provocò il mio sdegno.
Non lo svegliate Asteria,
che sprezzato il mio amor, non v'assicuro
dall'ira mia. Vedrete
correr a' vostri piè del padre il sangue;
ed un vostro rifiuto
turberà ciò, ch'hanno di voi, di loro
il genitor, e Andronico risolto.

Asteria
(Ah qual consiglio Asteria?)
Signor, s'il prence greco
necessario si rende a queste nozze,
pria d'inoltrarmi, intendo
udir dalla sua bocca il mio destino.
(Amante e genitor non può tradirmi.)

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

Asteria
Come? Di chi?

Tamerlano
D'Irene.

Asteria
E Andronico l'accetta?

Tamerlano
Si può temer?

Asteria
(Ahi sorte!)

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

[Aria]

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

Scena settima
Asteria.

[Recitativo]

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

Scena ottava
Bajazet, Andronico, e detta.

Bajazet
Non ascolto più nulla.

Andronico
Almeno udite
la volontà d'Asteria.

Bajazet
Ella è mia figlia.

Non vi partite Asteria,
che si tratta di voi.

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

Asteria
Di me? (Come si turba
il traditor confuso!)

Bajazet
Il nostro nemico (ahi che nel dirlo
avvampo di rossor, ardo di sdegno)
d'Andronico col mezzo
chiede le vostre nozze,
e m'offre in premio e libertade, e pace.
L'empio sà pur, che fremo
d'essergli debitor sin della vita.

Andronico
Numi, che dirà Asteria?

Bajazet
Figlia, tu non rispondi? Io mi credea
vederti accesa di dispetto, e d'ira
ad odiar Tamerlan, quanto egli t'ama.
Ma in vece tu vacilli.

Asteria
(Vendichiamoci almen di quell'ingrato.)
Signor, or ch'il Tartaro rende
la corona ad Andronico, il superbo
con la fortuna cangia core, e affetto.
V'è noto il don di quel suo gran nemico?
Si cede in premio di mie nozze Irene.
Or l'ambizion, e un nuovo amor lo chiama
a oprar non già per noi, ma per se stesso.

Bajazet
E ciò è vero?

Andronico
Crude! Tacer non posso.
Asteria, al vostro amante non conviene
così ingiusto rimprovero. Sappiate,
che ho chieste queste nozze
col timor d'ottenerle.

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

Andronico
Ma signor, la ripulsa
vi può costare il capo.

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

Scena nona
Asteria, e Andronico.

Andronico
Asteria non parlate?

Asteria
Che giova? V'amai, ve lo confesso,
né lo direi se non dovessi odiarvi.

Andronico
Odiarmi? Ah Principessa.

Asteria
S'ho a soffrir dall'amante esser tradita,
la via di non amare, o amor, m'addita.

[Aria]

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

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

Scena decima
Andronico, e Idaspe

[Recitativo]

Andronico
Udir non voglio a favellar d'Irene.

Idaspe

Ah Prence, il Tamerlan
la cede a voi, v'impone
d'accoglierla in sua vece. Ecco ne viene.
Che risolvete?

Scena undicesima

Irene, e detti.

Irene

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

Idaspe

Il Greco Prence è questi,
in breve a lui succederà il monarca.

Andronico

Gran donna illustre, io vengo
dal Tamerlan prescelto
al grand'onor d'accogliervi in sua vece.

Irene

Ma il mio sposo dov'è?

Andronico

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

Idaspe

Il Tamerlano ha un altro amore in petto.
Vuol sul trono la figlia
del nemico Ottoman, ma forse Irene
non averà a temer costei rivale.
E se lo fosse, il mio Signor, Regina,
sposo ineguale non mi sembra.

Irene

Non vi prendete pena. Io già rifiuto,
se non è il Tamerlano, ogni marito.
Amici andiam; già che non m'è concesso
viver sicura a un traditore appresso.

Idaspe

Signor, se tal lasciate
partir Irene, Asteria è già perduta.

Andronico

Udite: ancora ignota

voi siete al Tamerlan: non è dovere
espor la maestade a nuove offese.
Fingetevi compagna, o messaggiera
della sprezzata Irene;
pregate, minacciate: il tempo poi
darà incontro opportun per iscoprirsi.

Irene

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

[Aria]

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

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

Scena dodicesima

Andronico.

Andronico

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

[Recitativo]

ATTO SECONDO**Scena prima**

*Campagna con Padiglione del Tamerlano.
Tamerlano, Andronico, e Idaspe.*

[Recitativo]

Tamerlano

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

Andronico

Come signor?
Siete informato del voler d'Asteria?

Tamerlano

M'accertò dell'assenso
Zaida sua fida.

Andronico

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

Tamerlano

Eh; Bajazette cangierà pensiero
quando Asteria vedrà salita in trono.

Andronico

Doppo un sì grande acquisto
l'avete ancor veduta?

Tamerlano

Giunger deve a momenti
nelle mie regie tende.

Andronico

(Anche questo di più?) Ciò è noto al padre?

Tamerlano

Perché tante richieste?
Prence attendete al vostro
già vicino imeneo.
Irene, che accoglieste, è vostra sposa.
Vado a ordinar la pompa, e questo giorno
sarà di vostre, e di mie faci adorno.

Scena seconda

Andronico, e Idaspe.

Idaspe

Sarete ora ostinato
nell'amore d'Asteria?

Andronico

Più che pria.

Idaspe

Doppo ciò, che pretendete?

Andronico

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

Idaspe

Bell'impresa d'un'alma disperata.

Andronico

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

Idaspe

Ubbidirò, ma ti sovenga appresso
ch'è follia per amor tradir se stesso.

[Aria]

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

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

Scena terza

Asteria, e Andronico.

[Recitativo]

Asteria

Gloria, sdegno, ed amore
arbitri del mio core un solo istante
permettete, ch'io finga
qui l'infedel, si colga
di mie giuste vendette almeno il frutto.

Andronico

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

Asteria

Piano Andronico, piano. Non mi guida ambizione, o amore al trono. Farò veder... (Ma, Asteria ove trascorri?) Voi mi spingeste al soglio, il dissi, il dico, e se voi non aveste o core, o forza per dichiararvi contro il mio nemico, a odiarlo né men io son tenuta.

Andronico

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

Asteria

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

[Aria]

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

Scena quarta

Andronico.

[Recitativo]

Andronico

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

[Aria]

La sorte mia spietata farmi di più non può, m'accusa e mi condanna la bella mia tiranna

l'infido e traditor, che barbaro rigor, che grave affanno.

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

Scena quinta

S'apre il Padiglione, e vedesi Tamerlano, ed Asteria a sedere sopra Origlieri. Tamerlano, Asteria, Idaspe, poi Irene.

[Recitativo]

Idaspe

Signor, Vergine illustre chiede accostarsi per Irene al soglio.

Tamerlano

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

Irene

(La schiava assisa, e la Regina in piedi?) Signor, di Trabisonda l'erede a voi...

Tamerlano

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

Irene

(Folle da un traditor chi spera fede.)

Asteria

Al maggior de' Monarchi inchina Asteria il suo voler, e umile stende la destra al vincitor del mondo.

Tamerlano

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

Irene

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

Tamerlano

Quanto ardata è costei!

Irene

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

Tamerlano

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

Irene

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

Tamerlano

Fa che mi spiaccia Asteria, e abbraccio Irene.

[Aria]

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

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

Scena sesta

Asteria, Irene, e Idaspe.

[Recitativo]

Asteria

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

Irene

E che pretendi forse allo sposo usurpato aggiunger nuovi insulti?

Asteria

Conosci pria il cor d'Asteria, e apprendi, che non mi chiama al trono, o brama di regnar, o molle affetto, in pegno de' miei detti ecco la mano. Saprà Asteria spiaccere al Tamerlano.

[Aria]

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

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

Scena settima

Irene, e Idaspe.

[Recitativo]

Irene

Gran core espone Asteria. Alla tua fede mi raccomando Idaspe.

Idaspe

Così servo al Monarca e a Irene insieme.

Irene

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

Idaspe

Cauto de' passi suoi seguirò l'orme.

Irene

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

[Aria]

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

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

Scena ottava*Bajazette, ed Andronico.*

[Recitativo]

Bajazet

Dov'è mia figlia, Andronico?

Andronico

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

Bajazet

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

Andronico

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

Bajazet

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

Dov'è la figlia?

Dov'è il mio trono?

Non son più padre,

più re non sono,

la sorte barbara

non ha più affanno,

non ha più fulmine

il ciel tiranno

ch'esser terribile possa per me.

Vede l'istesso

nemico fato

che non può farmi

più sventurato,

che se m'uccide

crudel non è.

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

[Recitativo]

Tamerlano

Asteria, siamo al soglio; è sì deforme
il mio trono o il mio letto,
qual lo fingeva Bajazet? Che dici?

Asteria

No (perché vago il fa la mia vendetta.)

Già deposto ogni sdegno,

signor si fa mia legge il piacer vostro.

Tamerlano

Al soglio dunque, o bella.

Asteria

Al soglio sì (ma per svenarvi un mostro.)

Bajazet

Dove mia figlia?

Tamerlano

Più tua figlia non è, mia sposa è Asteria.

[Aria]

Bajazet

Tua sposa, non è vero.

De' gl'Ottomani il sangue

non può accoppiarsi al sangue d'un pastore.

Tamerlano

Favella Asteria, e da' tuoi sensi almeno
abbia questo insolente donde avvilirsi.

Asteria

Padre sì, vado al trono, il soffri in pace

(il resto l'ho nel cor, e il labbro tace.)

Bajazet

Che il miri, e il soffra in pace?

Perfida indegna figlia.

Tamerlano

Olà: si taccia.

Stanco son di tue furie;

e se il volto d'Asteria

non arrestasse il colpo,

ne porterebbe il capo tuo la pena.

Bajazet

Perverse stelle!

Tamerlano

Con intrepido ciglio

rimira o Bajazet qual sia tua figlia,

in onta ancor del tuo mal nato orgoglio.

Scena decima*Irene, e detti*

[Recitativo accompagnato]

Bajazet

Odi perfida, e tu fiero nemico
lasciami favellar, e ti prometto
l'ultimo giorno, che m'ascolti è questo.

Asteria, che per figlia

non ti ravviso più; dimmi, sei quella,

che giurò al Tamerlan odio, e vendetta?

Tu sorella d'Ortubule?

Tu figlia a Bajazette?

Tu del sangue Ottoman? Perfida menti.

Ecco il fin de' tuoi sdegni, ecco qual era

sin d'allora il tuo cor, ma perché pria

dal tuo nemico amante

non ottenesti al genitor la morte

per averne poi tu Reina il merto?

Ecco il petto, ecco il capo, or via, che tardi?

Quest'ultimo ti resta

ancor fra tuoi delitti.

Ma non sperar, me estinto

pace mai su quel trono,

spaventarò i tuoi sonni ombra vagante,

e sarò tuo rossor padre tradito,

svegliarò contro te l'ombra infelici

della tua genitrice, e del germano,

che riposano forse

nell'odio tuo, nell'odio mio sicure.

Disumanata, un padre disperato

ti dimanda la morte, e ti minaccia,

e a pietade, o a timor ciò non ti muove?

Andiamo a mendicar la morte altrove.

[Recitativo]

Asteria

Padre, ferma.

Tamerlano

Si fiacca è Asteria dunque,

che di gridi impotenti al suon si scuota.

Tornate temerarii a' vostri ceppi.

Cor, che pospone a' bassi affetti un regno
di vagheggiarne lo splendore è indegno.**Bajazet**

Andiamo.

Asteria

Tamerlan non vi partite.

Padre, Andronico, e tu d'Irene amica,

appresso a voi d'ambizion son rea,

di sangue offeso e di tradita fede.

Or perché sappia ogn'uno,

qual al soglio n'andai, qual ne ritorno,

guardisi Asteria, e più di tutti fissa,

fissa in me gl'occhi, o Tamerlano, e mira.

Questo era il primo destinato amplesso,
(*mostra uno stilo*)

che portava fastosa Asteria al letto.

Giace impotente è ver a' piè del trono,

ma ancora in esso vagheggiar tu puoi

la mia illustre vendetta, e i sdegni tuoi.

Irene

Gran donna!

Bajazet

Oh illustre figlia!

Andronico

Oh cor costante.

Tamerlano

Sdegni, ma di Monarca

a torto offeso, e disprezzato amante.

[Recitativo accompagnato]

Siano di mille armati

Asteria, e Bajazet posti in difesa.

Piomberà sù i lor capi

la giusta mia vendetta,

e punirò con cento morti, e cento

nel padre, e nella figlia il tradimento.

[Recitativo]

Andronico

In sì fiero destin morir mi sento.

[Quartetto Irene, Asteria, Tamerlano e Bajazet]

Irene

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

Bajazet

Mostro indegno,
dispietato senza fe'

Asteria

Morto il padre oh Dio perché?
Così barbara sentenza

Tamerlano

Non è degno di clemenza

Irene

Tanto fasto.

Bajazet

Tanto orgoglio.

Tamerlano

Morte attendi.

Bajazet

E morte io voglio.

Asteria

Numi aita oh Dio pietà.

Irene, Bajazet e Tamerlano

No non sa che sia pietà.

Asteria

Questa è troppa crudeltà.

ATTO TERZO

Scena prima

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

[Recitativo]

Bajazet

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

Asteria

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

Bajazet

Odi dunque, ma tutta
a incontrarlo ci vuol la tua virtude.
Vedi quest'è veleno,
de' miei vasti tesori unico avanzo.
Te ne fo parte, e perché l'usi ardita,
il mio intrepido cor teco divido.
Tu, figlia, al primo insulto,
che tenta il Tamerlan, lo bevi e mori.
E me vedrai al primo infausto avviso
preceder, o seguir il tuo destino.

Asteria

Padre, al tuo gran voler la fronte inchino.

*[nel presente allestimento la seconda scena
del terzo atto è tagliata]*

Scena terza

Tamerlano, Andronico, Asteria, e Idaspe

Tamerlano

Andronico, il mio amore
dallo sdegno d'Asteria acquista lena.
Irritato, ed offeso,
odiarla, il so, dovrei; quanto m'oltraggia
dovrei punirla, ma quel volto ch'ebbe
forza fin di placarmi
a pro di Bajazet frena i miei sdegni.

Asteria

Principio infausto.

Tamerlano

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

Asteria

Vedi l'ardito.

Andronico

Asteria...

Asteria

Iniquo taci.

Andronico

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

Tamerlano

Qual voce?

Asteria

Ahi, che dirà?

Andronico

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

Tamerlano

Ma che risponde Asteria?

Asteria

S'uniforma al suo amor, bench'infelice.
Che t'odio, il sai, che l'amo, egli tel dice.

Tamerlano

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

Asteria

Ho il mio amante in difesa.

Tamerlano

Or lo vedremo.

Scena quarta

Tamerlano, e detti.

Tamerlano

Con un sol colpo
voglio veder puniti
un rival, un'ingrata, ed un superbo.
Bajazet, et Asteria
sian strascinati alle mie mense, seco
venga Andronico, e miri
in Asteria i suoi scorni,
se poi tal piace, all'amor suo ritorni.

[Aria]

Barbaro traditor
privo d'amor, di fe',
temi del mio furor,
amor tu nieghi a me?
No trionfar non dei,
sarò sì qual tu sei
empio tiranno.
Odio furor velen,
per te sol nutro in sen
premio al tuo inganno.

*[nel presente allestimento la quinta scena
del terzo atto è tagliata]*

Scena sesta

Asteria, Andronico, e Idaspe.

[Recitativo]

Andronico

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

Asteria

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

Andronico
O come? Dunque...

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

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

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

Scena settima
Andronico, e Idaspe.

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

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

Idaspe
Ma così perderete Asteria e il trono.
Deh lasciate un amor per voi fatale.

Andronico
Nol farò Idaspe mai.
Quanto sia bella Asteria ancor non sai.

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

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

Scena ottava
Andronico.

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

Spesso tra vaghe rose
di verde, e molle prato
angue crudel s'ascose
e il passagier da quello
invan tentò scampar.

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

Scena nona
*Sala preparata per la mensa di Tamerlano.
All'intorno tutto l'Esercito.
Tamerlano, Bajazette, Andronico, Idaspe, poi
Irene.*

Tamerlano
Eccoti Bajazette
dell'angusto ritiro,
in cui t'avea già l'ira mia ristretto
innanzi allo splendor delle mie mense.
Cortese è il Tamerlan più che non pensi.

Bajazet
Mi si rende sospetto,
benché sembri cortese il mio nemico.

Tamerlano
L'indovinasti. Ho già risolto il modo
che avvilar ti potrà.

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

Tamerlano
A questo non resisti.

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

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

Scena decima
Asteria, e detti.

Asteria
Eccomi, che si chiede?

Tamerlano
Accostati superba, e fissa il guardo
nel posto luminoso, che perdesti.

Tamerlano
Tosto ad Asteria un nappo, e al basso impiego
innanzi al suo signor pieghi il ginocchio
dell'orgoglio Ottoman l'unica erede.
(*Il Tamerlano va a sedere alla mensa.*)

Andronico
Ingiusto.

Bajazet
Temerario.

Asteria
Olà: fermate.
(Numi, ch'al cor voi m'insirate il colpo,
voi lo guidate.) Eccomi pronta all'opra.
(*Prende la tazza.*)

Bajazet
Che pensa Asteria?

Andronico
Che risolve?

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

Tamerlano
Mira la figlia Bajazet, vagheggia

Andronico l'amata.
Questo è suo dono, e perché suo consacro
questa tazza all'amante, e al genitore.

Scena undicesima
Irene, e detti.

Irene
Tamerlan ferma il sorso.

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

Irene
Irene.

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

Tamerlano
Tu Irene?
(*ad Asteria*)
Tu sì audace?

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

Tamerlano
Siedi Irene. E tu iniqua
il cui pallor già fece rea, che dici?

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

Tamerlano
No, che sei disperata. O padre, o amante
me n'assicuri pria.
Fa che l'assaggi o l'uno, o l'altro, e bevo.

Asteria
Legge crudel! Che si risolve Asteria?
Chi primo beve?
Bajazet... ma son figlia.
Andronico... è il mio amante.
Padre, quest'è la morte,
che mi desti in difesa; ecco l'accolgo,

e al mio nemico intrepida mi volgo.
Empio, questo è velen;
e perché al fallo mio la morte devo,
al tuo dispetto la mia morte bevo.
(*Andronico getta di mano il veleno ad Asteria*)

Andronico
Sconsigliata, che tenti?

Bajazet
Incauto amante.

Asteria
Ahi stolto, e che pretendi?
Mi togli a morte, e a tirannia mi rendi.
(*Parte furiosa*)

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

Bajazet
E il soffrirete d'onestade o Numi?
La raccomando a voi, poiché a me resta,
onde togliermi a lui, la via funesta.

[Aria]

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

Scena dodicesima
Parte Bajazet, e restano i detti.

[Recitativo]

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

Tamerlano
Irene
sarà mia sposa.

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

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

[Aria]

Son tortorella
su verde sponda
che sitibonda
l'acceso ardore
nell'onda chiara
temprar non sa.
Sorte sì bella
mi dona amore,
che questo core
per sì gran bene
luogo non ha.

Scena tredicesima
Idaspe, e detti.

[Recitativo]

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

Tamerlano
Bajazette?

Andronico
Ed Asteria?

Idaspe
Asteria il mira, e si distrugge in pianto.

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

Andronico
Ma se mi negate Asteria.

Tamerlano
Oh questo è troppo.

Irene
Eh no signor, vi plachi
del padre il sacrificio.

Andronico
Delle vittorie mie vi pieghi il merto.

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

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

Scena quattordicesima
Asteria, e detti.

[Recitativo accompagnato]

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

[Aria]

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

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

Scena ultima
Parte Asteria, e restano i detti.

[Recitativo]

Andronico
(*ad un servo*)
Deh tu cauto la siegui, e la difendi.

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

Andronico
Abbia mercede.

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

[Coro]

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



Il soggetto



Atto primo

Il palazzo reale di Bursa, capitale della Bitinia, occupata da Tamerlano dopo la sua vittoria sui Turchi.

Il sultano Bajazet, imprigionato da Tamerlano, è liberato dal principe greco Andronico. Preferisce morire piuttosto che restare in potere del suo nemico. Raccomanda a sua figlia Asteria di amare Andronico. Idaspe esorta Andronico a non dimenticare il suo impero a causa di Asteria. Tamerlano si offre di ristabilire Andronico sul trono greco se questi ottiene da Bajazet di concedergli Asteria in sposa. Andronico potrà sposare la principessa Irene, che è stata promessa a Tamerlano.

Gli appartamenti reali dove sono prigionieri Asteria e Bajazet.

Tamerlano chiede ad Asteria di sposarlo. La giovane donna è sconvolta, sospettando che Andronico, che lei ama, sia complice di questo progetto. Bajazet, circondato dalle guardie, fa il suo ingresso con Andronico. Si oppone al matrimonio di sua figlia con Tamerlano, anche se questo rifiuto dovesse costargli la vita. Asteria accusa Andronico di averla tradita per recuperare il trono. Entra Irene, la quale apprende da Andronico e Idaspe che Tamerlano ha deciso di sposare Asteria. Offesa, ella accetta di restare a corte, facendosi passare per una messaggera inviata da Irene. Andronico è desolato per aver perduto l'amore di Asteria.

Atto secondo

Una campagna con la tenda di Tamerlano.

Tamerlano informa Andronico che Asteria accetta la sua proposta di matrimonio. Idaspe consiglia ad Andronico di non protestare per non mettere in pericolo la propria sorte. Asteria dichiara ad Andronico che se lei ha accettato la mano di Tamerlano è solo per colpa sua. Andronico è disperato.

La tenda si apre rivelando Tamerlano e Asteria adagiati su dei cuscini. Tamerlano respinge Irene e le ingiunge di tornarsene nel proprio reame. Asteria, rimasta sola con lei, le lascia intendere che una ragione segreta la spinge ad accettare questo matrimonio. Irene, fidanzata tradita, si lamenta della sua sorte. Bajazet riversa la propria collera su Andronico, che accusa di essere diventato il complice di Tamerlano.

Campo di battaglia con un trono.

Tamerlano e Asteria sono seduti di fronte all'esercito. Tamerlano suscita l'ira di Bajazet, il quale si sente tradito pure dalla figlia, non conoscendo la vera ragione per cui Asteria ha acconsentito al matrimonio con l'imperatore. Quando il sultano minaccia di uccidersi, Asteria mostrando un pugnale, confessa di avere accettato la mano di Tamerlano solo per assassinarlo. Quest'ultimo, furioso, ordina che Asteria e Bajazet siano giustiziati. Irene, Bajazet e Asteria accusano Tamerlano di essere un mostro crudele.

Atto terzo

Un giardino sulle rive dell'Eufrate.

Bajazet consegna ad Asteria una fiala contenente del veleno, ed entrambi fanno giuramento di darsi la morte. Andronico dichiara apertamente a Tamerlano il suo amore per Asteria. Tamerlano, furioso, minaccia di uccidere tutti e tre. Ma prima, Asteria dovrà servirlo a tavola sotto gli occhi di Bajazet e di Andronico, testimoni della sua umiliazione. Asteria e Andronico riconciliati, si preparano a morire. Idaspe deplora che Andronico abbia perduto il suo regno per una donna. Andronico rimane irremovibile nel suo amore per Asteria.

Una sala preparata per il banchetto di Tamerlano.

Tamerlano schernisce Bajazet per lo splendore del suo banchetto, e ordina ad Asteria di servirgli da bere. Irene, essendosi accorta che Asteria ha versato del veleno nella coppa di Tamerlano, lo ferma. Sceglie questo momento per rivelare la propria identità. Tamerlano tenta di costringere Asteria e Bajazet a bere per primi, ma Andronico fa cadere la coppa dalle mani di Asteria. Asteria e Bajazet sono catturati. Tamerlano accetta di sposare Irene, che gli ha salvato la vita.

Idaspe ritorna annunciando che Bajazet ha bevuto il veleno. Disperata, Asteria maledice Tamerlano. Irene e Andronico chiedono a quest'ultimo di perdonarla. Placato dalla morte di Bajazet, Tamerlano accetta.

A pagina 25, Stanisław Chlebowski, Bayezid prigioniero di Tamerlano, 1878, olio su tela, Leopoli, Galleria d'Arte.

Johann Nepomuk Geiger, Bayezid I imprigionato dentro la gabbia, mentre Tamerlano pranza servito dalla moglie semi nuda del sultano ottomano, litografia a penna e inchiostro virate su lastre, New York, 1860.



Tamerlano: un'opera bifronte Una conversazione con Ottavio Dantone

raccolta da Guido Barbieri

Il *Tamerlano/Bajazet* di Antonio Vivaldi è, a partire del doppio titolo, un'opera in un certo senso bifronte. La prima "ambiguità" con la quale dobbiamo fare i conti riguarda la questione, centrale, del "genere". Anche se il catalogo storico compilato da Ryom la definisce "tragedia musicale" abitualmente si ricorre al termine "pasticcio". Che caratteristiche aveva, dunque, nel primo Settecento, questo genere per sua stessa definizione ibrido ed eclettico? E perché un compositore lo adottava? Una delle ragioni è sicuramente rappresentata dalla fretta con la quale un compositore doveva rispondere ad una commissione. E quindi non ci si faceva alcuno scrupolo a mettere insieme arie provenienti da diverse opere e da diversi autori. Il criterio di base era quello di scegliere brani di presa sicura sul pubblico, che dessero quindi la garanzia di un buon effetto sugli ascoltatori. Il pasticcio, dunque, anche se meno frequente rispetto ad un'opera "a quattro mani", era uno spettacolo sempre molto apprezzato: c'era infatti la certezza che la qualità delle arie fosse sempre molto elevata. Ed è ovvio che da questo punto di vista il compositore si lasciasse consigliare molto spesso dagli interpreti che erano di norma molto sicuri dei propri mezzi e delle proprie capacità. Nel caso di *Tamerlano* la varietà di stile tra le diverse arie e le diverse "mani" si avverte molto chiaramente. Si capisce con una certa facilità quando un'aria è di Vivaldi e quando non lo è. Del resto la preoccupazione prevalente, allora, non era certo quella di imprimere all'opera una qualsiasi forma di "unità stilistica", un concetto del tutto estraneo all'estetica del tempo. Da questo punto di vista si può dire che l'eclettismo stilistico di *Tamerlano* sia anche il suo pregio maggiore. La cosa interessante è che le arie più convincenti, e se si vuol dire le più belle, non sono – secondo me – quelle di Vivaldi, bensì quelle di Giacomelli come "Sposa son disprezzata" o "Barbaro traditor". Del resto non è così strano: Vivaldi come sappiamo ha deciso di assegnare ai personaggi negativi



dell'opera le arie degli altri compositori e di tenere invece per sé quelle dei personaggi positivi: e spesso – come sappiamo – sono i sentimenti negativi a generare gli “affetti” più intensi ed espressivi. In definitiva trovo che sia profondamente sbagliato intendere in modo dispregiativo il termine “pasticcio”. Si tratta al contrario, a mio modo di vedere, di una forma musicale e drammaturgica estremamente interessante. Che lascia oltretutto anche all'interprete moderno una grande libertà di movimento. Alla partitura del *Tamerlano* mancano – come si sa – cinque arie delle quali abbiamo conservato il testo, ma non la musica. Io le ho sostituite con altrettante arie di compositori diversi (lo stesso Vivaldi, Giacomelli, Hasse), rispettando ovviamente la metrica e la prosodia dei testi originali. Mi sono comportato cioè esattamente come faceva Vivaldi: una operazione perfettamente filologica.

Nonostante la disparità di stile tra le diverse arie e i diversi autori l'impressione che si ricava dall'ascolto di *Tamerlano*, in modo particolare nella edizione discografica che lei ha diretto, è quella al contrario di una forte unità, di carattere musicale e soprattutto di carattere drammaturgico. Quali sono secondo lei le ragioni principali? Al tempo, come si sa, esistevano le cosiddette “arie da baule”, cioè i cavalli di battaglia che i cantanti portavano con sé e che spesso imponevano d'autorità ai compositori. Ma anche i compositori avevano le loro “arie da baule”. Vivaldi, infatti, quando viaggiava, aveva sempre con sé una serie di “arie favorite” che non abbandonava mai. Non erano sempre dei capolavori, come si potrebbe pensare, anzi spesso si trattava di brani ai quali noi oggi non attribuiremmo gran valore. Nel *Giustino*, ad esempio, si trova un'aria piuttosto



convenzionale, per non dire banale, “Andrò fida e sconsolata”, che compare anche nella *Incoronazione di Dario* e poi ancora nel *Tito Manlio*. Certo nel suo baule c'erano anche arie di maggiore effetto, ma il criterio di fondo, di carattere estremamente pragmatico, era che potessero essere pezzi facilmente intercambiabili. L'impressione di “unitarietà” – come lei dice – che si ricava all'ascolto del *Tamerlano* deriva in buona parte secondo me proprio dalla capacità di Vivaldi di scegliere arie in grado di mimetizzarsi perfettamente nel tessuto drammaturgico dell'opera senza creare alcuna crisi di rigetto. D'altro canto i compositori del tempo conoscevano bene i gusti, le tendenze, le predilezioni del pubblico. E la loro “libertà compositiva”, se mai ne sentissero la necessità, era fortemente condizionata dall'esigenza di adeguarsi a queste norme e a queste convenzioni. Faccio un esempio che riguarda un'altra grande opera del tempo: il *Serse* di Händel, un'opera fortemente innovativa, ispirata ad una sorta di riforma ante litteram, in cui ci sono pochissime arie col da capo (nel primo atto una soltanto), i recitativi sono secchi e brevissimi, le armonie audaci e imprevedibili. Händel, che conosceva alla perfezione, anche lui, i gusti del proprio pubblico, in questo caso compie un gesto “filosofico” di grande modernità: non scrive per il pubblico, ma per sé stesso, non si lascia guidare dal gusto “medio”, bensì soltanto dalla propria volontà di espressione. E il *Serse*, difatti, è un fiasco clamoroso. Ma succede la stessa cosa anche a Rossini quando decide di sostituire al finale lieto di *Tancredi* un finale tragico. E viene fischiato. Nel primo Settecento il maggior pregio del compositore era quello di comprendere in anticipo le aspettative del pubblico e di saperle soddisfare nel modo più veloce possibile, prima che il vento cambiasse. E in questo Vivaldi era maestro. Ma c'è un'altra ragione, secondo me, che spiega l'impressione

di “unitarietà” che offre l’ascolto di *Tamerlano*: ed è il lavoro che abbiamo fatto intorno ai recitativi. Quando si incide un’opera, bisogna fare in modo che l’ascoltatore “veda” l’azione, la messa in scena. E l’unico strumento che possiede sono i recitativi: il modo di porgere la parola, le inflessioni, il racconto dei fatti, le pause, i silenzi, i momenti di tensione. Un po’ come accadeva nelle “Fiabe Sonore” che ascoltavamo quando eravamo piccoli. Il regista, Stefano Monti, mi ha fatto un grande complimento dicendomi che quando accolta la nostra incisione gli sembra sempre di vedere le facce dei personaggi. E questo era davvero, ed è ancora oggi, il nostro intento.

L’analisi del manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino ha rivelato che Vivaldi ha composto per la prima veronese di *Tamerlano* buona parte dei recitativi. Un dato che può sorprendere se si considera il ruolo apparentemente secondario di queste parti dell’opera rispetto alle arie. Come si spiega questa che all’apparenza sembra un’anomalia?

È un dato che illumina in modo assai diverso dal consueto la funzione dei recitativi nell’opera seria del Settecento. Il compositore, in quest’epoca, si occupa prima di tutto delle arie e dei concertati, poi della Sinfonia, che spesso viene portata a termine il giorno prima della esecuzione, e in ultimo dei recitativi che vengono quasi sempre delegati ad altri compositori. Vivaldi aveva una visione diversa dell’architettura dell’opera perché affidava proprio ai recitativi il compito di disegnare la drammaturgia del racconto. Oggi Vivaldi viene spesso criticato, soprattutto dai registi, per la sua debolezza drammaturgica, per la sua mancanza di immaginazione scenica. Lo dicono – secondo me – perché non prestano sufficiente attenzione al contenuto dei recitativi. Che nelle sue opere non sono affatto né convenzionali, né tanto meno ripetitivi, soprattutto dal punto di vista della scrittura armonica. Nei recitativi secchi l’armonizzazione è essenziale. E Vivaldi ricorre spesso, per renderli più incisivi, a modulazioni, cioè a cambi di tonalità, improvvise e sorprendenti, ricorrendo spesso, ad esempio, alla cadenza di inganno. Ma anche nei recitativi accompagnati il ritmo armonico è a volte imprevedibile: ce ne sono due, nell’opera, uno affidato a Bajazet e l’altro ad Asteria, davvero impressionanti. È in questi casi che Vivaldi dimostra di essere un conoscitore profondo della drammaturgia musicale.

Sembra che dietro la facciata del *Tamerlano* di Vivaldi vi sia una sorta di “presenza segreta”, invisibile, ma incombente, quella di Farinelli, allora all’apice della sua fama. Tra i compositori convocati a Verona ci sono infatti Nicola Porpora, il suo maestro, Riccardo Broschi, suo fratello e almeno due degli interpreti sono specializzati nel suo repertorio. Per volontà o per caso secondo lei?

Tamerlano è senza dubbio un’opera segnata da numerose anomalie: ad esempio il fatto che il vero eroe positivo del dramma, Bajazet, abbia una presenza piuttosto discontinua nell’arco della rappresentazione e che la sua forza drammatica derivi da un gesto assai inusuale sulle scene dell’opera seria, ossia un suicidio. Ma una cosa ancor più singolare è che a ben tre personaggi, nessuno dei quali si può dire un vero protagonista, ossia Asteria, Irene e Andronico, Vivaldi assegna arie di straordinaria difficoltà tecnica e vocale. E tutti e tre si misurano – come dice lei – con una tecnica di canto assai vicina a quella di Farinelli. Una tecnica, ma ancora di più un’estetica, che unisce in una sintesi perfetta il rigore, la razionalità dell’opera metastasiana con l’intensità e la varietà degli affetti tipica dell’opera dell’epoca precedente.



Appunti per una messa in scena

di Stefano Monti

L’opera del futuro?

Da un po’ di anni si va affermando una tesi di critici e musicologi secondo i quali l’opera barocca potrebbe diventare il teatro musicale del futuro, in ragione anche del fatto che il teatro drammatico del Sei-Settecento ha forza emozionale senza tempo. Inoltre la confusione sessuale fra ruoli e interpreti è una delle ragioni che inducono anche a spiegare perché l’opera barocca, per ragioni antropologiche e sociologiche, sia considerata la vera opera contemporanea, dato che l’indefinito è nella natura stessa dell’eros da sempre.

L’inazione

Opera quasi mai rappresentata in Italia e all’estero, nel nostro caso poi si tratta di una prima assoluta, vuoi per la relativamente recente riscoperta, vuoi per intrinseche difficoltà di trasposizione scenica. Difficoltà dovute alle ragioni strutturali dell’opera con la continua alternanza, tipica di questo repertorio, fra recitativi, a cui spetterebbe il compito di far procedere l’azione, e arie con continui da capo. Questo contenuto drammaturgico composto di monologhi interiori e recitativi parcellizzati in “dialoghi fra sordi” produce inazione. L’inazione è il tratto distintivo del *Bajazet-Tamerlano*, ambiguo anche nella doppia formulazione del titolo: *Bajazet* nella partitura manoscritta, *Il Tamerlano* nel libretto a stampa, che sembrerebbe testimoniare un’ambivalenza emozionale verso i due protagonisti, ma che in verità potrebbe riguardare risvolti diplomatici del compositore nei confronti di Maria Maddalena Pieri l’interprete di *Tamerlano*.

Astoricismo

Pur se costruita attorno a personaggi con pertinenza storiografica, l’opera in questione si caratterizza per una sua astoricità. Tutto s’incentra sulle passioni, fino alla follia, il sublime si mescola con il terribile, la bellezza con la brutalità che poi altro non sono che la continua oscillazione fra l’alto e il basso della vita. Verrebbe da interrogarsi su come sia possibile

conciliare la cupezza di questa lotta di potere con un finale in cui, grazie al sacrificio del protagonista, sono i sentimenti a vincere. Un lieto fine convenzionale che per sua intrinseca contraddizione lascia un epilogo aperto a tante riflessioni. Ciò ha determinato la scelta di un finale della messa in scena in cui non si producesse la fine di una storia e una cesura fra interpreti e spettatori ma li ponesse entrambi al cospetto di nuovi interrogativi.

La ricerca

Il percorso di avvicinamento al *Bajazet-Tamerlano* si è attuato attraverso la ricerca di una sintesi fra continui rimandi a un'epoca oscura, dolente, quale il barocco, ma anche profondamente ricca di evidenze teatrali, musicali e artistiche in generale.

Opera antica, il *Bajazet*, con riferimenti storici al xv secolo e con una proiezione nel contemporaneo e nel futuro, per quanto detto all'inizio, non poteva che portarmi verso una lettura atemporale. Lo spirito di rabbiosa vendetta di Bajazet e la ferocia di Tamerlano, definito «il signore della paura», nel bel libro di Franco Cardini (Giunti, 2017), spingevano verso una lettura che andasse oltre la parvenza dell'umano ma ne dichiarasse i suoi aspetti originari e oscuri.

Il gesto teatrale

Il gesto teatrale barocco, con i suoi codici, in uno spirito di ricerca si prestava particolarmente a trovare una sintesi contaminandosi con un'altra forma teatrale. Inoltre la disponibilità della DaCru Dance Company ha permesso un gioco di rimandi fra animatore e animato in un alimentarsi fra cantanti e danzatori. Tra l'altro va ricordato come nel libretto originale appaia la dicitura «li Balli a cura del Sig. P. Gugliantini» senza evidenza, attualmente, di un corrispettivo musicale.

Il teatro di figura

Verso la fine del xvii secolo, il teatro di figura s'incontra col melodramma, cui è legato per l'idea di *maraviglia* che entrambi rappresentano. A Venezia, la città di Vivaldi, nasce il primo teatro lirico anche per marionette: il San Moisè. Musicisti fra i quali Vivaldi, Hasse, Giacomelli, gli autori stessi delle musiche del *pasticcio Bajazet* composero anche per il teatro di figura.

All'epoca non era ancora emersa la distinzione tra cultura “alta” e “popolare” e il teatro di animazione, forma di spettacolo popolare, riscuoteva successo anche presso le classi sociali elevate.

Il teatro degli “oggetti”, attraverso la loro spersonalizzazione, è uno dei modi con cui l'uomo ha scelto di rappresentare un altro da sé, di proiettare al suo esterno angosce e sogni trasfigurati in storie fantastiche.

Nel corso del tempo, celebri registi, come Mejerchol'd, Artaud, Mnouchkine, Peter Brook e altri, hanno rivolto lo sguardo al teatro di figura come modello per affrancarsi dall'estetica realistica a vantaggio di un'inquietudine metafisica sulla scena.

Nel 1810, con la pubblicazione del volume *Il teatro delle marionette*, Heinrich von Kleist, separando il concetto di grazia da quello d'immoralità, poteva paragonare il movimento meccanico delle marionette alla perfezione, «sublimi nella loro ingenuità».

Il teatro di animazione affrontò l'opera seria in una atmosfera di assoluta sublimazione, al di sopra di ogni condizione umana, come se i suoi personaggi rispondessero a canoni scultorei. Ma poi che altro sono gli umani se non pupi i cui fili sono nelle mani sapienti del destino?

Fine di un sodalizio

Con l'avvento dell'opera verista il sodalizio teatro di figura e melodramma si interruppe.

La sopravvivenza dell'antico nella modernità.

Ho pensato che il connubio fra il gesto barocco e la gestualità evocata degli attori di legno, ma filtrata da attori in carne e ossa, potesse rappresentare uno spazio di ricerca.

Reinventare l'età dell'artificio

Recentemente un convegno nel Regno Unito ha trattato il tema della relazione fra l'opera e le marionette e ne è scaturito un viaggio alle radici del melodramma, che si è concluso mostrando come l'accostamento al teatro di figura non sia solo un'idea di messinscena in più ma anche un modo di entrare nelle profondità dei meccanismi narrativi dell'opera e darne una nuova lettura. In quel caso si parlava d'interazione fra cantanti e pupazzi, la mia proposta invece trascende le due identità per giungere ad una sintesi trasfigurando il tutto in una fisicità che attraversi il tempo e lo spazio.

Abbiamo avuto tante casistiche, per esempio, con le gigantesche marionette di Podrecca che, sostituendo i cantanti posti fuori scena, prendevano il loro posto nell'opera *La bella addormentata nel bosco* di Ottorino Respighi.

Microcosmo e macrocosmo

In relazione alla progettualità, un aiuto viene anche dal pensiero di Oskar Schlemmer che durante il Bauhaus considerava l'uomo come un essere allo stesso tempo spirituale e meccanico, perché segue tanto la legge del corpo quanto la legge dello spazio, tanto il sentimento di sé quanto quello dello spazio. Perciò «la figura scenica ideale dovrebbe essere sia formale che spirituale, sia uomo che marionetta», entrambe adombrano l'ideale della perfezione e dell'infinito. La gestualità del novello attore suggerisce il divino, così lontana come esso è dalle umane cose e dal vero.

Il Monólito

Centro focale dello spazio scenico un elemento “puro” che, nella sua simbologia e duttilità, può incarnare due aspetti fondamentali: primo, la “maraviglia” della macchina barocca attraverso il movimento nello spazio di una forma essenziale, quale quella di un monólito, e secondo, offrire la chiave di lettura di uno spettacolo che attraversa il tempo e lo spazio. Il barocchismo della “maraviglia” si è cercato di risolverlo attraverso vari linguaggi teatrali e non solo, fra i quali l'utilizzo delle “magie” dell'elettronica. Le proiezioni non saranno puramente illustrative ma interagiranno con l'aspetto scenotecnico e l'elemento umano: i personaggi. Personaggi che, nella loro ambiguità, avranno il tratto originario dell'animalità e della ferocia intrinseca mentre, da un punto di vista musicale, saranno proiettati in un futuro lontano: il lontano passato e il futuro nell'opera barocca si incontrano. L'altro elemento essenziale era lo spazio, in quanto governato da leggi astratte matematiche, in analogia allo spazio cosmico.

Relazione sul montaggio coreografico

di Marisa Ragazzo

Il lungo e minuzioso lavoro relativo all'opera è iniziato in una residenza dove coreografi e danzatori hanno vissuto ogni aspetto del progetto: dalla lettura dei recitativi all'ascolto approfondito delle arie, ogni cosa è stata condivisa, analizzata e discussa. Un lavoro certosino e molto appassionato, e forse è stato proprio quest'ultimo aspetto a creare un ambiente perfetto, essenziale per un lavoro così incentrato sul desiderio di voler fondere le tre arti in un'unica dimensione. Musica, canto e danza in una mescolanza emancipata e molto innovativa basata sul concetto primario che cantante e danzatore siano un *unicum*, il primo rappresenta il corpo fisico e il secondo il corpo sottile, lo spazio delle risonanze, tra loro uno stretto legame animico che non esprime solo un concept ma anche una totale fusione in palcoscenico. I danzatori di fatto sono l'estensione del personaggio stesso, ne amplificano stati d'animo e vibrazioni seguendo la narrazione con un altro linguaggio, quello fisico di chi danza e lo fanno attraverso un lavoro elaborato su partiture coreografiche nelle arie e con un lavoro di *verbatim dance theatre* nei recitativi. Per giungere a questo procedimento, ogni danzatore ha imparato a memoria, come fosse un attore con il copione di scena, ogni aria e recitativo; è stato un lungo e faticoso lavoro ma estremamente appassionante e l'unico che ci consentisse di arrivare a questa fusione di arti che era il nostro obiettivo.

Merita nota a parte la meditata scelta fatta dalla produzione relativa al casting dei danzatori: il gruppo dei giovani artisti propone un linguaggio assolutamente non convenzionale, provengono infatti non da un percorso accademico tradizionale ma da una formazione di Urban Fusion diretta dagli stessi coreografi. Il linguaggio fisico li rende straordinariamente singolari in un'opera lirica che di fatto trasforma questa esperienza in un'operazione artistica estremamente innovativa e di certo pioniera. È stata un'esperienza catartica, impegnativa e meravigliosa.

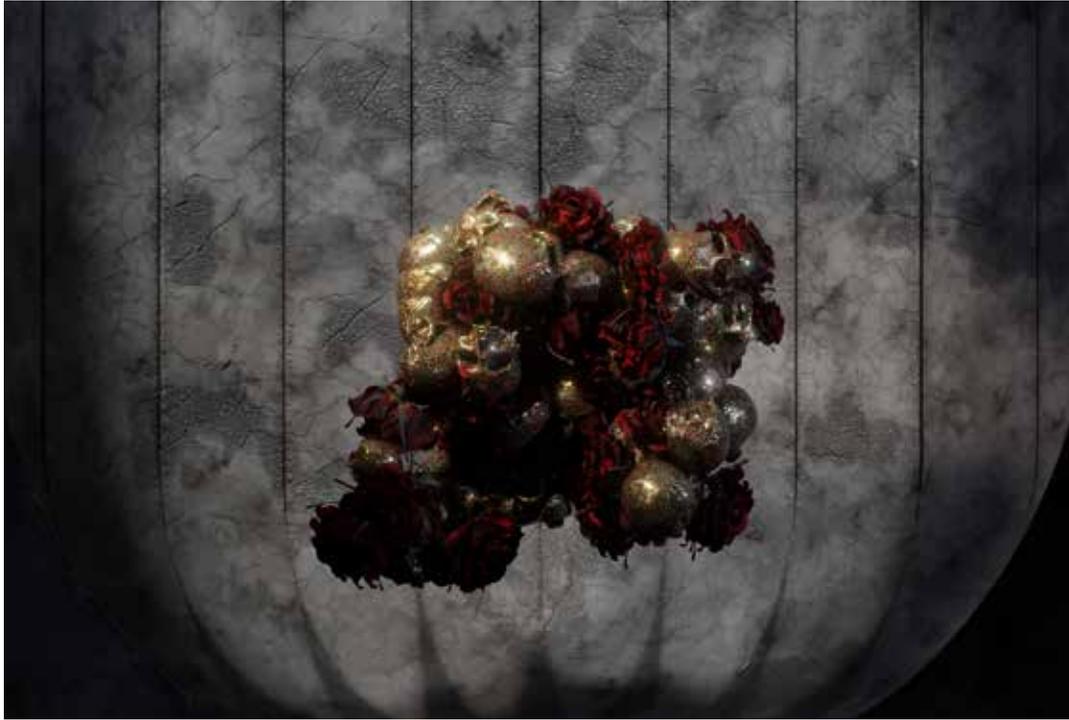


Fame d'aria

di Guido Barbieri

A Vivaldi mancava l'aria. Letteralmente. L'asma, che lo ha tormentato sin dai primissimi anni di vita, gli spezzava in gola il respiro, gli impediva di camminare anche per brevi tratti, costringendolo ad uscire soltanto in gondola o in carrozza. Lo confessa lui stesso in una celebre lettera spedita il 16 novembre del 1737 al Conte Bentivoglio: «Sono 25 anni che non dico messa, né mai più la dirò, non per divieto o comando, ma per mia elezione, e ciò stante un male che patisco a nativitate, per il quale io sto oppresso [...]. È male di petto o sia strettezza di petto». Come racconta Emanuela Fontana in uno scrupoloso, documentatissimo romanzo biografico, intitolato non a caso *Il respiro degli angeli*, Vivaldi era ossessionato, perseguitato da questa “strettezza di petto” che ha impresso alla sua esistenza il tratto costante e onnipresente dell'ansia. Un'ansia di fronte ai febbrili doveri di sacerdote, insegnante, violinista, compositore, impresario, che scandivano inesorabilmente i suoi giorni e le sue notti. Una “schiavitù” che non faceva che peggiorare e rendere sempre più frequenti i suoi violenti attacchi di asma.

Sarebbe un peccato capitale, dal punto di vista storiografico, mettere in relazione la fragilità fisica di Vivaldi, la sua fame d'aria, con i caratteri del suo stile compositivo. E sarebbe ancora più grave cadere nella trappola romantica della sbrigativa, superficiale identificazione tra arte e vita – come si dice. I due universi, soprattutto per un artista del Settecento, sono del tutto indipendenti, autonomi e non comunicanti. Ma è senz'altro legittimo immaginare che Vivaldi abbia cercato di trasformare questa sua debolezza in una forza: la forza della creazione continua, instancabile, compulsiva. Quasi per trovare nel gesto dell'invenzione senza sosta la cura, il *pharmakon*, in grado di fargli tornare in petto il soffio, l'alito, il sospiro che l'asma gli rubava. Potrebbe essere questa una delle ragioni, accanto a quelle meramente pratiche e concrete, dei numeri iperbolici del suo catalogo delle opere: l'edizione dell'indispensabile *Antonio Vivaldi Thematisch-systematische Verzeichnis seiner Werke* pubblicata da Peter Ryom nel 2007 conta 791 numeri d'opus, suddivisi in tutti generi musicali, nessuno escluso, che un compositore del tempo



poteva praticare. Ed è senz'altro una cifra difettiva. Ma più dei numeri assoluti (non così stupefacenti per un compositore del Settecento) conta, per comprendere le motivazioni superficiali e profonde della sua esuberanza creativa, il metodo di lavoro seguito da Vivaldi. Soprattutto nel campo per lui privilegiato, anche se poi per molto tempo caduto nell'oblio, del teatro musicale.

Lo racconta con molta esattezza di dettagli e di particolari Michael Talbot nella sua seminale monografia vivaldiana pubblicata per la prima volta nel 1978. Delle 84 "opere teatrali" catalogate da Ryom, quelle comprese tra il numero 695 e il numero 778, non tutte, come si sa, sono composte da musiche originali e create per l'occasione: nonostante i cosiddetti "pasticci", ossia le opere costituite da materiali musicali eterogenei tratti da opere di diversi compositori siano, a rigore, soltanto tre (*Nerone fatto Cesare*, *Rosmira e Tito Manlio*) la tecnica prevalente seguita da Vivaldi per sostenere una così imponente mole di lavoro era quella dell'auto-impresito. Per rendere efficiente e razionale questo meccanismo compositivo Vivaldi seguiva una tecnica assai raffinata e complessa. «Quando adattava una delle sue opere per una nuova edizione [...] – scrive Talbot – Vivaldi cercava di utilizzare il più possibile la partitura nella forma in cui l'aveva lasciata in precedenza, provvedendo a depennare, a scrivere tra le righe, a incollare sopra altra carta, a togliere e inserire materiale con una disinvoltura frutto di una lunga esperienza». In questo modo i recitativi e le arie modificati e adattati venivano scritti direttamente nella nuova partitura senza passare per stadi intermedi. Il procedimento era molto sofisticato: «Vivaldi – prosegue Talbot – scriveva su fascicoli di quattro fogli (inserendo un doppio foglio dentro un altro), numerandoli in successione e identificando l'atto

con il numero di trattini (da uno a tre) sotto il numero dei fascicoli. In questo modo il lavoro di sottrazione, di inserimento e di spostamento da un'opera all'altra diventava estremamente semplice e funzionale».

Questo procedimento ci fornisce alcune informazioni cruciali per comprendere meglio da una parte l'uso e la funzione della partitura, dall'altra, allargando un po' l'orizzonte, lo stesso statuto dell'opera del Settecento. Come si vede la partitura, che nell'Otto e nel Novecento avrebbe acquisito un valore quasi sacro, intoccabile, immutabile, la ratifica della volontà di potenza dell'Autore, è in questo caso nient'altro che un materiale di lavoro destinato non certo agli interpreti, bensì ai copisti che dovevano rendere leggibile e praticabile la mole delle correzioni e delle trasformazioni. Dunque niente di intangibile, ma solo un promemoria utile all'esecuzione e all'eventuale stampa. Le fonti dell'opera, dunque, cioè libretto e partitura, non possedevano una funzione prescrittiva, non servivano cioè a dettare agli interpreti una norma interpretativa, ma costituivano un mero canovaccio che si doveva necessariamente adattare alle circostanze materiali in cui l'opera veniva rappresentata. E ciò dovrebbe mettere l'animo in pace a chiunque si affanni oggi a inseguire e rintracciare, con gli strumenti sofisticati della ricerca filologica, la presunta autenticità di un qualsiasi testo, letterario o musicale che sia. La versione originale e autentica, nella prassi del teatro musicale settecentesco, semplicemente non esisteva. Ed è inutile andarla a cercare. Esistevano tante versioni originali e autentiche quante erano le rappresentazioni dell'opera: che allora era, evidentemente un modello talmente "debole" e flessibile da essere replicabile, potenzialmente, all'infinito. Alla categoria dell'"opera debole" – per usare una definizione cara a Gianni Vattimo – appartiene di diritto anche la "tragedia musicale" che nel *Ryom Verzeichnis* reca il numero 703 e che viene indicata con due titoli apparentemente contrastanti e contraddittori: *Bajazet (Tamerlano)*. La prima intestazione sembra infatti rendere protagonista l'eroe "positivo" del dramma, il sultano ottomano Bajazet, che pagherà con la vita la sua rettitudine e la sua fermezza morale, la seconda pone invece in primo piano l'eroe "negativo", il condottiero tartaro Tamerlano, violento, vendicativo, arrogante, addolcito soltanto dal tardivo ravvedimento finale. L'apparente ambiguità ha due spiegazioni possibili: una di carattere pragmatico, l'altra, invece di natura più profonda. Il titolo *Tamerlano* appare soltanto, infatti, sul frontespizio del libretto a stampa firmato del conte veneziano Agostino Piovene e già utilizzato, per altro, da Francesco Gasperini nel 1711 per un'opera andata in scena al Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia. Il titolo *Bajazet* compare invece solo nella partitura manoscritta dell'opera utilizzata per la prima rappresentazione assoluta avvenuta al Teatro Filarmonico di Verona durante il Carnevale del 1735. Una "doppiezza" dovuta dunque, almeno in apparenza, a ragioni meramente editoriali. Una motivazione assai più profonda e convincente la fornisce però Agostino Piovene in persona nella prefazione all'edizione "originale" del libretto:

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

Le parole di Piovene ci fanno dunque comprendere – come fa notare Carlo Vitali in un saggio prezioso intitolato per l'appunto *Bajazet o Tamerlano?* – che l'oscillazione tra i due titoli deriva dall'ambivalenza emotiva con la quale il pubblico veneto del primo Settecento percepiva i due personaggi: l'indulgenza nei confronti del barbaro turco Bajazet deriva dal fatto che ormai, alla metà degli anni Trenta, il pericolo turco sentito come incombente e fonte di catastrofi pochi decenni prima, ormai non spaventa davvero più nessuno. Anzi si inaugura in questo periodo un filone di “simpatia” per i personaggi appartenenti ad un generico “universo musulmano” (Selim, Selim pascià, Mustafà...) che tende invece a mettere in cattiva luce i “barbari più barbari dei barbari”, in questo caso il tiranno mongolo Tamerlano che diventa così il catalizzatore degli strali morali del cattolicissimo pubblico serenissimo. La commissione per una nuova opera che Vivaldi riceve dal club degli aristocratici veronesi membri dell'Accademia Filarmonica è in parte dunque il riflesso di questo mutato clima ideologico e politico. E Vivaldi, compositore, ma in questa occasione anche “impresario di sé stesso”, pronto a cogliere come un sismografo sensibile le variazioni del clima culturale, sceglie non a caso un libretto vecchio di venticinque anni per declinarlo al tempo presente. E soddisfare così, con rapidità e immediatezza, il volere e le inclinazioni dei propri committenti.

Da questa “urgenza” deriva probabilmente il fatto che *Bajazet/Tamerlano* non sia in niente e per niente un'opera nuova, scritta appositamente per l'occasione, bensì un classicismo pasticcio, ossia un “centone” di arie provenienti da una messe eterogenea di fonti diverse, ossia da opere proprie e opere di altri compositori. Si tratta di un “pasticcio di nome e di fatto” – commenta Egidio Pozzi nel suo voluminoso studio su Vivaldi pubblicato nel 2007: «La partitura è infatti una delle più confuse tra quelle conservate presso la Biblioteca Nazionale di Torino, al punto che l'insieme dei materiali in essa contenuti, forse presenti perché suggeriti dagli stessi componenti della compagnia a cui venne affidata la rappresentazione veronese, sembra assemblata senza un reale progetto unitario». Possibile, certo, anche se l'esito finale dell'“assemblaggio” non lascia certo affiorare, se non dopo un esame strettamente “filologico”, l'eterogeneità delle fonti. Anzi, lo standard straordinariamente elevato di ogni prestito e di ogni auto-imprestito imprime al dramma una unità di ordine superiore, di carattere squisitamente stilistico, che fa dimenticare le modalità attraverso le quali è stato costruito. Reinhard Strohm nel suo fondamentale “doppio volume” dedicato al teatro musicale di Vivaldi e non ancora tradotto in italiano, redige un elenco dettagliato e preciso di ogni “oggetto alieno” entrato a far parte della partitura. Una lista assai corposa che non è il caso di riproporre qui nella sua interezza, ma dalla quale si desume la varietà e la ricchezza degli orizzonti musicali conosciuti da Vivaldi (se i “suggerimenti” – come ipotizza giustamente Pozzi – sono venuti dalla formidabile compagnia di canto riunita a Verona, non c'è dubbio che il compositore-impresario non avrebbe mai accettato di inserire tra i suoi fascicoli così tanti fogli “estranei” senza esserne pienamente convinto). Delle ventuno arie complessive, suddivise nei canonici tre atti, soltanto quattro risultano di nuova composizione (ma Vivaldi scrive di proprio pugno, e certo non è un caso, la maggior parte dei recitativi): otto arie provengono da opere precedenti di Vivaldi (tra le quali *L'Olimpiade*, *Semiramide*, *Montezuma*, *Farnace*...), tre provengono dalla mano di Geminiano Giacomelli, altre tre da quella di Johann Adolph Hasse, una da Riccardo Broschi (il fratello di Farinelli) e una da Nicola Porpora (il maestro di Farinelli). Un *pantheon* di compositori grosso modo coevi di Vivaldi, appartenenti però a scuole diverse e a temperie stilistiche assai disparate, il cui unico tratto comune sembra essere la consuetudine o la vicinanza (confermata per altro dalla biografia di alcuni degli interpreti della prima veronese) con il repertorio di



Carlo Broschi, il “vero” Farinelli. Vivaldi convoca dunque intenzionalmente a Verona una sorta di “Farinelli Kreis” che imprime il suo sigillo sullo stile vocale di gran parte delle arie (tutte per altro ispirate al codice forte dell'aria col capo): vale a dire una scrittura vocale fortemente espressiva, mai gratuitamente virtuosistica, spesso incline al canto patetico, già lontana dagli stilemi primo settecenteschi e ormai avviata verso il razionalismo severo e controllato del dramma metastasiano. È questo segno ad imprimere al “pasticcio” (una espressione che Vivaldi non amava e alla quale preferiva quella, assai più elegante, di “opera in parte di altre teste”) una sorprendente posizione di cerniera, di porta di passaggio, tra il vecchio mondo dell'opera seria di derivazione veneziana, con il suo carico di eccessi, di esuberanze, di irrisolte pluralità di stile, e l'universo ben più “attuale” del dramma “illuminista”, governato da forme più terse e lineari, da architetture più severe e geometriche che non rinunciano però a far scorrere, entro il marmo dei numeri chiusi, la lava incandescente della “diversità di affetti”.



Timur lo zoppo

«De' gl'Ottomani il sangue / non può accoppiarsi al sangue d'un pastore» così Bajazet, prigioniero del principe Tamerlano, si rivolge al suo nemico in uno dei momenti più drammatici del *Tamerlano* di Vivaldi (con arie di Geminiano Giacomelli, Johann Adolph Hasse, Riccardo Broschi e Nicola Porpora) su libretto di Agostino Piovene: siamo nel secondo atto, quando Bajazet, imperatore degli ottomani, ha appena rinnegato la figlia Asteria, avendo ella accettato il matrimonio con il suo carceriere. Bajazet infatti non sa ancora che Asteria ha acconsentito di sposare Tamerlano solo per poterlo pugnalarla la prima notte di nozze.

Ma chi era questo tiranno pastore, paragonato ad Alessandro Magno, a cui sono dedicati il “pasticcio” di Vivaldi e opere di Händel, Porpora, Mayr, che attirò l'attenzione di Machiavelli, Enea Silvio Piccolomini, Paolo Giovio e del Re Sole, che ispirò poemi, cronache e biografie in lingue persiane, turche e arabe ma anche testi di poeti e drammaturghi del Vecchio Continente, compresi Christopher Marlowe, Goethe, Edgar Allan Poe e Borges? Sebbene il nome di Tamerlano (Timur lo zoppo) non suoni del tutto ignoto, suscita la sensazione di un ricordo sbiadito, quel misto di incertezza e di velato senso di colpa che proviamo quando ci accorgiamo che ci tornerebbe utile non aver rimosso gli studi passati con la facilità con cui il nostro inconscio si libera di storie e nomi ormai lontani dal nostro presente. Questo sentimento potrebbe cogliere anche persone con un percorso accademico di tutto rispetto, poiché non è raro che nei programmi d'esame delle nostre Università la parabola di Tamerlano finisca per essere solo sfiorata o menzionata frettolosamente. La sua figura è stata molto studiata dagli storici sovietici, anche per il paragone spesso proposto tra Tamerlano e Stalin, ma una tradizione di studi italiana sul condottiero mongolo, o sarebbe meglio dire turcomanno, è arrivata ininterrotta fino ai nostri giorni. Stefano Monti, nelle sue note di regia, dichiara di essere stato colpito dal libro di Franco Cardini (*Il signore della paura: tre cavalieri verso la Samarcanda di Tamerlano*, prima edizione Milano, Mondadori, 2007, poi Firenze-Milano, Giunti, 2017), ma l'ultimo saggio su Tamerlano di cui siamo al corrente è uscito solo pochi mesi fa (Michele Bernardini, *Tamerlano*, Roma, Salerno, 2022).



Il superbo e feroce tiranno tratteggiato nel libretto di Augusto Piovene è stato infatti una figura chiave per una quarantina d'anni, grosso modo tra il 1370 e l'anno della sua morte, il 1405. Nel continente europeo segnato da crociate, invasioni barbariche, guerre e dalla peste, negli ultimi anni del Trecento l'emergere di un condottiero di origine nomade, e legato ad un islam ancora memore delle tradizioni sciamaniche dell'Asia centrale, suscitò una certa sorpresa non del tutto negativa – nonostante la sua ferocia fosse ben nota – perché si presentava come una possibile controparte alla minaccia costituita dall'espansione dell'Impero ottomano.

Tamerlano sembrerebbe essere nato nel 1336 non lontano da Samarcanda, la città che oggi lo ricorda come il proprio fondatore. Lo scrittore arabo Ibn Arabshah, che ne redasse una biografia una quarantina d'anni dopo la sua morte, così lo descrive alla vigilia della sua impresa più ambiziosa:

Tamerlano era grande e robusto. La sua testa era massiccia, la fronte alta, la pelle bianca e sana. Era prestante: aveva larghe spalle, gambe lunghe, mani forti. Era storpio e zoppicava dal piede destro. Portava una lunga barba. Il suo sguardo aveva una luce capace di turbare e la sua voce era forte e penetrante. Pur essendo quasi ottantenne, godeva ancora di tutte le facoltà fisiche intatte. Il suo spirito era restato fermo, il corpo vigoroso, la volontà indomita.

Determinato a ripercorrere le orme di Gengis Khan, Tamerlano prese come moglie una discendente dell'imperatore mongolo, non esitando a farne assassinare il marito, in modo da acquisire, per via matrilineare, una discendenza imperiale. Approfitando delle rivalità

nell'impero federale mongolo seguite alla sconfitta e poi alla morte di Gengis Khan nel 1260, Tamerlano riuscì ad imporre il proprio potere e a conquistare un'area vastissima che nel momento di massima espansione andava da Aleppo a Delhi e dall'attuale Uzbekistan al Golfo Persico. La storia ci ha ritratto Tamerlano come un condottiero molto astuto, abile ad avviare campagne militari in momenti dell'anno inaspettati, durante i rigori invernali o nella più torrida calura estiva, ma anche violento nel reprimere le ribellioni o a punire le mancate erogazioni di tributi nei territori conquistati. Celebri sono i saccheggi e le devastazioni da lui perpetrate e le piramidi di teste mozzate che fece erigere in città quali Isfahan e Delhi, durante le campagne per la conquista della Persia o dell'India. Si rivelò tuttavia incapace di costruire una rete periferica degna di un vero impero, il quale infatti non sopravvisse a lungo alla sua morte.

Fu negli anni a cavallo tra Trecento e Quattrocento che la figura di Tamerlano divenne oggetto dell'interessamento di sovrani europei, dei mercanti genovesi, veneziani e ciprioti. A seguito infatti delle sue conquiste, l'imperatore bizantino Giovanni VII Paleologo inviò un'ambasciata a Tamerlano per proporgli il pagamento un tributo in cambio di un aiuto contro i turchi, che miravano a Costantinopoli. La situazione era ritenuta particolarmente grave a seguito della crociata sollecitata nel dal duca di Borgogna Filippo II l'Ardito, che terminò con la terribile sconfitta a Nicopoli nel 1396, in cui i turchi, guidati dal sultano Bayazet massacrarono i crociati.

Proprio per questi timori, la sconfitta di Bayazet ad Ankara da parte di Tamerlano nel 1402 destò una notevole impressione in Occidente. Il sultano turco, soprannominato "la folgore", benché cieco da un occhio, era anch'egli noto per la sua ferocia. Sebbene alcune leggende riportino l'aneddoto secondo cui Tamerlano avrebbe tenuto il nemico prigioniero in una gabbia che egli usava come sgabello, pare invece che l'imperatore mongolo seppe riconoscere l'onore del nemico. Si dice inoltre che quando Bayazet fu portato nella tenda di Tamerlano, questi giocasse a scacchi e, nell'incontrarlo, avrebbe commentato sulla scarsa considerazione di Allah per gli imperi, dato che consentiva che quello ottomano e quello mongolo fossero retti rispettivamente da un orbo e da uno sciancato.

Tamerlano morì nel 1405 mentre si preparava alla sua più grande impresa: la conquista della Cina, dal 1368 retta dalla Dinastia Ming. Come era solito fare, partì in pieno inverno, prevedendo di essere alle porte dell'Impero la primavera seguente. Ma si ammalò di polmonite e morì nel gennaio 1405. Il suo corpo fu portato nel mausoleo che aveva fatto erigere per sé e per la propria famiglia nella città di Samarcanda, che grazie a lui visse un periodo di rinnovamento culturale ed artistico e fu arricchita di importanti opere architettoniche.

A pagina 40, statua del Tamerlano, Shakhrisabz.

A pagina 41, Palazzo Ak-Saray (Palazzo bianco), Shakhrisabz.

A pagina 42, Mausoleo Gur-e Amir, Samarcanda.







Volto evocativo, rame.
A pagina 49, La ferocia del potere, ottone argentato.



Sculture in scena

Le maschere di Ifigenia di Vincenzo Balena

di Valter Rosa

Un Barbare ayant vû cinq masques & cinq habits préparez pour un Ballet, & ne voyant qu'un danseur, demanda qui feroit les autre Personnages; & comme il eut appris que le danseur les jouëroit tous luy seul: Il faut donc, dit-il, que dans un seul corps il y ait plusieurs ames; c'est pour cela que les Romains les ont appelez Pantomimes.¹

(Antoine Coypel, Discours prononcez dans les conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture, 1721)

Una pignatta affumicata

Come siano nate concretamente le trentadue maschere che compongono il ciclo *Antiqua Terra Mater*² ce lo spiega il loro autore:

Cercando, trovo nei rottami una pentola di rame assai vissuta. Da questo oggetto, intravedo il ritratto. E da qui liberamente a colpi di martello e bolino vado a ricavare un volto. [...] Di pentole ne trovo diverse, ma alcune, fra queste, muovono in me pensieri e fantasie e una profonda inquietudine creativa. Idem per le persone.³

È il fascino misterioso della pentola – un oggetto che, pur d'antico e comune uso, resta tutto da decifrare – a scatenare il processo immaginativo. Ed è soprattutto la materia cuprica di cui è composta, che più di ogni altra si avvicina al colore del fuoco, e il cui uso intensivo e il furore del tempo, fra ossidazioni verdi e colate di fuligine, restituiscono qua e là baluginii specchianti, a riaccendere – come la pignatta affumicata di Ghiannis Ritsos⁴ – la memoria di fisionomie note, e dei volti che si sono affacciati e perduti in quel fondo raschiato. Tutto questo guida il lavoro della mano che, battendo e tirando il metallo col martello, trova nelle resistenze della materia e della sua forma pregressa (di pentola, di padella dal fondo crivellato, braciere, scolapasta, ecc.) quegli incidenti che concorrono

a fare emergere un volto. Balena chiama questi incidenti un lasciarsi trasportare – medianico? – «alla ricerca delle anime in gioco»⁵. Più che di veri e propri ritratti (quelli delle sue amiche poetesse), qui si tratta dunque di *personae*, di anime che lui si porta appresso, che ha già indossato e di cui ora ci esibisce la pantomima: un solo attore per trenta personaggi. Nell'atrio di Villa Badoer, Giallo Fiorentino,⁶ quattro secoli e mezzo fa, ha dipinto due giullari danzanti, demoni mediatori fra gli dei e gli uomini, che, ancora oggi, ci introducono a questo rito misterioso. L'azione si svolge all'interno, nel tempio di Diana.

Transivimus per ignem et aquam⁷

La storia di una pentola si gioca in gran parte tra l'acqua e il fuoco: è, per usare le parole di Marcel Mauss, «l'altare del mago»,⁸ dove si preparano misture, filtri e cibi, fra spruzzi d'acqua e nugoli di fumo e vapore, attraverso i quali Artemide-Diana compie i suoi sortilegi. Ne è consapevole Balena se raduna attorno al suo paiolo magico la compagnia di Diana,⁹ assecondandone i riti poetici. Tra le sue maschere vi è pure quella che corrisponde alla gatta Isabel, fedele presenza nelle sculture dell'artista, ulteriore incarnazione del femminile, a offrire materia per chi addirittura subodorasse aria di stregoneria, qui come nel Cinquecento polesano. Dunque a voler interpretare correttamente il nome *Antiqua Terra Mater* con cui la serie è ormai nota, mi pare che qui sia in gioco non tanto la donna generatrice, quanto semmai quella che assicura la fertilità, la maga che trasforma, che celebra un rito o un sacrificio, la cui origine si perde nella notte dei tempi. Nella presentazione del 2006, la poetessa russa Evelina Schatz, musa ispiratrice della serie, col titolo *Luna in pentola*, iscriveva canti e incanto delle maschere di Balena sotto il segno di Selene-Diana. Mitologia e storia dell'arte non possono che confermare la sua intuizione poetica. A Parma, nella camera della badessa Giovanna da Piacenza, Correggio ha dipinto Diana cacciatrice sulla cappa del camino. Alle pareti intorno, all'altezza del fregio, fra teste di montoni, sono tesi dei bianchi drappi a mo' di amache in cui affondano piatti e vasi di metallo, formando uno dei più singolari ornamenti pittorici: ecco la batteria da cucina per un rito già consumato o rimasto letteralmente in sospenso, ma non ancora cristallizzato in puro decoro. A Fontanellato il sacrificio è ancora in atto a spese di Atteone. La singolare metamorfosi di Atteone in cervo, dilaniato dai suoi cani, mirabilmente messa in pittura dal Parmigianino, trova la chiave interpretativa nell'enigma di uno specchio. Un subitaneo contatto fra il cacciatore e la divinità riflessa (Diana) è all'origine del gesto rituale dell'aspersione che distrugge l'immagine di Atteone.¹⁰ Molto opportunamente, sempre a proposito delle maschere di Balena, Evelina Schatz richiama il tema dello specchio citando Leonardo («ogni dipintore dipinge sé»). Una reciprocità di sguardi e di somiglianze, attraverso lo specchio, è all'origine della pittura e, specificamente, dell'arte del ritratto. Come nei casi di Atteone e di Narciso, si tratta di uno sguardo iconoclasta, che distrugge cioè l'oggetto della sua passione nel momento in cui lo abbraccia, per intima necessità di oltrepassarlo, attraverso la fusione. Guardare negli occhi una maschera espone al medesimo rischio di perdersi/ritrovarsi. Attraverso le pentole, fra l'acqua e il fuoco, fra Narciso – mito fondativo della pittura secondo Leon Battista Alberti – e Prometeo – che rubò il fuoco e inventò la scultura –, Balena darebbe corpo al suo furore creativo-distruttivo inseguendo dunque un'immagine riflessa. Istruito dalla plurima divinità di Diana, egli istituisce il suo ludo scenico attraverso il quale ciascuno possa contemplarsi. Ma, come in uno specchio, questa immagine deve emergere al contrario, per sbalzo o per rimbalzo, come vuole la fisica di Lucrezio.¹¹ Il mascheraro sa che deve lavorare contemporaneamente sui due lati,

positivo e negativo, portando in luce e sprofondando nell'ombra i tratti espressivi di un volto. Dentro l'immagine, rivoltata come un guanto, entro una relazione osmotica fra pittura e scultura, le pentole diventano allora impronte, sudari, maschere, medaglioni, *imagines clipeatae*. Tutto questo non cancella la traccia sensibile di un sacrificio originario. In *Patrizia* (2012) permane il ricordo della testa del Battista che, dietro suggerimento di Erodiade, venne offerta su un piatto a Salomè durante il festino di Erode.

(Tratto da Vincenzo Balena. *Le maschere di Ifigenia. Sculture e disegni*, a cura di Valter Rosa, Mantova, Publi Paolini, 2014, pp. 9-11.)

¹ «Un barbaro che aveva visto cinque maschere e cinque costumi preparati per un balletto, non vedendo che un danzatore, domandò chi avrebbe interpretato gli altri personaggi, e quando seppe che il danzatore avrebbe fatto tutto da sé, disse: "Bisogna dunque che in un solo corpo vi siano più anime". È per questo che i Romani le hanno chiamate pantomime».

² Le maschere furono all'inizio ventisette, realizzate fra il 2003 e il 2005 e presentate per la prima volta nel 2005 a Viadana (MN) in una mostra dal titolo *Volti al femminile*, successivamente, nel 2006, col titolo *Antiqua Terra Mater* all'ex Convento dei Cappuccini di Chiavenna, mostra presentata da Luigi Meneghini, e alla Loggia Comunale di San Vito al Tagliamento, presentata da Roberto Costella. Altre maschere si sono poi aggiunte negli anni seguenti, sino alla recentissima *Barbara* del 2014.

³ Vincenzo Balena, *Il volto, i volti al femminile*, in *Antiqua Terra Mater. Vincenzo Balena scultore*, a cura di Luigi Meneghini, Viadana, Coevit, 2006, pp. 5-6.

⁴ Giannis Ritsos, *La pignatta affumicata e Trasparenza invernale: due poemetti*, trad. di Crescenzo Sangiglio, Milano, Todariana, 1978.

⁵ V. Balena, *Il volto, i volti al femminile*, cit., p. 5.

⁶ Sulla figura di questo pittore, la cui precisa identificazione è ancora oggetto di discussione, vedi essenzialmente: Maria Giovanna Sarti, *Giallo, Iacopo del*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, 2000, pp. 267-270; Denis Ton, *Due cicli gemelli e la questione di Giallo Fiorentino*, in Vincenzo Mancini, Denis Ton, *Gli affreschi di villa Badoer e villa Loredan Grimani Avezzù a Fratta Polesine*, Rovigo, Minelliana, pp. 23-71.

⁷ «Transivimus per ignem et aquam et eduxisti nos in refrigerium» (Siamo passati in mezzo al fuoco e all'acqua, ma ci hai tratto in un luogo di ristoro) è il motto, tratto da un versetto dei salmi biblici, fatto apporre dalla badessa Giovanna da Piacenza nel 1514 al caminetto della Stanza dell'Araldi che precede quella del Correggio dedicata a Diana, all'interno del monastero di San Paolo a Parma.

⁸ Henri Hubert, Marcel Mauss, *Teoria generale della magia* [1902-1903], Roma, Newton Compton, 1976, p. 54.

⁹ L'artista ha dedicato le sue pentole-maschere ad alcune poetesse i cui scritti sono raccolti nel catalogo della mostra *Vincenzo Balena. Le maschere di Ifigenia. Sculture e disegni*, a cura di Valter Rosa, Mantova, Publi Paolini, 2014.

¹⁰ Per l'interpretazione del mito in relazione alla questione dell'immagine riflessa e, più in generale, della genesi dei simulacri, vedi il fondamentale Pierre Klossowski, *Il bagno di Diana*, trad. di Giancarlo Marmorì, con uno scritto di Michel Foucault, Milano, SE, 2003.

¹¹ «Ora, che dentro gli specchi si veda come sinistra la parte destra del nostro corpo si spiega con questo, che quando giunge e percuote nel liscio specchio l'immagine non si rigira qual è, ma si riflette diritta indietro, come accadrebbe se alcuno, prima che asciughi, sbattesse contro un pilastro od una trave una testa di creta, ed essa serbasse i suoi stessi lineamenti al rovescio». Tito Lucrezio Caro, *La Natura*, testo latino a fronte, introd. di Luca Canali, trad. di Balilla Pinchetti, Milano, Rizzoli, 1981, p. 259.



I protagonisti



© Jonathan Revelo, Fabio Gianmasi.

Ottavio Dantone

Dopo essersi diplomato al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano in organo e clavicembalo, ha intrapreso giovanissimo la carriera concertistica segnalandosi presto all’attenzione della critica come uno dei clavicembalisti più esperti e dotati della sua generazione. 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: primo italiano a ottenere tali riconoscimenti a livello internazionale in ambito clavicembalístico. Profondo conoscitore della prassi esecutiva del periodo barocco, dal 1996 è Direttore Musicale di Accademia Bizantina di Ravenna con la quale collabora dal 1989. Sotto la sua direzione, Accademia Bizantina, nel giro di pochi anni, si afferma come uno degli ensemble di musica barocca con strumenti antichi più noti e accreditati nel panorama internazionale.

Nel corso dell’ultimo ventennio, Ottavio Dantone ha gradualmente affiancato alla sua attività di solista e di leader di gruppi da camera, quella di direttore d’orchestra, estendendo il proprio 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 Giovanni Sarti al Teatro Alighieri di Ravenna proprio con 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 Teatro alla Scala di Milano, Glyndebourne Festival Opera, Teatro Réal di Madrid, Opéra Royale Versailles, Opera Zurich e London Proms.

Ha inciso, sia come solista sia come direttore, per le più importanti case discografiche: Decca, Deutsche Grammophon, Naïve e Harmonia Mundi, ottenendo premi e riconoscimenti prestigiosi dalla critica internazionale.



© Naphitalina

Stefano Monti

Artista eclettico e globale, modenese di nascita ma cittadino del mondo con spettacoli in scena dal Giappone alla Cina, dalla Korea alla Mongolia alle Isole Canarie passando per tutta l’Europa. Nella sua carriera ha diretto e collaborato con artisti del calibro di Alfredo Kraus, Raina Kabaivanska, Daniela Dessi, Plácido Domingo, José Van Dam, Juan Pons, Renato Bruson, Katia Ricciarelli. Si è confrontato con gli spazi più inusuali di messa in scena, dai teatri di tradizione al grande stadio olimpico di Seul, ne è un esempio *The Great Aida*, la più grande messa in scena mai realizzata. Ha costruito ponti culturali, come *Turandot* all’Opera di Roma con artisti del teatro tradizionale cinese dell’Opera di Pechino, o introducendo la poetica del teatro Noh giapponese nella *Madama Butterfly* del Teatro Pavarotti di Modena.

Ha aperto gli spazi architettonici museali ad una diversa fruizione dei beni culturali, con la performance site specific di *Silent Moving* nella prestigiosa location del Palazzo Ducale di Venezia. Ha curato progetti inediti applicando varie tecniche del teatro di figura a spettacoli quali *Orpheus* al Festival Internazionale di Stresa con la direzione di Gianandrea Noseda, e sempre alle Settimane Musicali di Stresa, con Katia e Marielle Labèque per *Le Sacre du Printemps*, contaminando il teatro di figura su nero e la danza. Così come aveva introdotto per la prima volta nell’opera lirica la tecnica del teatro su nero nel *Faust* di Gounod. Per primo ha ritetralizzato lo spazio scenico dell’opera lirica, superando la dicotomia platea-palcoscenico, con il *Figliol prodigo* di Britten a Spoleto o reinventando lo spazio scenico con le produzioni di *Traviata* al Teatro Pavarotti-Freni di Modena e *Dido and Aeneas* al Teatro Filarmonico di Verona.



© Davide Carson

Filippo Mineccia

Controtenore dedito a ricerche sulla prassi esecutiva del canto antico, lavora per riportare alla luce il repertorio vocale dei cantanti castrati, ricostruendo carriere e stili interpretativi dei più importanti virtuosi dell’epoca. Si è diplomato in canto e violoncello al Conservatorio di Firenze, sotto la guida di Gianni Fabbrini e Donatella Debolini. Collabora con numerosi ensemble specializzati nel repertorio antico, come Complesso Barocco, Les Talens Lyriques, Collegium 1704, Concerto Köln, Accademia Bizantina, Ensemble Matheus, Kammerorchester Basel, Accademia Montis Regalis, La Venexiana, Divino Sospiro, Auser Musici, Cappella Mediterranea, Bach Consort Wien, Ensemble Nereydas; e direttori tra i quali Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Václav Luks, Christophe Rousset, David Stern, Jordi Savall, Antonio Florio, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Javier Ulises Illán, Ruben Jais, Enrico Onofri e Alan Curtis. Tra i numerosi ruoli händeliani interpretati, si annoverano il ruolo titolo nel *Giulio Cesare* al Theater Hagen, Unulfo (*Rodelinda*) al Festival di musica sacra di Cracovia e Ottone (*Agrippina*) al Theater an der Wien. Per il Festival Händel di Halle, ha interpretato Demetrio (*Berenice*), nonché Dardano (*Amadigi*) a Zurigo e il ruolo del titolo nel *Silla*. Ha cantato Caino nell’oratorio *Il primo omicidio* di Scarlatti con Philippe Jaroussky al Mozarteum di Salisburgo e a Montpellier; Ottone nell’*Incarnazione di Poppea* di Monteverdi diretto da Jean-Christophe Spinosi al Liceu di Barcelona e al Teatro Colón di Buenos Aires; Endimione nella *Calisto* di Cavalli diretto da Christophe Rousset a Strasburgo, nonché Tamerlano nel *Bajazet* di Gasparini al Barga Festival. Tra le produzioni di musica rara a cui ha partecipato, *La finta pazza* (Achille) di Francesco Saccati diretto da Leonardo García Alarcón a Digione, Ginevra, Versailles, Amsterdam; la prima

rappresentazione in epoca moderna della *Merope* (Anassandro) di Riccardo Broschi diretto da Alessandro De Marchi a Innsbruck e al Theater an der Wien. Tra le sue numerose numerose incisioni discografiche si annoverano *Bajazet* di Gasparini (Glossa), *Giulio Cesare* di Händel (Naïve), *The Jommelli Album* (Panclassic), *L'amor castrato* (Glossa), *The Paisiello Album* (Panclassic), *Agrippina* al Theater an der Wien (dvd) e il *Tamerlano* di Händel con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina (Naïve).



Bruno Taddia

Nato a Pavia, si è laureato in filosofia estetica all'Università di Milano. Diplomato in violino sotto la guida di Giulio Franzetti, ha studiato composizione con Bruno Zanolini e canto con Paolo Montarsolo.

Dopo il debutto al Rossini Opera Festival come Don Alvaro nel *Viaggio a Reims* di Rossini nel 2001, si esibisce nelle più importanti istituzioni musicali come Teatro alla Scala (Okcuoglu in *Teneke* di Fabio Vacchi), Royal Opera House Covent Garden London (Tiresia in *Niobe regina di Tebe* di Steffani), Grand Théâtre de Geneve (Mercurio nella *Calisto* di Cavalli; Punch in *Punch and Judy* di Birthwistle; Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro*; Oreste in *Iphigenie en Tauride* di Gluck, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini), Théâtre des Champs-Élysées (Don Parmenione nell'*Occasione fa il ladro*), Théâtre du Chatelet (Pasquale nell'*Orlando paladino* di Haydn; Macrobio nella *Pietra del paragone* di Rossini), Opéra de Montpellier (ruoli del titolo in *Gianni Schicchi*, *Don Pasquale*, *Falstaff*), Teatro La Fenice (Marchese di Forlimpopoli in *Mirandolina* di Martinù, Marcello nella *Bohème*), Teatro di San Carlo (Don Checco nel *Don Checco* di De Giosa), Maggio Musicale Fiorentino (Don Alfonso

nel *Così fan tutte*), Liceu di Barcellona (Pomponio nella *Gazzetta* di Rossini), Semperoper Dresden (Mamma Agata in *Viva la mamma!* di Donizetti), Deutsche Oper Berlin (Gamberotto nell'*Equivoco stravagante* di Rossini), Rossini Opera Festival (Prodocimo nel *Turco in Italia*), Ravenna Festival (Malatesta in *Don Pasquale*), Macerata Opera Festival (Ping in *Turandot*; L'uomo che guarda in *Shi* di Boccadoro), Theater an der Wien (Lindo nel *Tito Manlio* di Vivaldi).

Collabora con direttori quali Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Roberto Abbado, Alberto Zedda, Michele Mariotti, Thomas Hengelbrock, Ottavio Dantone, Francesco Lanzillotta, Hartmut Haenchen e ha interpretato regie di Dario Fo, Mario Martone, Ermanno Olmi, Pier Luigi Pizzi, Emilio Sagi, Alfred Kirchner, Damiano Michieletto, Daniel Kramer, Tobias Richter, Filippo Crivelli, Denis Krief. Ultimamente si è esibito all'Opera del Colorado (Denver), Opera di Montpellier, Festival pucciniano di Torre del lago e ha interpretato i ruoli del titolo in *Der Diktator* di Krenek e *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann presso l'Opera di Tenerife. Partecipa al film *Gianni Schicchi* di Damiano Michieletto nei panni di Betto da Signa. Come drammaturgo e regista, cura nel 2018, al Macerata Festival, *Il mio regno per un carrello*, una rivisitazione di *Macbeth* di Verdi, messa in scena all'interno di un supermercato, nonché nel 2020 e 2021 lo spettacolo *#2021destinazionetauride* presso il Teatro Fraschini di Pavia e il Grande di Brescia, con protagonista Anna Caterina Antonacci e il poeta Valerio Magrelli.



Gianluca Margheri

Laureato in drammaturgia musicale presso l'Università di Firenze e in musica vocale

da camera presso il Conservatorio "Luigi Cherubini", ha studiato canto e seguito masterclass con Carlo Milliciani, Josef Loibl, Sherman Lowe, Michele Pertusi, Paolo Coni e Ildebrando D'Arcangelo. Nel 2009 ha vinto il Concorso internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso con il ruolo di Villotto nella *Vera costanza* di Haydn, debuttando l'opera a Madrid, Liegi, Saint-Etienne, Rouen, Reggio Emilia con la direzione di Jesús López Cobos e la regia di Elio De Capitani.

Ha iniziato la sua carriera esibendosi in numerosi teatri italiani e internazionali in ruoli come Demetrius in *A Midsummer Night's Dream* di Britten al Teatro Verdi di Pisa; Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Magnani di Fidenza e successivamente al Lirico di Cagliari; *Don Giovanni* a Curitiba (Brasile), Siena e Firenze, nonché Budapest, in Belgio e al Luglio Musicale Trapanese. Hanno fatto seguito Enea nel *Dido and Aeneas* di Purcell nella revisione di Britten e il *Satyricon* di Maderna nei teatri di Livorno, Lucca e Pisa; Schaunard nella *Bohème* di Leoncavallo al Comunale di Modena; *La bella dormiente nel bosco* di Ottorino Respighi al Rendano di Cosenza; Guglielmo nel *Così fan tutte* a Firenze e a Roma. Ha partecipato al 34° Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano con le produzioni di *Der Jasager* e *Sette peccati capitali* di Weill; ha interpretato il Barone nella *Traviata* a Trieste e Las Palmas; *Manon Lescaut* a Verona; *Il barbiere di Siviglia* al Maggio Musicale Fiorentino e a Roma; Mercurio nell'*Incoronazione di Poppea* al Festival di musica antica di Innsbruck; Jago in *Ernani* al Prinzregententheater di Monaco con l'Orchestra del Bayerischer Rundfunk, *Don Carlo* e *Macbeth* al Maggio Musicale Fiorentino, Betto in *Gianni Schicchi* a Parma.

Attivo anche nel repertorio concertistico, ha collaborato con direttori d'orchestra quali Riccardo Frizza, Daniele Rustioni, Andrea Battistoni, Roland Böer, Alan Curtis, Jonathan Webb, Gabriele Ferro. Nelle ultime stagioni ha interpretato inoltre Balsac nella *Scala di seta* a Sassari, il basso solista nello *Stabat Mater* di Rossini con Daniele Rustioni e la ORT di Firenze; *Petite Messe Solennelle* e Alidoro nella *Cenerentola* a Palermo; Don Alvaro nel *Viaggio a Reims* a Novara; Talbot in *Maria Stuarda* a Riga; Figaro nelle *Nozze di Figaro* in una nuova produzione al Teatro di St. Gallen; Asdrubale nella *Pietra del paragone* a Cagliari e al

Rossini Opera Festival, nonché Raimondo in *Lucia di Lammermoor* a Bari e Apollo in *Aleceste* a Firenze.

Recentemente ha debuttato al Liceu di Barcelona con il ruolo di Garibaldo nella *Rodelinda* di Händel; *Don Giovanni* a Cagliari; Morales in *Fernando Cortez* di Spontini e Giove nel *Ritorno di Ulisse in patria* a Firenze e al Festival Monteverdi di Cremona, nonché Filiberto nel *Signor Bruschino* al Rossini Opera Festival e a Bologna.



Delphine Galou

Ha studiato, contemporaneamente, filosofia a La Sorbonne, 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), Il 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 dalle più grandi sale internazionali, quali Théâtre des Champs-Élysées, Covent Garden di Londra, Teatro alla Scala, Staatsoper di 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 ruoli quali 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), *Petite Messe Solennelle* di Rossini (Naïve), *Niobe* di Steffani (Opus Arte), *L'Enfant et les sortilèges* di Ravel (Naxos), *la Passione secondo San Giovanni* di Bach (Erato). Il suo recital con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina, *Agitata* (Alpha), ha vinto nel 2018 il prestigioso Gramophone Award.



© Vinicio Camas

Federico Fiorio

Controttenore nato a Verona, ha studiato canto sotto la guida di Lia Serafini e Patrizia Vaccari al Conservatorio di Parma e si è perfezionato con Roberta Invernizzi all'Accademia Barocca di Pistoia. Il suo primo disco, *Come voce antica risuonano fili di luce*, è stato inciso a soli 23 anni, in duo con l'arpista Marina Bonetti. Nel 2014 si è esibito all'Arena di Verona con il coro Adamus in *Turandot* e *Carmina Burana*. È stato Pastorello in *Tosca* e primo fanciullo nel *Flauto magico*. Nel 2018 ha interpretato il ruolo di Lidio nella *Zenobia* di Albinoni a Venezia, Teatro Malibran, diretto da Francesco Erle, regia di Francesco Bellotto. Nell'aprile 2018 si è esibito con Jove Cappella Reial de Catalunya diretto da Jordi Savall. Durante il Festival Urbino Musica Antica 2018 ha debuttato nel ruolo di Angelo custode nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri diretta da Alessandro Quarta. Lo stesso anno, ha interpretato il ruolo del titolo in *Polidoro* di Antonio Lotti al Teatro Olimpico di Vicenza. Di recente è stato Cloridoro nell'*Empio punito* di Alessandro Melani diretto da Carlo Ipata. Nel 2020, al Teatro Torlonia di Roma, ha debuttato nel ruolo di Zefiro in *Circe* di Alessandro Stradella diretto da Andrea Di Carlo. Nel 2021 ha debuttato al Teatro Filarmonico di Verona nel doppio ruolo di First Witch e Spirits nel *Dido and Æneas* di

Purcell sotto la direzione di Giulio Prandi. Si è esibito in festival quali Trento Musica Antica, Valletta Baroque Festival, Leonardo Vinci Festival, Urbino Musica Antica, Händel-Festspiele a Göttingen e Pavia Barocca. Recentemente, ha interpretato la Messa in si minore di Bach, diretto da Ruben Jais, al Festival MiTo.



© Jean-Baptiste Millot

Marie Lys

Vincitrice del Primo premio del Concorso per l'opera barocca "Antonio Cesti" 2018, del Concorso international di Belcanto "Vincenzo Bellini" 2017, e London Handel Singing Competition (2016), ha collaborato con direttori quali Diego Fasolis, Alessandro De Marchi, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Leonardo García Alarcón, Ottavio Dantone, Emmanuelle Haïm, Maxim Emelyanychev, Laurence Cummings, Guillaume Tourniaire, Laurence Equilbey, Jonathan Nott, Dmitry Sinkovsky e Dorothee Oberlinger. Recentemente ha interpretato le opere *Ariodante* (Ginevra) e *Lotario* (Adelaide) di Händel entrambe dirette da Laurence Cummings al Göttingen International Händel Festival; *Orlando* (Dorinda) diretta da Dani Espasa al Festival Castell Peralada; *Solomon* (First Harlot, The Queen of Sheeba) con Peter Dijkstra e The Netherlands Radio Philharmonic Orchestra a Utrecht e al Concertgebouw di Amsterdam; *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Bellezza) diretta da Fabio Biondi a Granada. Inoltre si è esibita come Dalinda (*Ariodante*) nel London Handel Festival, Cleopatra (*Giulio Cesare in Egitto*) alla Bury Court Opera e Galatea (*Acis and Galatea*) all'Opéra de Massy. Collabora regolarmente con l'Opéra di Losanna, sua città natale, dove ha interpretato i ruoli di Morgana (*Alcina*) diretta da Diego Fasolis,

Sophie (Werther) diretta da Laurent Campellone, Lisa (*La sonnambula*), Adele (*Die Fledermaus*) e Amour (*Orphée et Eurydice*) di Gluck). Nel 2011 è co-fondatrice dell'Abchordis Ensemble, con il quale ha registrato i dischi intitolati *Stabat Mater* e *Dies Irae* (Sony DHM). Diretta da Fabio Biondi, ha inciso per Naïve *Argippo* di Vivaldi partecipando poi alla tournée europea con Europa Galante e, sempre diretta da Biondi, ha interpretato il ruolo principale nell'opera buffa *Betty* di Donizetti a Varsavia. Diretta da Christophe Rousset e con Les Talens Lyriques, ha cantato in tournée nel *Thésée* di Lully al Theater an der Wien, Bruxelles Bozar e Théâtre des Champs-Élysées. Ha cantato il *Gloria* di Vivaldi diretta da Fabio Biondi con l'Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma e *Il Giustino* di Vivaldi (Leocasta) diretta da Andrea Marcon a Basilea, Amsterdam ed Amburgo. Diretta da Leonardo García Alarcón, e con Cappella Mediterranea, ha interpretato *Jérusalem délivrée, ou la Suite d'Armide* (Herminie) di Philippe d'Orléans in un recita per Radio France a Parigi e a Versailles.



© Francesco Squeglia

Giuseppina Bridelli

Nata a Piacenza, si diploma giovanissima sotto la guida di Maria Laura Groppi, al Conservatorio "Giuseppe Nicolini" della sua città. Si perfeziona alla Scuola dell'Opera Italiana del Teatro Comunale di Bologna e all'Accademia Rossiniana di Pesaro. È vincitrice di numerosi concorsi tra cui, nel 2007, il Concorso As.Li.Co, debuttando a soli 21 anni il ruolo di Despina nel *Così fan tutte* diretta da Diego Fasolis. Tra i suoi più recenti impegni: *Il ritorno di Ulisse in patria* ad Amburgo con Europa Galante e Fabio Biondi; *Requiem* di Mozart a Rouen;

Orfeo di Porpora a Martina Franca; *L'Ercole amante* di Cavalli (Dejanira) all'Opéra Comique di Parigi; *La clemenza di Tito* (Sesto) all'Opera di Firenze; *L'Orfeo* (Messaggera) in tournée con Cappella Mediterranea; *Dido and Æneas* a Venezia; *Acis, Galatea e Polifemo* al Municipale di Piacenza dove è successivamente tornata nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*; *Argippo* di Vivaldi con Europa Galante e Fabio Biondi e successivamente a Brema e a Bad Kissingen; *L'Orfeo e il ballo delle ingrato* a Cremona; *Nisi Dominus* di Vivaldi a St. Michel en Thiérache e a Baume-les-Messieurs; *L'isola disabitata* a Vaasa e Ravenna; *Le nozze di Figaro* a Versailles; *Il ballo delle ingrato* e *L'Orfeo* a Cremona; *Astarto* di Bononcini ad Innsbruck; *Rappresentazione di Anima e di Corpo* al Theater an der Wien; *Orfeo* a Graz; *Petite Messe Solennelle* in un tour olandese con Giulio Prandi e Ghislieri Choir; *Atys* di Lully a Ginevra e Versailles; *Passio secundum Johannem* in tournée in Francia; *Stabat Mater* di Pergolesi a Grenoble e Lione con Les Musiciens du Louvre; *L'Orfeo* a Strasburgo e Muhlhouse; *Il ritorno di Ulisse in patria* a Cremona.

Particolarmente apprezzata nel repertorio classico e barocco, collabora inoltre con gli ensemble Cappella Mediterranea, L'arpeggiata, Il Pomo d'oro, Accademia bizantina, La Venexiana, Ensemble Pygmalion, Le Cercle de l'Harmonie, La Nuova Musica, Auser Musici, Le Concert d'Hostel Dieu, Stile Galante, Divino Sospiro, Poème Harmonique. È ospite ricorrente di alcuni dei più rinomati festival e sale da concerto europee, sia come cantante d'opera che nell'ambito concertistico. Tra le sue incisioni discografiche: *Bajazet* di Gasparini e *Cantate* di Porpora (Glossa), *Mysterium* di Rota (Decca), *Novello Giasone* di Cavalli (Bongiovanni), *Incoronazione di Dario* di Vivaldi (Naïve), *Passio secundum Johannem* di Scarlatti (Ricercar), *Vivaldi Cantatas* (Tactus), *Doriclea* di Stradella (Arcana), *Romance catalane* (Alpha), *Péchés de vieillesse* di Rossini (Naxos).



Marisa Ragazzo e Omid Ighani

Iniziano la loro collaborazione artistica nel 1996. La diversa formazione, accademica per Marisa (studi con Zarko Prebil, Margarita Trayanova, Vladimir Lupov, Peter Goss, Sebron) e street per Omid (*freestyler*, come molti talenti nati e cresciuti nella cultura hip hop degli anni Ottanta), produce un codice artistico fortemente innovativo e di certo singolare. Innamorati entrambi della sperimentazione estrema e delle contaminazioni di stili e linguaggi, creano una dimensione coreografica insolita, restando allo stesso tempo assolutamente raggiungibili da un pubblico vasto ed eterogeneo.

Amano la velocità, il virtuosismo tecnico, la fusione dello spazio teatrale con il codice artistico della strada e delle avanguardie suburbane, dalle quali attingono le spinte verso l'arte nei diversi suoi aspetti, cosa che li porta spesso a collaborare con musicisti *underground* e *visual artists*.

Il loro primario obiettivo resta quello di uscire dagli spazi convenzionali, attraverso originalità, invenzione, innovazione e ricerca.

Nel 1996 aprono le prime due scuole di formazione professionale di hip hop, alle quali si aggiungono, negli anni, numerose sedi in varie città italiane. Dal 2015 l'attività didattica è svolta nell'ambito della NOHA Professional Dance School | HipHop e Nuovi Linguaggi Metropolitani.

Nel 2018 nasce il NOHA Dance Company, con il debutto della prima produzione *The Hidden Place*, alle Carrozzerie n.o.t. di Roma. L'anno successivo la compagnia approda negli Stati Uniti danzando nello Sheen Center di New York City.

Nel 1996 fondano la DaCru Dance Company, la prima formazione italiana a danzare negli spazi

performativi black delle capitali europee in tournée nel 1998 e 1999. I due coreografi danno vita ad un percorso innovativo di Urban Theater, spaziando ovunque possa giungere la contaminazione dell'hip hop, il cui gesto tecnico viene sistematicamente mescolato con quello di altri linguaggi performativi. DaCru Dance Company debutta nel 1999 e prosegue danzando sui palcoscenici più importanti del territorio nazionale. Dal 2005 al 2007 collabora con Nobody e Omid Walizadeh, musicisti/Dj del panorama underground della scena musicale elettronica californiana. Nel 2008 la danza urbana dei DaCru approda sul palco del Teatro Malibran-Fenice di Venezia, con il debutto di *Le Roi*, tributo alla lucente e breve vita di Jean-Michel Basquiat, con la collaborazione live del dj californiano Omid Walizadeh.



Eva Bruno

Nata a Trieste, ha studiato scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove, insieme alla sua passione per il disegno con il lapis, ha sviluppato quella per il disegno con i lumen. A partire dal 2000 ha iniziato a lavorare come tecnico luci al teatro Comunale di Bologna e all'Arena di Verona. Al 2003 risale la sua prima esperienza come lighting designer per l'opera lirica *Malombra* al Teatro Comunale di Bologna. L'attività di disegnatore luci si alterna tra teatro lirico e teatro di prosa. Molte sono anche le collaborazioni con artisti per la realizzazione di opere d'arte basate su effetti luminosi. Il lavoro la porta spesso all'estero tra Stati Uniti, Canada, Giappone, Cina oltre che in diversi Paesi europei. In Italia, di recente, ha firmato le luci del *Don Giovanni* di Mozart per la regia di Henning Brockhaus, della prima mondiale della *Porta divisoria*, opera su musica di Fiorenzo

Carpi (ultimo quadro completato da Alessandro Solbiati), libretto di Giorgio Strehler, per la regia di Giorgio Bongiovanni, e della *Madama Butterfly* di Puccini per la regia di Stefano Monti.

Il sodalizio con il regista Stefano Monti dura ormai da anni e dalla proficua collaborazione tra i due sono scaturiti i successi dei diversi titoli lirici che hanno debuttato sia in Italia che all'estero.



Cristina Ducci

Scenografa, scultrice e modellatrice anche digitale, con esperienze di progettazione e realizzazione in computer-generated imagery in ambito commerciale e artistico.

Dopo aver conseguito nel 1991 il diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Perugia, intraprende l'esperienza professionale con un chiaro interesse per la parte plastica della scenografia.

Numerose produzioni e allestimenti d'opera, nel corso degli anni, le hanno permesso di collaborare come scenografa realizzatrice e/o scultrice per importanti scenografi e registi, tra cui Luca Ronconi, Antonio Mastromattei, Roberto De Simone, Stefano Monti, Dante Ferretti, Gianni Quaranta. Le sue scenografie sono state realizzate in teatri e festival come Festival dei due Mondi, Teatro Bolshoi a Mosca, Teatro St. Gallen a Zurigo, Stabile di Palermo, Petruzzelli di Bari, Globe Theatre di Roma, Istituto Nazionale Dramma Antico di Siracusa, Teatro Stabile dell'Umbria, Fenice.

Non mancano collaborazioni per importanti brand della moda ed expo internazionali. Contemporaneamente al lavoro in teatro, nasce il suo interesse per la traslazione digitale della scultura, degli ambienti tridimensionali,

dell'illuminazione e delle rese in immagini, che la porta ad intraprendere anche un percorso parallelo nella scenografia fruibile con mezzi multimediali, diventando un'esperta nell'ambito del 3D.

Dal 2017 firma le prime produzioni d'opera di cui cura le scene digitali, le elaborazioni multimediali per allestimenti museali ed eventi, le ricostruzioni in 3D per spot pubblicitari, lavorando con computer-generated imagery e mapping.

Tra questi: la scenografia digitale per *Larinda e Vanesio* al Teatro Cucinelli a Solomeo (PG); elaborazioni multimediali al Museo del Delta Antico di Comacchio; elementi espositivi in 3D per la mostra su Michelangelo al Museo Villa Fabbriotti a Carrara; scenografia digitale per *Tosca* e *Aida* a Noicattaro (BA); progettazione con elaborazioni in 3D, mapping e computer-generated imagery di grandi eventi pubblici di carattere internazionale.

Dal 2018 collabora alle scenografie digitali per i tour mondiali nelle più grandi arene, in particolare per Andrea Bocelli Tours.



Rinaldo Rinaldi e Maria Grazia Cervetti

Diplomati entrambi in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, hanno intrapreso le loro prime esperienze professionali come allievi e collaboratori di Koki Fregni. Sostenitori della "pittura di scena" come forma d'arte applicata, si sono dedicati, fin dall'inizio della loro attività, alla sperimentazione in campo scenografico, cercando di coniugare la grande tradizione italiana con la ricerca di nuove tecniche espressive da applicare alle grandi dimensioni. Nel corso degli anni si sono cimentati come

scenografi bozzetisti in tutte le espressioni teatrali: lirica, balletto, prosa e musical. Come pittori scenografi hanno prestato la loro opera per prestigiosi teatri italiani, europei ed extraeuropei, collaborando con registi come Luca Ronconi, Dario Fo, Peter Greenaway, Peter Sellars, Michael Haneke, Graham Vick.



Lamberto Azzariti

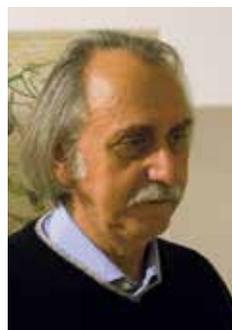
Nasce a Torino nel 1982, dove nel 2008 si laurea al Politecnico in Scienze dell'Architettura. Sin da giovanissimo dimostra una grande predisposizione per il disegno e più tardi per le arti grafiche. La formazione tecnica, unita alle sue doti artistiche, lo porta a cimentarsi come scenografo nel campo videoludico e nella post-produzione video. Concepisce e realizza ambientazioni per cortometraggi di genere fantascientifico e fantasy. Dal 2010 inizia a collaborare come illustratore di giochi da tavolo per case editrici italiane e internazionali.

A partire dal 2012 è socio fondatore di Hive Division srl, casa di produzione video ed effetti speciali, con sede ad Asole (Treviso), ricoprendo il ruolo di graphic designer e storyboard artist. Dal 2014, diventa libero professionista e collabora con agenzie di comunicazione e registi nazionali ed internazionali, come storyboard artist e illustratore.

Nel 2018 partecipa alla realizzazione dell'opera *Betly* di Gaetano Donizetti con la regia di Stefano Monti. Per il format *Opera Betly* (ideato da Premiere Music S.a.g.l. di Lucerna) firma l'intera veste grafica ed è illustratore del libretto-fumetto inserito all'interno del progetto didattico *Betly Opera Education*.

Dal 2020 intraprende un'intensa collaborazione col regista Stefano Monti che lo invita a prendere

parte alle produzioni di *Tosca* al 66° Festival Puccini di Torre del Lago, *Traviata* e *Dido and Æneas* di Purcell per il Teatro Comunale Pavarotti-Freni di Modena, *Madama Butterfly* per il Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli di Spoleto.



© Alessandra Di Paola

Vincenzo Balena

Nato a Milano nel 1942, inizia l'attività artistica negli anni '60 nel solco del realismo esistenziale, dedicandosi allo studio della morfologia animale. Dai primi anni '70 espone con regolarità alla Galleria Montrasio di Monza e alla Galleria del Naviglio di Milano. Subito il suo lavoro incontra l'interesse e il sostegno di storici dell'arte e critici come Mario De Micheli e Marco Rosci, seguiti da Rossana Bossaglia, Carlo Pirovano e Lea Vergine. Nei primi anni '80, suggestionato dall'opera di Pier Paolo Pasolini, cui dedica una serie di dipinti e sculture, Balena entra in contatto con poeti, quali Antonio Porta, Giovanni Raboni e Roberto Sanesi, cui si aggiungeranno, negli anni a seguire, numerosi altri scrittori e critici d'arte. È in particolare Raboni ad approfondire la successiva fase di ricerca sulla figura umana: *disiecta membra*, frammenti di terracotta sospesi a fili metallici. Seguono sculture in cera, bronzo, legno e alluminio sbalzato, esposte in luoghi prestigiosi (come la Casa di Giorgione a Castelfranco Veneto) e in contesti internazionali (Düsseldorf, Praga, New York). Intensi sono pure i rapporti col teatro, per il quale Balena realizza sculture scenografiche e maschere, a partire dalla pièce *Nel tempo che non è più e non è ancora* (1989) per il Teatro del Buratto, con testi di Maurizio Cucchi, il poeta che, molti anni dopo, lo presenta nel contesto della 54ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia. Proprio sul

tema della maschera, che è un po' una costante della ricerca artistica di Balena, è focalizzata una memorabile mostra tenutasi nel 2014 nella Villa Badoer a Fratta Polesine (RO), dove un ciclo di opere realizzate fra il 2005 e il 2006 (*Antiqua Terra Mater*) è posto in dialogo con la decorazione a grottesche della villa palladiana.

I lavori più recenti, affrancati da espliciti rimandi figurativi, esplorano le inedite risorse espressive dei rifiuti tecnologici, protesi della mente umana sottratte all'oblio indotto dal rapido evolversi dell'elettronica. L'esposizione del 2017 alla Galleria Lorenzo Vatalaro di Milano sigla questa nuova svolta nel suo lavoro, pur all'interno di una ricerca che appare intimamente coerente: ora il recupero e la sapiente manipolazione da parte dell'artista di circuiti dei primi computer genera pagine di stenografie e misteriose scritture arcaiche, nell'eleganza di un'impaginazione che tuttavia adombra il rumore di fondo del caos primordiale, di un'origine oscura, cui l'artificio della retroilluminazione conferisce una particolare forza ipnotica.

(Valter Rosa)



© Jonathan Revelo, Fabio Giannasi.

Accademia Bizantina

Fondata a Ravenna nel 1983, la musica di Accademia parte dall'origine ("AB"), dalle regole del linguaggio stilistico barocco: le indaga senza aggiungere, eliminare o trasformare, affidandosi ai suoni di strumenti antichi. Questo distintivo metodo interpretativo ha avuto inizio con l'arrivo, nel 1996, del suo attuale direttore, Ottavio Dantone, profondo conoscitore dei codici espressivi barocchi. Il suo sistema, forgiato dall'esperienza e da uno studio filologico costante, le ha permesso di diventare un'orchestra pronta ad accostarsi a qualsiasi repertorio. Poter restituire al pubblico l'intenzione autentica del compositore è un valore inestimabile che le ha fatto meritare riconoscimenti e collaborazioni nazionali e internazionali.

Ogni esecuzione di Accademia Bizantina, che dal 2011 può contare anche sul prestigioso concertmaster Alessandro Tampieri, è un inaspettato viaggio nel tempo, un inimitabile equilibrio tra tecnica, abilità, rigore, cultura interpretativa, intuito e accuratezza stilistica. Ha inciso per Decca, Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Naïve, Alpha, Onyx, HDB Sonus. Ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti come il Diapason d'Or, Midem, Choc di «Classica», Opus Klassik, Grammy Music Award

e Gramophone Awards. Particolarmente significative le collaborazioni intraprese con i violinisti Viktoria Mullova e Giuliano Carmignola, il controttenore Andreas Scholl e la contralto Delphine Galou.

Si è esibita nei più prestigiosi teatri e festival del mondo, quali Carnegie Hall e Lincoln Center (New York), Wigmore Hall e Barbican Centre (Londra), Théâtre des Champs Élysées (Parigi) e Opéra Royal (Versailles), Concertgebouw (Amsterdam), Bozar (Bruxelles), Pierre Boulez Saal / Staatoper (Berlino), Kölner Philharmonie, Elbphilharmonie di Amburgo, National Centre for the Performing Arts Pechino, Shanghai Concert Hall, Walt Disney Hall (Los Angeles), Theater an der Wien (Vienna), Centro Nacional de Difusión Musical Madrid e Auditorium Parco della Musica di Roma.

clavicembalo e direzione Ottavio Dantone
concertmaster Alessandro Tampieri
violini primi Sara Meloni, Maria Grokhotova, Lisa Ferguson
violini secondi Ana Liz Ojeda, Mauro Massa, Heriberto Delgado, Gabriele Pro
violenze Alice Bisanti, Marco Massera
violoncelli Alessandro Palmeri, Paolo Ballanti
contrabbassi Nicola Dal Maso, Giovanni Valgimigli
oboi Elisabeth Baumer, Rei Ishizaka
fagotto Alberto Guerra
liuto Tiziano Bagnati
clavicembalo Stefano Demicheli



DaCru Dance Company

Nasce come compagnia indipendente nel 1996, fondata da Marisa Ragazzo e Omid Ighani. Dal 2017 è costituita da artisti associati della Compagnia Naturalis Labor. Marisa e Omid, compagni anche nella vita, dirigono i danzatori attraverso una personale e singolare visione di lavoro, unendo le loro diverse radici culturali per creare un vero e proprio progetto di emancipazione da tecniche e schemi performativi. Creano un linguaggio senza margini dove mescolano sistematicamente tecniche e gestualità diversificate generando una poetica d'avanguardia e realizzando di fatto ciò che viene definito Urban Fusion. I due coreografi si occupano anche di formazione professionale restando così sempre a stretto contatto con giovani danzatori che coinvolgono costantemente in residenze artistiche, workshop di approfondimento ed eventi con coreografi ospiti. Dalle loro attività di formazione infatti provengono tutti i danzatori della DaCru e forse è proprio questo il punto di forza del gruppo che, pur essendo palesemente l'estensione fisica dei loro coreografi, valorizza le singolarità dei suoi componenti. I DaCru sono danzatori eclettici, dotati di un linguaggio personale fisico ed emotivo molto presente, giovani danzatori

con un codice espressivo metropolitano e un'anima poetica.

La Compagnia è attualmente in scena con le ultime due produzioni, *People* e *The day when I chose to be a daughter*. Si è esibita in contesti quali Graf-Zeppelin House in Germania, Hangartfest a Pesaro, Fonderia a Reggio Emilia, Teatros Del Canal a Madrid, Teatro Alighieri a Ravenna, Sociale di Bergamo, Sociale di Brescia, New Italian Dance Platform, Sheen Center a New York, Teatro Malibran a Venezia.



Fondazione
Ravenna
Manifestazioni

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

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Michele de Pascale

Vicepresidente

Livia Zaccagnini

Consiglieri

Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Marcello Bacchini

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

Vicepresidenti

Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2023

Direttore artistico

Angelo Nicastro
Segreteria Federica Bozzo

Ufficio stampa 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,
Mariasosaria Valente
Stampa estera e redazione testi Anna Bonazza

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione Antonella Gambi,
Laura Galeffi, Fiorella Morelli, Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Alessia Murgia*, Paola Notturmi

Ufficio produzione

Responsabile Giulia Paniccia*
Caterina Bucci, Carlotta Dradi*

Amministrazione e segreteria

Responsabile amministrazione e progetti europei
Franco Belletti*
Amministrazione e personale Chiara Schiumarini
Amministrazione Beatrice Moncada
Contabilità Chiara Bartoletti, Melissa Di Lallo
Segreteria della sovrintendenza Alessandra Carbonaro*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi,
Chiara Sansoni*, Michela Vitali

Gestione spazi teatrali

Responsabile Emilio Vita
Coordinamento spazi Stefania Catalano
Accoglienza artisti Giuseppe Rosa
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Reception Barbara Bondi, Mohamed Chiqer*
Agibilità di pubblico spettacolo Teresa Bellonzi*
Responsabile per la sicurezza Chiara Pretolani*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Coordinamento squadra tecnica Teatro Alighieri
Vittorio Regina*
Capo elettricista Marco Rabiti
Capo macchinista Francesco Orefice
Tecnici di palcoscenico Fabio Baruzzi,
Jacopo Bernardi, Christian Cantagalli, Marco
Fiorentini*, Massimo Lai, Margjoni Nderim,
Marco Stabellini
Servizi generali Marco De Matteis
Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Samantha Sassi

* Collaboratori / dipendenti a tempo determinato



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

