

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Antonio Vivaldi

JUDITHA TRIUMPHANS

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

Giuditta trionfante sulla barbarie di Oloferne



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Parcheeggiare a **Venezia**?

...nulla di più **semplice!**

PARK 280

**2€
/ora**



Il parcheggio a ore videosorvegliato dove puoi posteggiare la tua auto e visitare la città lagunare più bella al mondo!

Per informazioni: parcheggi@nethun.it

 **nethun**
hi-tech port services

Il Teatro La Fenice il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2013-2014



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 18.00

PIER LUIGI PIZZI

Alceste

lunedì 11 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

lunedì 7 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 17.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



CULTUREBOX 
francetélévisions

LA FENICE

Vivete quattro opere in diretta e in replay per i mesi successivi su culturebox.fr/lafenice

Prossimamente in diretta:

- **Juditha Triumphans di Vivaldi**, il 30 giugno alle 19
- **Les chevaliers de la Table Ronde di Hervé** a febbraio 2016.

Già disponibili in replay: Alceste di Gluck e i Capuleti e i Montecchi di Bellini

Watch four operas live and replay for several months on culturebox.fr/lafenice

Soon live:

- **Juditha Triumphans, Vivaldi**, on June 30th at 7pm
- **Les Chevaliers de la Table Ronde, Hervé**, in February 2016.

Replays already available: Alceste, Gluck, I Capuleti e i Montecchi, Bellini

CULTUREBOX  la piattaforma online di France Télévisions dedicata alla cultura

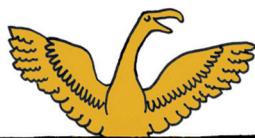
- Tutte le novità culturali in diretta
- Più di 300 lives (concerti, opera, danza, teatro) da guardare gratuitamente, in diretta e in replay



Ritrovateci sul web, connected TV, iPad e tablets Android

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



JUDITHA
TRIUMPHANS

SONO
IL SIMBOLO
DI VENEZIA
CHE NEL 1716
TRIONFA SUI TURCHI.

FACEVANO
TURISMO
DI MASSA?





TRIESTE 1892

HAUSBRANDT



PASSION IN A COFFEE CUP.



hausbrandt.com





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00

diretta Euroradio

Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00

differita

Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00

differita

Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)

Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)

Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)

Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)

John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)

Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)

Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)



 tripadvisor.it

 Expedia.it

 trivago



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

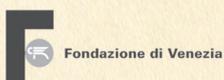
SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



ALBO DEI SOCI



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

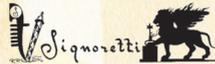
PRICEWATERHOUSECOOPERS 



HAUSBRANDT

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

MAVIVE
VENEZIA



STUDIO DE POLI
VENEZIA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Vittorio Zappalorto
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
*

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

* in attesa di nomina regionale

JUDITHA TRIUMPHANS

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

(Giuditta trionfante sulla barbarie di Oloferne)

oratorio militare sacro in due parti RV 644
libretto di Giacomo Cassetti

musica di **Antonio Vivaldi**

Teatro La Fenice

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00 turno A
sabato 27 giugno 2015 ore 15.30 turno C
martedì 30 giugno 2015 ore 19.00 turno D
venerdì 3 luglio 2015 ore 19.00 turno E
domenica 5 luglio 2015 ore 17.00 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2014-2015 5





Anonimo, Ritratto di Vivaldi (?). Bologna. Civico Museo Bibliografico Musicale. Circa l'identificazione del personaggio raffigurato con il Prete rosso, cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 169-171.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 E giù teste...
di Michele Girardi
- 13 Carlo Vitali
In tempore belli
- 35 Carlo Fiore
Perché mettere in scena oggi *Juditha triumphans* (e anche altri oratori)
- 45 Elena Barbalich
Juditha triumphans: tragedia e misticismo
- 49 *Juditha triumphans*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 87 *Juditha triumphans* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 89 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 95 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 113 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Un grande operista veneziano che suonava il violino: Antonio Vivaldi
a cura di Franco Rossi
- 123 Biografie

47. 20.

JUDITHA TRIUMPHANS

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

Sacrum Militare Oratorium

HISCE BELLI TEMPORIBUS

A Pfalentium Virginum Choro

IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM

JACOBI CASSETTI EQ.

METRICE' VOTIS EXPRESSVM.

Piissimis ipsius Orphanodochii PRÆSI-
DENTIBVS ac GUBERNATORIBUS
submissè Dicatum .

MUSICE' EXPRESSUM

Ab Admod. Rev. D.

ANTONIO VIVALDI



VENETIIS , MDCCXVI.

Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici.
SUPERIORUM PERMISSU.

59F-2/49

011255

19

Frontespizio del libretto pubblicato in occasione della prima esecuzione assoluta di *Juditha triumphans* nella Chiesa della Pietà a Venezia, 1716. Immagine riprodotta per gentile concessione della Biblioteca di Studi Teatrali di Casa Goldoni, Venezia.

JUDITHA TRIUMPHANS

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE
(Giuditta trionfante sulla barbarie di Oloferne)

oratorio militare sacro in due parti RV 644

libretto di Giacomo Cassetti

dalla Bibbia, Libro di Giuditta

musica di Antonio Vivaldi

prima esecuzione assoluta: Venezia, Chiesa della Pietà, 1716

editore proprietario Carus-Verlag, Stuttgart

personaggi e interpreti

Juditha Manuela Custer

Abra Giulia Semenzato

Holofernes Teresa Iervolino

Vagaus Paola Gardina

Ozias Francesca Ascioti

maestro concertatore e direttore Alessandro De Marchi

regia Elena Barbalich

scene Massimo Checchetto

costumi Tommaso Lagattolla

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

violino principale Enrico Balboni

continuo

Alberto Boischio *clavicembalo*, Ulisse Trabacchin *clavicembalo e organo positivo*,

Alessandro Zanardi, Marco Trentin *violoncelli*,

Ivano Zanenghi, Simone Vallerotonda *tiorbe*, Giovanna Barbati *viola da gamba*

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

spettacolo nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» 2015

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>aiuto regista e curatore dei movimenti coreografici</i>	Danilo Rubeca
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Paolo Polon
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi e calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

La recita di martedì 30 giugno sarà trasmessa in diretta su www.culturebox.fr

CULTUREBOX
francetélévisions

Oxymore
PRODUCTIONS

E giù teste...



Juditha triumphans si rappresenta per la prima volta al Teatro La Fenice, ma non viene messa in scena a Venezia per la prima volta, nonostante lo statuto di oratorio, pur con potenzialità drammatiche di assoluto rilievo (si leggano qui, in proposito, la cronologia in coda alla rubrica dell'archivio e il saggio di Carlo Fiore). A testimonianza del fascino di questo mito biblico sui compositori in epoca moderna si pensi a Honegger, al quale ispirò musiche di scena rielaborate come oratorio, e pure l'opera *Judith* (1925), o alla *Giuditta* di Vittorio Gneccchi, su libretto di Luigi Illica (1953), incompiuta come l'opera omonima di Paul Dessau (1912).

Nei giorni ben spesi per curare questo volume, felicemente a contatto con un capolavoro di Vivaldi, mi è capitato di ripensare più volte alla splendida *Giuditta* (1909) di Gustav Klimt che si può ammirare nella Galleria d'arte moderna a Ca' Pesaro. L'artista austriaco, che aveva già dipinto la celebre eroina ebrea nel 1901 (*Judith und Holoferne*) memore forse del fascino di Alma Schindler (poi Mahler), non dette un titolo a questo quadro, che presto venne comunemente identificato come *Giuditta II (Salome)*. Due *femmes fatales* che dominavano le

arti all'inizio del Novecento, soprattutto fra suono e visione, e che nell'immaginario iconografico erano accomunate, oltre che dalla fonte biblica, da una testa d'uomo recisa in prima persona (quella del condottiero assiro) o per propria volontà (quella di Giovanni Battista). E la donna che fa tagliar teste, bella e intelligente, più fatale che mai, attrasse anche Puccini, che la rese protagonista di *Turandot*.

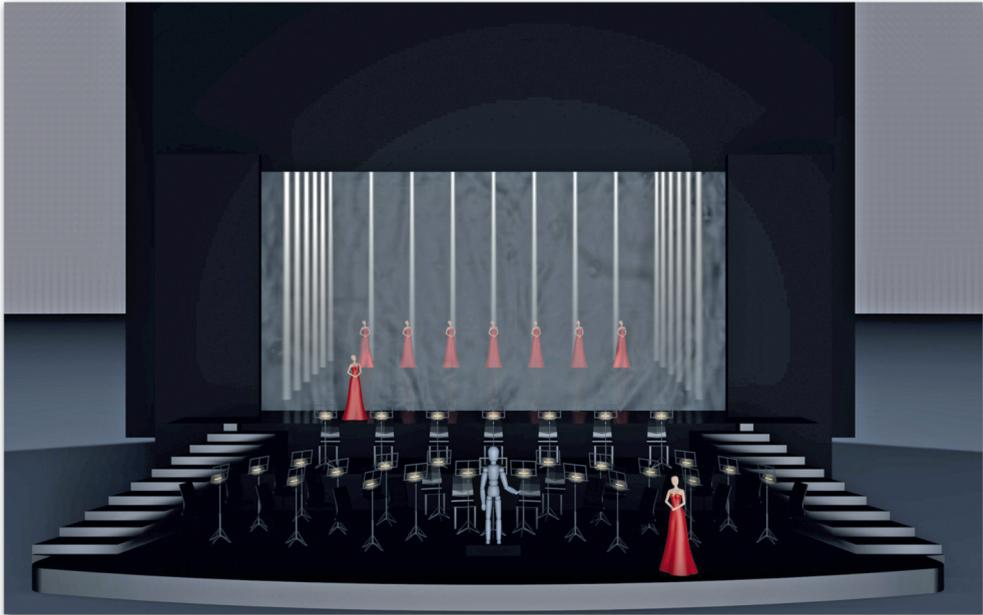
La sensualità a tinte macabre del quadro di Klimt, che deriva dall'accostamento fra il viso voluttuoso, i seni scoperti e le mani da strega raggrinzite sui capelli di Oloferne

(ch'è solo una comparsa della visione), riflette lo spirito del suo tempo, oltre che lo stile inconfondibile del suo autore, e non ha molto in comune con il personaggio della Bibbia, visto che, nella *Vulgata clementina*, a detta di Oloferne e della sua gente, «Non est talis mulier super terram in aspectu, in pulchritudine, et in sensu verborum» (*Judith*, 11:19). Bella, attraente e assennata, si batte per la libertà del suo popolo e della sua città, Betulia, obiettivi per i quali è disposta a mettersi in gioco fino in fondo. Ma la musica di Vivaldi, che reagisce da grande drammaturgo alle sollecitazioni del leguleio Cassetti, in molti episodi della partitura sembra voler fissare il ritratto di una donna nel suo lato più seducente, e non semplicemente di una missionaria che la compagna Abra esorta alla finzione amorosa pur di assolvere al suo compito: decapitare con Oloferne anche le sue truppe.

Nonostante i nobili intenti qualcosa stride in questo impianto, e particolarmente nel finale, dopo che in un meraviglioso recitativo accompagnato d'intensa drammaticità e dalla sonorità stralunata (la voce sovrasta un impasto di cinque viole da gamba e un contrabbasso), Giuditta decide di entrare nella tenda dove dorme, ubriaco, il galante condottiero: difficile che sfugga la parentela fra questo gesto e quello di Macbeth a un appassionato di Shakespeare («Hear it not, Duncan; for it is a knell | that summons thee to heaven or to hell», II.1, 74-75) e Verdi («Non udirlo Duncan! È squillo eterno | che nel cielo ti chiama, o nell'inferno», I.11). Dopo che si è allontanata insieme alla fida Abra con l'importante fardello, l'eunuco Vagao entra nella tenda e scopre il cadavere di Oloferne senza testa in un lago di sangue. Fin lì il personaggio aveva mostrato un lato piacevolmente frivolo, ma quando vede il delitto gli crolla il mondo addosso, come accade a Macduff («O horror! horror! horror! Tongue nor heart | cannot conceive nor name thee!», II.3): ne nascono un recitativo d'intensa drammaticità e un'aria di furore indimenticabile, la più bella della partitura. Dove sta dunque «la barbarie»?

Il lettore, curioso di approfondire il rapporto fra questo oratorio e uno degli ultimi episodi gloriosi della Serenissima, la resistenza vittoriosa all'assedio turco di Corfù nel 1716 (anno della *première* dell'oratorio di Vivaldi), troverà le risposte che cerca nel saggio di Carlo Vitali che apre questo volume della «Fenice prima dell'opera», dove leggerà anche sapidi commenti sulle strategie narrative del compositore, realizzate grazie agli espedienti retorici del suo linguaggio musicale. L'edizione del libretto riporta inoltre il testo e la relativa traduzione di un'aria di Ozia che non ci è pervenuta, mentre Elena Barbalich illustra le idee che stanno alla base della sua regia. Infine, scorrendo l'ampia bibliografia, ci s'imbatterà spesso nel nome di Giovanni Morelli, che ha illuminato la figura del Prete rosso in sé e nel suo rapporto con Venezia. Ma nessun elenco, per quanto esauriente, potrà mai restituire la presenza vigile di questo studioso, uno spirito critico che sapeva trarre motivi spettacolari dalla sua straordinaria erudizione, tradotti poi in svariate edizioni del Festival Vivaldi. Si scoprono sempre nuove ragioni di gratitudine verso Giovanni.

Michele Girardi



Massimo Checchetto, bozzetti per *Juditha triumphans* al Teatro La Fenice di Venezia, giugno 2015; regia di Elena Barbalich, costumi di Tommaso Lagattolla.



Tommaso Lagattolla, figurini per *Juditha triumphans* al Teatro La Fenice di Venezia, giugno 2015; regia di Elena Barbalich, scene di Massimo Checchetto.



Tommaso Lagattolla, figurini per *Juditha triumphans* al Teatro La Fenice di Venezia, giugno 2015; regia di Elena Barbalich, scene di Massimo Checchetto.



Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610), *Giuditta decapita Oloferne* (1598-1599). Olio su tela. Roma, Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini.

Carlo Vitali

In tempore belli

Anno igitur duodecimo regni sui, Nabuchodonosor rex Assyriorum, qui regnabat in Ninive civitate magna, pugnavit contra Arphaxad.

Judith, 1.5

Il *Libro di Giuditta* si apre con una vistosa provocazione ai lettori attenti della Bibbia, perché in questa data, corrispondente al nostro 594-593 a.C., Nabucco aveva già espugnato Gerusalemme per la prima volta, deportando nella propria capitale (Babilonia dei Caldei e non Ninive degli Assiri!) una parte della popolazione del regno di Giudea. «Nell'ottavo anno del suo regno», sta scritto in *II Re* 34:12, vale a dire nel 598-597. Completerà l'opera dieci anni dopo, ma questa è un'altra storia.

Peggio ancora: *Giuditta* 4:1-3 descrive i Giudei come già ritornati dalla schiavitù e in angoscia per le sorti del Tempio ricostruito e riconsacrato. Ma i lettori di *II Cronache* 36:22 ben sapevano che la liberazione dall'esilio di Babilonia era avvenuta «nel primo anno di Ciro, re dei Persiani», cioè nel 539-538, quando Nabucco dormiva il sonno eterno da un quarto di secolo. A prescindere da altre minori inverosimiglianze, grossi dubbi suscita poi il nome della città di Betulia, descritta con dovizia di dettagli topografici nella stessa precisa posizione di Sichem, importante capoluogo della Samaria circa sessantacinque chilometri a nord di Gerusalemme, i cui resti sarebbero identificabili nel sito archeologico di Tell Balata presso Nablus. Sichem era stata rasa al suolo dagli Assiri, stavolta quelli veri, nel 724 a.C.; ciò che ne rimaneva all'epoca di Nabucco era un modesto insediamento dove si praticava un culto eterodosso agli occhi degli Ebrei osservanti, la famigerata eresia samaritana cui alludono diversi passi evangelici. Applicarle il nome di sostituzione «Betulia» (in ebraico *Betjlua*, co-radicalmente di *betulah*, vergine, e con apparente assonanza a *beth-El*, casa di Dio), pareva semmai una beffa. A Sichem, e al patriarca eponimo della tribù che la popolava in origine, rimanda tuttavia il nome di Manasse, defunto marito di Giuditta.¹

¹ Per la cronologia e la topografia del Vicino Oriente si fa riferimento a RICHARD A. PARKER - WALDO H. DUBBERSTEIN, *Babylonian Chronology 626 B.C. - 75 A.D.*, Providence, Brown University Press, 1956 e KARL MATTHIAE - WINFRIED THIEL, *Biblische Zeittafeln. Geschichtliche Abrisse, chronologische Übersichten, Überblickstafeln und Landkarten zur alt- und neutestamentlichen Zeit*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1985. Si sono inoltre consultati ERNST HAAG, *Das Buch Judit*, Düsseldorf, Patmos, 1995; *The Sword of Judith. Judith Studies*

In materia di nomi personali, limitandoci a quelli dei personaggi che agiscono nel libretto dell'oratorio vivaldiano, la confusione non fa che aumentare. Se Judith è la forma femminile dell'etnònimo *jehudi* – dunque «l'Ebreia» e anche «la lodata» – Holofernes è di chiara origine persiana come indica la desinenza «pharna» (glorioso). Ozias («salvato da Jah[weh]») è schietto nome ebraico, ad esempio quello di un re d'Israele vissuto nell'ottavo secolo a.C., mentre Vagao, corrispondente al Bagoes di Giuseppe Flavio e al Bagoas di fonti greche (Plutarco) e latine (Ovidio), è nome proprio portato da vari personaggi storici, ma pare fosse usato altresì come sinonimo di eunuco. Tutt'al contrario Abra, la fida ancella di Giuditta, è nome comune elevato a nome personale: *Septuaginta* e *Vulgata* parlano solo di «[h]abra», voce imprestata dall'aramaico: una «schiava favorita» cui la padrona, prima di spegnersi ultracentenaria, concederà la libertà. Dunque non una vecchia nutrice come la immaginarono Caravaggio e tanti altri pittori; tutt'al più una coetanea della sua padrona quale appare nelle tele di Artemisia Gentileschi.

In quasi due millenni di esegesi biblica non sono mai mancati i tentativi di incrociare questo repertorio onomastico per ricavare una datazione più attendibile della vicenda narrata con anacronismi e anatopismi tanto flagranti da parere intenzionali e di copertura. Fra i migliori candidati al ruolo di «falso Nabucco» abbiamo il re assiro Assurbanipal (che in effetti combatté con Arphaxad di Media, come da *incipit* del *Libro di Giuditta*), il persiano Artaserse III Ocho (che nel suo esercito contava appunto un Oloferne e un Bagoa), l'ellenista Antioco Epifane e l'armeno Tigrane il Grande, scaglionati lungo un arco cronologico che si stende dal settimo al primo secolo a.C.

Nell'ipotesi di datazione più bassa appare intrigante l'identificazione di Giuditta con la prima e unica regina *proprio iure* di una Giudea indipendente: Salomè Alessandra vedova di Alessandro Ianneo, una saggia e pia sovrana che in politica interna cercò di porre un freno alle contese fra le potenti fazioni dei Sadducei e dei Farisei, mentre all'esterno tentava di contenere con doni e negoziati l'espansionismo di Tigrane, il bellissimo re d'Armenia. L'autore del racconto, non samaritano né fariseo ma comunque assai versato nelle memorie sacre e profane del vicino Oriente come pure nella legge ebraica, avrebbe architettato un *collage* pseudostorico, un attraente romanzo popolare destinato nel breve periodo a propagandare la concordia nazionale e poi, in progresso di tempo, rimitizzato quale testo edificante portatore di una morale emergenziale *in tempore belli*, del tutto analoga alle vicende di Esther nell'omonimo libro biblico o ancor più di Debora e Gaele nel *Libro dei Giudici*.

Ancor oggi gl'Israeliti, che pure non hanno mai accettato il *Libro di Giuditta* nel loro canone biblico, ne fanno uso come *midrash* per la festa di Hanukkah, quando in famiglia si consumano prodotti lattiero-caseari e si narra ai bambini che l'eroina di Betsulia liberò il suo popolo ingozzando Oloferne di vino e formaggio prima di tagliargli

across the Disciplines, a cura di Kevin R. Brine, Elena Ciletti e Henrike Lähnemann, Cambridge, Open Book, 2010; ANDRÉ PAUL, *Il mondo ebraico ai tempi di Gesù. Storia politica*, Roma, Borla, 1983; JOEL LURIE GRISHAVER, *Hanukkah: The Family Guide to Spiritual Celebration*, Woodstock, VT, Jewish Lights Publishing, 2001.

la testa. «Apocrifo» per le Chiese protestanti, canonico o deuterocanonico per Ortodossi e Cattolici, a partire dall'alto Medioevo il *Libro di Giuditta* ha ispirato in Occidente innumerevoli creazioni della letteratura, delle arti figurative, del teatro di prosa e di quello musicale.²

Al di là delle varianti, che sono ovviamente ampie e numerose, si può fissare un nucleo narrativo *mainstream*: una città in posizione strategica che difende l'accesso alla capitale è assediata da un generalissimo al servizio di un dispotico sovrano orientale mirante al dominio del mondo. Quando ormai i capi di un popolo ridotto alla fame appaiono rassegnati alla resa, l'intervento di una donna, sostenuta da una salda fede religiosa e conscia delle proprie attrattive sessuali, rovescia la situazione. Si può obiettare sulla correttezza etica dei mezzi impiegati: menzogna, seduzione e omicidio a tradimento. Continuazione della guerra con altri mezzi, risponderebbe l'arcistratega von Clausewitz; in tempi più recenti il pensiero femminista pare piuttosto orientato ad applaudirvi un esempio di *empowerment* della donna in una società fortemente patriarcale.³

Elogio della verginità

Sfrondata di vari personaggi non strettamente necessari e condensata nei tempi, la riduzione librettistica operata da Giacomo Casseti per Vivaldi utilizza, perdipiù abbastanza selettivamente, solo i capitoli da 10 a 14 sui 16 della sua fonte biblica, cioè dall'ingresso di Giuditta nel campo assiro alla scoperta del cadavere decapitato di Oloferne fra la costernazione dei suoi seguaci. Al finale originale col cantico di trionfo intonato dall'eroina (cap. 16) si sostituiscono, in un crescendo che conglomera la persona vivente di Giuditta e la realtà ancora molto futuribile della città lagunare, l'elogio profetico di Ozia e l'acclamazione corale delle vergini di Betulia.

Nulla prova che Casseti fosse un acribioso biblista. Ce ne fanno dubitare alcune contaminazioni classiciste come la luce di Apollo messa in bocca ad Oloferne, Giuditta equiparata (sempre da Oloferne) a Bellona, una minore divinità romana seguace di Marte, o le Furie anguicrinite invocate da Vagao. Il suo unico riferimento testuale al *Libro di Giuditta* sembra essere la *Vulgata clementina* canonizzata dal Concilio di Trento; dubitiamo comunque che per un uso così pratico sentisse il bisogno di collazionarne la triplice *recensio* greca, quella della *Peshittà* siriana e della *Vetus Latina*, tutte più estese di quella che Girolamo attesta di aver tradotto da un originale aramaico. Né tantomeno si sarà addentrato negli scritti di quei Padri della Chiesa che, da Tertulliano a Ilario di Poitiers, si erano divisi pro e contro la sua qualità di Scrittura ispirata. Era però sicuramente una pia persona oltreché, come più avanti si vedrà, un latinista di buo-

² Su queste ultime si trattiene Carlo Fiore nel secondo saggio del presente volume, pp. 35-43.

³ Cfr. *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, a cura di Athalya Brenner, Sheffield, Bloomsbury T&T Clark, 1997; CLAUDIA RAKEL, *Judit. Über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg. Eine feministisch-intertextuelle Lektüre*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2003.

na caratura. Di lui sappiamo che era «cavaliere» e «dottore» (forse in legge), e che nella sua non abbondantissima produzione librettistica in volgare e in latino, protrattasi dal 1702 al 1717, trattò esclusivamente soggetti religiosi senza mai avventurarsi nel campo operistico profano.

Due sono i libretti da lui forniti alla Pietà e a Vivaldi: *Moyses Deus Pharaonis* (1714, musica perduta) e la presente *Juditha triumphans*. Anzi, per offrirne la carta d'identità completa e diplomatica:

JUDITHA TRIUMPHANS / DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE / *sacrum militare oratorium* / HISCE BELLI TEMPORIBUS / A psalentium virginum choro / in Templo Pietatis canendum / JACOBI CASSETTI EQ[uitis] / METRICÉ VOTIS EXPRESSUM.

L'ultima riga fornisce una preziosa ammissione che ci tornerà utile in seguito: la vittoria militare sulla barbarie di Oloferne non è ancora per il momento un fatto compiuto, ma solo un augurio espresso in versi («metricé») dal cavalier Cassetti e in musica («musicé», quattro righe più sotto) dal molto reverendo signore don Antonio Vivaldi. I temi qui appena abbozzati sono poi sviluppati nel *Carmen allegoricum* stampato in appendice:

Præsens est bellum, sævi minantur et hostes:
ADRIA JUDITHA est, et socia ABRA FIDES.
Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque sacerdos,
christiadum cœtus, virgineumque decus.
Rex turcarum Holofernes, dux eunuchus, et omnis
hinc victrix VENETUM quam bene classis erit.

Parafrasando: la guerra è in corso, i crudeli nemici minacciano Betulia (cioè la Chiesa). Ozia rappresenta una pluralità di soggetti e di valori: il Sommo Pontefice, la comunità cristiana e l'onore verginale. Accostamento in apparenza eterogeneo, ma spiegabile alla luce di uno stereotipo del Turco stupratore e impalatore tanto tradizionale quanto storicamente non infondato. Non vergini, ma vedove con voto perpetuo di castità sono Giuditta e Abra; vergini sono invece le fanciulle musiciste già citate in frontespizio, vergine di nome e di fatto era nella narrativa biblica la fortezza di Betulia posta a guardia di Gerusalemme. Non a caso il finale del libretto attribuisce a Venezia epiteti arieggianti e litanie mariane quali «maris urbem inviolata» e «urbs virgo». Di «vergine Adria sacra alla Libertà» parlerà anche il panegirista napoletano Andrea Caputi nella dedica al Doge e al Senato, datata 30 novembre 1716, di un suo volumetto celebrativo della difesa di Corfù.⁴ Vergine per definizione era infatti, secondo un *topos* ricorrente in altri autori, la stessa Venezia, asserragliata in fondo al suo golfo Adriatico su cui, come al-

⁴ ANDREA CAPUTI, *Vere, e distinte notizie dell'assedio, e liberazion di Corcira, oggi detta [...] dall'armi ottomane, seguita in agosto del corrente anno 1716*, Napoli, Raillard e Ricciardi, 1716, p. II; in rete all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=_6VgAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Si veda anche *Eigentliche und ausführliche Beschreibung der Bloquir- und Belagerung Corfu*, Augspurg, Caspar Brechenmacher, 1716.



Christoph Weigel, *Corcyrae Insulae vulgo Corfy planities una cum parte Graeciae*, Norimberga, ca. 1720.

tre volte nei secoli precedenti a partire dalla caduta di Costantinopoli nel 1453, si appuntavano gli sguardi cupidi di un sultano (rex Turcarum) e del suo gran visir (dux eunuchus). Un altro stereotipo, questa volta meno fondato, contemplava la presenza di eunuchi quali alti funzionari della Porta ottomana; ce n'erano sì, ma generalmente non ricoprivano incarichi militari. In conclusione si auspica (si badi bene: col tempo futuro «erit»!) la vittoria della flotta veneta; ancora una volta più un *vozum* che non una realtà effettiva.

Non sfuggano però due mancate corrispondenze simboliche sulle quali il *Carmen allegoricum* sorvola con studiata *nonchalance*. Anzitutto Abra / Fede è qui definita «soccia» e non ancella di Venezia / Juditha, in apparenza al fine di velare una situazione di fatto alquanto diversa che vedeva la Repubblica di San Marco assai gelosa della sua autonomia di fronte alla Santa Sede. Si pensi alla controversia dell'interdetto e all'azione di fra' Paolo Sarpi giusto un secolo prima. Poi il ruolo del «rex Turcarum» dovrebbe toccare a Nabucodonosor e quello del dux (tutt'altro che eunuco!) a Oloferne. È logi-

co che nel corpo vero e proprio del libretto costui sia interpellato e si autodefinisca sempre come «dux» (occasionalmente anche «dux magnus») o «dominus», un po' più singolare che una volta sola, nel suo primo recitativo, egli si riferisca senza nominarlo ad un «invictus rex», ma decisamente irregolare che in partitura Juditha lo saluti al primo incontro con queste parole: «Summe rex, strenue miles, | Nabuc Regis cor, cuius in manu | stat suprema potestas».

L'anfibolia sintattica non permette di decidere a chi stia in mano il supremo potere: se al re Nabucco o al sommo re e valoroso guerriero Oloferne annidato nel «cuore» del primo, che qui è citato a nome per l'unica volta. Pura adulazione femminile o istigazione al tradimento nel suggerire a Oloferne un'ipotesi di diarchia paritaria alla quale lui stesso e tutti gli ascoltanti dovrebbero reagire con sdegno? Nulla di ciò avviene, e a questo punto il filologo di professione potrebbe pensare a una *retractatio*, cioè a una seconda stesura del testo che non ricopre totalmente la prima. Al contrario lo storico preferirebbe scorgervi un ipotetico riflesso degl'intrighi della corte ottomana, nella quale vi fu qualche esempio di un gran visir che esercitava di fatto maggiori poteri del suo «sultano fannullone».

Non sembra però che questo fosse il caso del sultano regnante nel periodo che c'interessa, vale a dire di Ahmet III, anche se il suo ambizioso genero e gran visir Silahdar Damat Ali Pascià aveva svolto un ruolo di traino nella decisione di scatenare quella guerra – nel conteggio degli storici l'ottava e ultima fra il Leone di San Marco e la Mezzaluna – che risulterà fatale anzitutto a lui stesso. Dunque Ali Pascià, ucciso da un proiettile vagante alla battaglia di Petervaradino (5 agosto 1716), potrebbe essere davvero la reincarnazione di Oloferne e Ahmet III il suo Nabucco? Può darsi. Resterebbe dunque vacante il ruolo di Vagao, per il quale non esiste un solo candidato, ma addirittura due: il *capudan pascià* Canim Hoca Mehmed, grande ammiraglio della flotta ottomana noto alle fonti italiane come Gian Cozza, e il suo *serasker* Mustafà Pascià, generale delle forze di terra. Insieme tentarono l'espugnazione della piazzaforte veneta di Corfù e, seppure non vi restarono uccisi, furono costretti a una disastrosa ritirata.⁵

Ultima zampata del Leone

Nella notte fra il 21 e il 22 agosto 1716 i Turchi levarono il campo da Corfù, avendo subito forti perdite umane e abbandonando in loco grandi quantità di «munizioni da bocca e da guerra». Dal commendatore di Malta Ferretti, ammiraglio delle galere pontificie, il gioioso annuncio è trasmesso direttamente a papa Clemente XI, il quale ne fa parte all'ambasciatore veneto Duodo. A Venezia comincia a trapelare la sera dell'8 settembre; la mattina del 10 giunge via Otranto la conferma di Andrea Pisani, capitano generale della flotta veneta: seguono annuncio ufficiale al popolo, Messe solenni di rin-

⁵ JOSEF MATUZ, *Das Osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte*, Darmstadt, Primus, 2012⁷; RICHARD SMITH-PETER STRASSER, *Rot-weiß-rote Schicksalstage. Entscheidungsschlachten um Österreich*. St. Pölten-Wien-Linz, Niederösterreichisches Pressehaus, 2004.

graziamento, *Te Deum*, regate, salve di cannone e fuochi artificiali. L'imperatore Carlo VI d'Asburgo ne viene informato il 12 settembre tramite l'ambasciata cesàrea a Venezia, e poco dopo gli organi ufficiosi della corte viennese diffondono in doppia versione tedesca e italiana un bollettino di guerra esaltante la liberazione della «höchstwichtig=Venetianische Festung Corfu», definita «Vormau[e]r der Freyheit Wälschlands und der Christlichen Religion» (*Wienerisches Diarium* n. 1370, 16-18 sett. 1716), ossia «Antimurale della Libertà dell'Italia, e della Religione» (*Avvisi italiani*, foglio straordinario del 19 settembre; replicato in pari data dal n. 9 del *Diario ordinario d'Ungheria* che usciva a Roma).

«Volersi render Padrone d'una Città, e Tiranno d'un'Isola, che sono la Chiave e l'Antimurale del Christiano Oriente. Per aprir, e spianarsi con ciò la strada alla conquista d'Italia, e por finalmente la sua mezza Luna in pieno Dominio del Mondo». ⁶ *L'Instant book* di Andrea Caputi giungeva dunque buon ultimo nel delineare a questo modo il fallimento del principale obiettivo di guerra turco dopo la riconquista della Morea, avvenuta l'anno precedente con preoccupante facilità a danno dei deboli presidi veneti.

Già nel suo primo memoriale al doge Cornaro e al Senato, il condottiero prussiano Matthias von der Schulenburg, appena giunto a Venezia nel dicembre 1715 in qualità di «capitano generale da terra», aveva sostenuto la necessità di rinforzare le difese di Corfù, essendo quello il prevedibile bersaglio della prossima offensiva turca. ⁷ In attuazione della sua proposta, lo Schulenburg vi si recava di persona, sbarcandovi il 15 febbraio 1715. I suoi successivi spostamenti fra il teatro di guerra e Venezia, nonché le fasi dello scontro per il possesso della piazza di Corfù/Betulia, sono documentati con cadenza quasi quotidiana nelle citate fonti emerografiche, come pure nella letteratura biografica e in quella militare sia antica sia moderna.

Frattanto l'entrata in guerra dell'impero asburgico (13 aprile 1716) e le brillanti offensive terrestri di Eugenio di Savoia nei Balcani facevano passare in secondo piano il peso delle operazioni marittime, che pure videro la flotta veneziana attaccare il nemico fino alle porte dei Dardanelli e della sua capitale Istanbul. Il Leone di San Marco non seppe dar pieno seguito alla zampata di Corfù: negli anni seguenti le sue milizie, raf-

⁶ Vere, e distinte notizie dell'assedio, e liberazione di Corcira, oggi detta Corfù cit., p. 1. Sul decorso generale della guerra si legga un'ampia raccolta di documenti originali cfr. LUIGI MATUSCHKA (capitano), *Guerra contro i Turchi 1716-18*, Vienna, Edizioni dell' I.r.r. Stato maggiore generale, 1891 (trad. it. Torino, Roux e Viarengo, 1900). Sulle condizioni delle forze armate venete all'epoca dell'assedio di Corfù cfr. PIERLUIGI TAMBURRINI, *L'organizzazione militare veneziana nella prima metà del Settecento*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007.

⁷ *Leben und Denkwürdigkeiten Johann Mathias von der Schulenburg [...] Feldmarschalls in Diensten der Republik Venedig*, Leipzig, Weidmann, 1834: II, pp. 3-152 (in rete all'indirizzo: http://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10718330_00005.html): pp. 8-11 e 58-62). A questa ampia compilazione biografica in due volumi sul comandante prussiano, pure basata su documenti originali, si aggiunga DIETRICH VON DER SCHULENBURG e HANS WÄTJEN, *Geschichte des Geschlechts von der Schulenburg. 1237 bis 1983*, Wolfsburg, Hempel, 1984, che ne tratteggiano anche la figura di uomo di cultura e mecenate delle arti. COLIN TIMMS approfondisce le frequentazioni musicali e teatrali di Schulenburg a Venezia nel saggio *George I's Venetian Palace and Theatre Boxes in the 1720s*, in *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 95-130.



Luigi De Nicola, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1829). Affresco sul soffitto della Cattedrale di San Nicola di Mira, Lungro (cs). Foto: Saverio Gaudio. Qui Giuditta viene avvolta nel tricolore: replica povera di un modello auilico vecchio di oltre un secolo (cfr. *infra*, p. 32).

forzate da contingenti mercenari svizzeri, tedeschi e italiani, contrattaccarono in Dalmazia dove fu presa Imoschi, in Grecia conquistando Prevesa e Voinizza, e sul litorale albanese, dove l'assedio a Durazzo fu interrotto dalla pace firmata a Passarowitz il 21 luglio 1718 sulla base dell'*uti possidetis*. Pace tanto fruttuosa per gli Asburgo, alleati potenti ed egoisti, quanto umiliante per la Serenissima che, perduta la Morea e le ultime basi navali di Candia, retrocedeva al rango delle minori potenze regionali, ma almeno liberava per sempre se stessa e l'Italia dall'antica minaccia ottomana. Tramontata l'epoca delle Sante Leghe e delle guerre di civiltà, cominciava quella delle piccole schermaglie di confine.

Il fantasma del Maresciallo

Per l'argomento che qui ci occupa sarà tuttavia opportuno concentrarsi su pochi e circoscritti eventi storici, al fine di verificare le ipotesi di datazione «fine» dell'oratorio vivaldiano così come formulate da illustri studiosi della materia. Il citato frontespizio del libretto indica come luogo dell'esecuzione la Chiesa della Pietà («in Templo Pietatis») e come data il 1716, che nel tradizionale calendario *more veneto* può indicare una data compresa fra il nostro primo marzo 1716 e il 28 febbraio 1717.

Entro quest'arco la liturgia di rito romano, adottata nel Patriarcato di Venezia fin dal 1596, ritagliava due «tempi forti» di penitenza: la Quaresima con l'appendice della Settimana Santa, e le quattro settimane d'Avvento, in cui i teatri profani restavano chiusi e la passione dei melomani si sfogava nel pio surrogato dell'oratorio eseguito senza scene né costumi. La cronologia oratoriale relativa alla Pietà e agli altri Ospedali veneziani⁸ mostra come tale consuetudine, sovente ribadita nei fogli di avvisi pubblici, fosse fedelmente osservata, sicché fino a prova contraria si deve presumere che la *Juditha triumphans* conoscesse la sua *première* in uno dei seguenti periodi (date in stile moderno salvo diversa indicazione):

1. Quaresima 1716, dal 26 febbraio alla domenica di Pasqua, 12 aprile.
2. Avvento 1716, dalla prima domenica a Natale (29 novembre-25 dicembre).
3. Quaresima 1717, dal 10 febbraio alla domenica di Pasqua, 28 marzo.

Un'idea abbondantemente diffusa in pubblicazioni divulgative, così cartacee come telematiche, pretende che la *Juditha* fosse concepita come omaggio personale al maresciallo von der Schulenburg e che la prima esecuzione avvenisse alla sua presenza. Dato ma non concesso che tale affermazione priva di fonti sia plausibile, la finestra andrebbe ulteriormente ristretta per farla coincidere con le presenze in città dell'illustre ospite. In riferimento alla tabella precedente, esse sono attestate:

- 1) dal primo gennaio al 2 febbraio 1716, che per il calendario *more veneto* ricadeva ancora nel 1715, e per di più in periodo di Carnevale; dunque da escludere;

⁸ DENIS e ELSIE ARNOLD, *The Oratorio in Venice*, Farnham, Ashgate, 1986.

2. reduce dalla vittoria di Corfù, Schulenburg sbarca a Venezia il 6 dicembre e immediatamente viene ricoverato coi suoi accompagnatori nel Lazzaretto Vecchio onde sottomettersi alla quarantena stabilita per chi provenisse da regioni sospette di peste. Ne uscirà il 3 gennaio 1717, già in piena stagione operistica di Carnevale. Altro periodo da escludere;
3. nel residuo di 1716 *more veneto* trascorso a piede libero, per presenziare quale ospite d'onore ad un'esecuzione pubblica dell'oratorio lo Schulenburg avrebbe dovuto profittare dei pochi giorni fra il 10 febbraio, inizio di Quaresima, e il 28 dello stesso mese. L'indomani scoccava il Capodanno del 1717, e d'altronde l'11 marzo il maresciallo ripartiva alla volta di Corfù, questa volta via Firenze-Roma-Brindisi.

Alla luce di quanto esposto, non è troppo facile prestar fede all'accesa fantasia di Eleanor Selfridge-Field e del suo staff editoriale californiano. In una loro recente pubblicazione, costoro definiscono la domenica 3 gennaio 1717 «the likely date for the performance of *Juditha triumphans*».⁹ A parte l'accennato conflitto dei tempi liturgici, è assai poco «likely» immaginare che, non appena liberato dal Lazzaretto, il maresciallo si precipitasse la sera stessa alla Chiesa della Pietà per farsi osannare in musica dalle putte della Pietà e dal loro maestro in ansiosa attesa da settimane, se non da mesi, di presentare al pubblico la nuova composizione. Nemmeno il tempo di organizzare un po' di pubblicità, spedire qualche invito, allestire un rinfresco? Dalla dettagliatissima ricostruzione biografica in *Leben und Denkwürdigkeiten* apprendiamo che quella fatale sera egli aveva ben altro a cui pensare, visto che «il tempo da lui trascorso a Venezia fu dedicato alle consultazioni, come pure impiegato nei preparativi necessari per la successiva campagna di guerra».¹⁰ Vi si parla anche della benignità usata nei suoi confronti dalle alte cariche di Stato, nonché dell'entusiasmo popolare che sempre accompagnava le sue apparizioni in pubblico. Quale miglior contesto per accennare alla recita di un oratorio appositamente composto per lui?

Scherzi a parte, si deve deplorare l'apodittica leggerezza di altre affermazioni del CCAH, ad esempio la pretesa che la *Juditha*, in quanto *sacrum militare oratorium* occupi «a unique place within the repertoires of the composer [...] and the Venetian oratorio in general». Senza andare tanto lontano nella ricerca si poteva almeno citare un oratorio vivaldiano dedicato alla battaglia di Lepanto: *La vittoria navale predetta dal santo Pontefice Pio V*, Vicenza 1713, musica perduta ma libretto che rivela diverse affinità politico-religiose con la tematica antiturca della *Juditha*, trattata anzi in chiave più storica e meno allegorica.

⁹ *Juditha triumphans* [...], A sacred military oratorio [...], a cura di Frances Bennion, Edmund Correa jr., Center for Computer Assisted Research in Humanities (in acronimo: CCAH), 2008, 2013², p. 3; in rete all'indirizzo: http://scores.ccarh.org/vivaldi/rv644/Vivaldi-Juditha_Triumphans-2013.pdf.

¹⁰ *Leben und Denkwürdigkeiten* cit., pp. 98-99. La traduzione è mia.

Poi c'è l'immane «Its author, Giacomo Casseti, reaffirmed its aim through a dedication to Johann Mattheus, count of Schulenburg».¹¹ A liquidare tale annoso tormentone giova rilevare che una dedica il libretto la presenta sì, ma del tutto interna, cioè agli amministratori della Pietà (nel prosieguo del frontespizio del libretto): «piissimis ipsius orphanodochii PRÆSI- | DENTIBUS ac GUBERNATORIBUS | submissè dicatum». Di più: né il libretto né il *Carmen allegoricum* contengono la minima allusione a un capitano terrestre di parte ebraica ossia veneziana; al contrario, come si è detto sopra, l'auspicio di futura vittoria (e non la celebrazione di una vittoria già conseguita) è accreditato alla «Venetum classis», la flotta veneziana guidata dal capitano generale da mar, il già citato Andrea Pisani.

Il ballo delle date

Sgombrato il campo dal fantasma del valoroso maresciallo, diviene ora possibile prendere in considerazione altre date. Quella del 5 marzo 1716, cautamente ipotizzata da Michael Talbot in relazione ad un anonimo oratorio eseguito alla Pietà in onore del principe elettorale di Baviera, Karl Albrecht, ha per noi il doppio merito di non confliggere col calendario liturgico (vedi sopra al punto 1) e di essere compatibile con una fase precoce della campagna bellica, quando il teatro dello scontro, Corfù / Betulia, era già previsto, ma ci si attendeva piuttosto una battaglia navale.¹² La quale in effetti avrà luogo l'8 luglio nel canale di Corfù fra l'isola e la terraferma albanese, con esito non decisivo benché leggermente più favorevole alla flotta veneziana che combatteva in condizioni di forte inferiorità numerica e scontava il ritardo dei rinforzi promessi dalle marine alleate (Spagna, Portogallo, Stato pontificio, Ordine di Malta, Genova e Toscana). A questa informale riedizione della Lega Santa potrebbe alludere l'espressione «Christiadum coetus» contenuta nel *Carmen allegoricum*.

Le notizie della battaglia navale e del contestuale sbarco a Corfù di 30-35.000 soldati ottomani ben forniti di artiglierie poté diffondersi a Venezia col normale ritardo di due settimane, al più tardi verso il 25 luglio.¹³ In questo scenario è plausibile ambientare la decisione di Casseti e dei suoi committenti, i Governatori della Pietà, di allestire un lavoro patriottico destinato a sollevare il morale del pubblico. Nella sua pionieristica monografia vivaldiana del 1965 Remo Giazotto cita e trascrive il «faccio fede», ossia il nulla osta della censura, rilasciato a Casseti per la pubblicazione del libretto; solo che gli attribuisce due date differenti: una volta 7 e l'altra 17 agosto 1716.¹⁴ Sem-

¹¹ *Juditha triumphans* [...], *loc. cit.*

¹² L'opinione di Talbot si legge nella sua introduzione a ANTONIO VIVALDI, *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716*, RV 644, a cura di Michael Talbot, Milano, Universal Musical Publishing Ricordi, 2008, pp. XI-XXVI: XII-XIV (in inglese: XXVII-XL: XVII-XXX).

¹³ «Con le Lettere di Venezia delli 25 di Luglio venute questa mattina [a Vienna] si è intesa seguita alli 8 del- l'istesso Mese il doppio pranzo nel Canale di Corfù per 3 ore una sanguinosa Battaglia trà l'intera Flotta Ottomanna, e la sola Armata grossa Veneta...» (*Avvisi italiani, foglio straordinario del 1. agosto 1716*).

¹⁴ REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 131-132 e 295.

plice refuso di stampa? Purtroppo il metodo di citazione delle fonti archivistiche è quello consueto in Giazotto, talora preciso, talaltra così vago e reticente da renderne sospetta la genuinità quando non si accompagna ad una riproduzione in facsimile.

Sempre a Giazotto, questa volta senza alcun appoggio documentario, risale la datazione della prima al novembre 1716. A prenderla per buona, si potrebbe ancora restringerla a domenica 29 o lunedì 30, unici giorni di quel mese ricadenti in tempo di Avvento; ma personalmente, sempre a titolo ipotetico, ne preferiremmo un'altra: la sera del 13 dicembre, terza domenica d'Avvento e vigilia della festa di San Spiridione patrono di Corfù. A una sua miracolosa apparizione durante la battaglia del 19-20 agosto i difensori della città avevano attribuito la bufera che, devastando l'accampamento dei Turchi, ne arrestò l'offensiva finale. Il Senato veneto ne prese atto decretando l'offerta di una lampada votiva in argento alla tomba del santo in Corfù.¹⁵ Di più: la tabella delle «funzioni stabili» alla Pietà prevedeva la celebrazione annuale di una Messa a lui dedicata, appunto il 14 dicembre. La funzione fu abolita nel 1767, ma sfortunatamente non è nota la data della sua istituzione, se precedente o successiva al 1716.¹⁶

Nella selva delle ipotesi concorrenti, di cui abbiamo tentato di esporre i rispettivi meriti e demeriti, non è per ora possibile stabilire un riferimento cronologico sicuro. Solo l'eventuale futura scoperta di una lettera, un diario o un avviso contenente una precisa menzione in merito potrà consentire di sciogliere il mistero.

Lingua e drammaturgia

La lunga sopravvivenza della lingua latina nella produzione oratoriale degli Ospedali veneziani si può spiegare con la composizione cosmopolita del loro pubblico. Quei turisti d'alto rango piovuti da ogni angolo d'Europa, che non volevano rinunciare al bel canto neppure in Quaresima, avevano sovente alle spalle una solida formazione umanistica, e probabilmente capivano meglio il latino di quei «drammi sacri» che non i libretti operistici di Piovene, Silvani, Braccioli, Zeno e compagni. Nel caso di Cassetti bisogna però avvertire che la sua lingua è alquanto più complessa del facile latinetto di cui si ammantavano i coevi mottetti solistici da chiesa, anche vivaldiani, in cui il senti-

¹⁵ «Una lampada d'argento non men grande, che sontuosa, e che sempre resterà accesa à spese della Repubblica» (*Avvisi italiani, foglio straordinario del 27 febbraio 1717*: «SUCCINTO RAGGUAGLIO Delle cose più rimarchevoli successe nel decorso Anno 1716», dove si narra un altro precedente miracolo avvenuto durante l'assedio). In data 15 dicembre 1717 lo stesso periodico riferisce: «Hà il sommo Pontefice alle pie Preghiere di questa Seren.[issima] Repubblica concesso per tutto il di lei Dominio l'Uffizio proprio di S. Spiridione sotto rito di Semidoppio, riconoscendo la difesa, e liberazione di Corfù dalla potente intercessione di detto Santo...». L'influente comunità greca di Venezia – della quale faceva parte il contrammiraglio Ludovico Flangini, un eroe della guerra di Corfù – potrebbe aver favorito, o anche anticipato rispetto alla sanzione pontificia, la diffusione locale di tale culto (cfr. MARIA FRANCESCA TIEPOLO-EURIGIO TONETTI, *I greci a Venezia*, Venezia. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002).

¹⁶ Cfr. BERTHOLD OVER, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, Orpheus, 1998, pp. 53-55 e 66.

mentalismo arcadico della cantata profana è ricalcato in un idioma anfibio, atto ad esprimere con pari efficacia gli affetti dell'amor sacro. Al medio ascoltatore, specie se italofono, non occorre un particolare sforzo per decodificare strofe come «Inter pœnas et tormenta | vivit anima contenta | casti amoris sola spe» (da *Nulla in mundo pax sincera*, RV 630), oppure «Resplende, bella | divina stella, | et non timebo | mortis horrores» (da *In turbato mare irato*, RV 627).

Alla maggior tensione drammatica dell'oratorio si accompagnano invece troppi retorici più ricercati, scelte lessicali meno ovvie e qualche maggior torsione sintattica. Ad esempio nella prima strofa di un'aria «di confronto» pronunciata da Abra:

Non ita reducem
progeniem noto
raptam a gelido
mater expectat,
ut ego fervida
expecto te.

Usando vocaboli eletti quali «progenies» e «notus» (vento del sud), Abra compara se stessa, in attesa del ritorno di Giuditta dalla pericolosa impresa, a una madre che attende il figlio disperso nella bufera invernale. Il soggetto della comparazione («mater») compare solo al quarto verso, sostantivi e apposizioni si mescolano ad intarsio quasi li rapisse un mulinello ciclonico. Comprensibile la scelta vivaldiana di musicare il testo in un cupo e quasi tragico clima di Mi minore. Livello stilistico troppo elevato per il personaggio? Forse, ma in fondo si tratta dell'amministratrice fiduciaria di una gran dama («matrona»), e non di una comune serva. Tant'è vero che quando Vagao, volendo apparire incoraggiante, le si rivolge con un «tu quoque, hebraica ancilla», lei si risente e gli dedica un *a parte* assai frizzante dandogli del chiacchierone sfacciato, degno servo del suo padrone quanto a malvagità.

Altro caso: nella pur breve aria di Oloferne «Noli o cara» compare una doppia negazione separata da una costruzione retrograda che sembra mimare una profonda genuflessione: «Noli, o cara, te adorantis | voto Ducis non favere», là dove in *basic Latin* il messaggio sarebbe piuttosto: «fave voto Ducis te adorantis». Percepito come ancora troppo diretto nella sua forma iniziale, nel secondo distico l'invito è ribadito, o meglio attenuato, mediante un *anticlimax* che richiama da vicino il parallelismo sinonimico della poesia biblica: «et suspiria animæ amantis | saltem disce non horrere». Al rude guerriero non mancano dunque i talenti retorici; come quando, non ancora folgorato dall'epifania della Bella, riusciva a scolpire la disperata situazione degli assediati nei nove versi di un recitativo onusto di sinonimi in crescendo fino alla pietra tombale dell'ultimo settenario, in rima baciata con l'endecasillabo precedente. Un autentico pezzo di bravura descrittiva:

In Bethulia vilescunt
hostes miseri, egeni: undique luctus,
sævus undique clamor; hic anhelat,

hic gemit, ille plorat, dolent omnes;
 nil nisi timor, nil nisi mærentium
 ignavia, desperatio, afflictio, inopia
 et lacrimarum copia.

Di sinonimi non è mai a corto il poeta. «Astra», «sidera» e «stellæ» brillano a rotazione nel libretto, una volta perfino associati nello stesso verso («O sidera, o stellæ», ancora il parallelismo sinonimico!); l'ingresso alla tenda di Oloferne è chiuso una volta da «postes» e l'altra da «fores»; per Vagao l'aurora sorge «ab axe» (dall'orizzonte), mentre per Ozia «eis ab oris», cioè dalle spiagge di Eos, la sorella di Helios e di Seline. Il vino fatale a Oloferne è un «merum» (vino schietto), anzi un «nectar» di cui si fornisce perfino la denominazione d'origine: «cretensis Lyei donum suave», dono soave del Bacco di Creta. Nota ghiotta ma non priva di rimpianto per i Veneziani del tempo, che dalle loro ex-colonie di Cipro e di Creta, cadute sotto il dominio turco, continuavano ad importare il liquoroso vino mediterraneo di cui si dimostrano ghiotti i personaggi goldoniani.

Vi sono poi termini tecnici o rare glosse su cui inciampano miseramente alcuni moderni traduttori del libretto. Accampamenti, ovvero campi di battaglia, sono i «classica» attraverso i quali Giuditta spera di camminare con piede sicuro grazie all'aiuto divino. «Tormenta» le macchine da guerra che Oloferne invita baroccamente a cessare dall'azione per rallegrarsi con lui della soave preda che gli è caduta in mano. «Fercula» le portate della cena dichiarate indegne della bella ospite, benché il padron di casa avesse poco prima comandato ai servi di raccogliere quanto di meglio potessero offrire il mare, il cielo e la terra; ma subito Giuditta, in una mondana schermaglia di complimenti, le protesta in tutto degne della grandezza dell'anfitrione.

Venendo ora alle macrostrutture, la seguente tabella evidenzia gli slittamenti di funzione, personale e simbolica, nel gruppo degl'interlocutori.

personaggio	nella <i>Vulgata</i>	nel libretto
Vagaus	eunuco sovrintendente a tutti gli affari di Oloferne	idem, allegoria del Gran Visir
Juditha	ricca vedova, giovane, bella e pia	idem, allegoria di Venezia
Holofernes	duce supremo dell'esercito di Nabucco	idem, allegoria del Sultano
Abra	ancella che ha in cura tutte le sostanze di Giuditta	vedova, ancella e confidente di Giuditta, allegoria della Fede
Ozias	con Cabri e Carmi, uno dei capi della città di Betulia	sacerdote e profeta, allegoria del Papa
Joac[h]im	sommo sacerdote a Gerusalemme	—
Achior	duce degli Ammoniti alleato di Oloferne, poi convertito alla fede ebraica	—

Si evita così al sommo sacerdote la trasferta da Gerusalemme a Betulia, ma soprattutto non si tirano in ballo le autorità civili, oggetto sconveniente per il protocollo po-

litico della Serenissima. Osservata in tutto rigore l'unità di luogo, altrettanto avviene con quelle di tempo e di azione, racchiuse nell'arco che va da un vespro alla successiva levata del sole. In tal modo Giuditta passa dall'odioso ruolo di transfuga, disposta a rivelare certe trasgressioni religiose dei Betuliani che li metteranno alla mercé del nemico, a quello più onorevole di ambasciatrice di pace; inoltre la si dispensa dal ritiro penitenziale di tre giorni a base di devozioni antelucane e osservanza della dieta *kosher*. Per vincere le basta venire ed essere vista, soluzione assai teatrale ma non senza fondamento nell'originale biblico: «Cumque intrasset ante faciem ejus, statim captus est in suis oculis Holofernes» (*Judith*, 10:17). Nell'elaborazione di Cassetti l'innamoramento a prima vista si traduce in una resa senza condizioni seguita dalle più ampie promesse di pace. Mutato di colpo in cicisbeo, il condottiero brucia nel fuoco del suo desiderio ogni residuo di autorità e autocontrollo virile; salvo il lecito dubbio se, una volta soddisfatto sessualmente, le avrebbe poi mantenute. Nel 1699 anche il Turco aveva firmato a Carlowitz una pace venticinquennale solo per infrangerla in modo unilaterale nel 1714...

Rinunciando all'antiquato mezzo del Testo o Narrator, Cassetti temporizza la sequenza degli eventi con una puntuale e originalissima «drammaturgia della luce», che trova semmai riscontro nella pittura veneta coeva e potrebbe offrire ottimi spunti a un moderno regista. Dopo una (per lui) fruttuosa giornata di stragi, Oloferne riceve nella sua tenda la visita di Giuditta, comanda il fermo delle operazioni militari e invita cerimoniosamente la bella ospite ad un banchetto notturno «finché la luce di Apollo resterà sepolta fra le onde», ordinandone subito il grandioso menù a dispetto delle proteste di Giuditta che si professa abituata al digiuno. Vagao trasmette l'ordinazione ai servi, comandando di apparecchiare la tavola «si proxima nox», poiché la notte è vicina.

In esordio della seconda parte Ozia contempla il tramonto della luna, augurandosi che le stelle, rimaste solitarie a brillare nel cielo, si trasformino in altrettante fiaccole mortali puntate contro il nemico. Pure Oloferne vede sorgere le ombre della notte mentre «il raggianti lume del sole si tuffa nel mare»; detto fra l'altro con estrema accuratezza astronomica, giacché un simile spettacolo è visibile dai monti della Samaria e anche da Corfù, ma non da Venezia. Diavolo di un Cassetti! La notte si preannuncia quindi «obscura et tenebrosa»; il generale assiro ne approfitta per un ennesimo complimento «luminista» (impossibile contarli nel corso di tutto il libretto!) al volto di Giuditta, che a suo dire rischierà la notte fino al mattino, quando col suo splendore riuscirà a superare perfino la nuova aurora.

Dopo abbondanti libagioni Oloferne si addormenta sulla tavola. Vagao lo mette a letto e incoraggia Giuditta a seguirlo, prefigurando chissà quali sviluppi erotici fra le «*umbræ caræ*» e le «*auræ adoratæ*» della notte ormai avanzata. A fattaccio avvenuto, l'eunuco si risveglia per descrivere il diradarsi delle stelle di fronte all'aurora non lontana dall'orizzonte, nonché «l'incerta luce» che trapela dalla tenda lasciata aperta, mentre Ozia – si suppone dagli spalti di Betulia – la vede già sorta con «insolito fulgore». Alla luce piena di un giorno sereno gli si rivela da lontano l'arrivo di Giuditta, trionfante per l'impresa compiuta.

Sotto l'aspetto formale il lavoro si divide in due metà simmetriche, ciascuna contenente 14 numeri chiusi di rispettabile estensione.¹⁷ Non sono previsti duetti né altri tipi di concertato, con due uniche e limitate eccezioni: il coro «O quam vaga, venusta», da cui Vagao emerge con uno spunto solistico seguito da recitativo e aria a solo, e l'aria dello stesso personaggio «O servi, volate» dove le parole «cantemus alterni» funzionano come un suggerimento del librettista al compositore. Praticamente un'aria con perichini, volendo utilizzare un termine alquanto posteriore. Non si comprende il perché di tale limitazione, visto che l'autoritaria organizzazione interna della Pietà consentiva di frenare quelle rivalità e controversie di rango che in ambiente teatrale erano conosciute come «convenienze», drasticamente limitatrici della libertà decisionale dei creatori.

Rispetto al costume operistico la distribuzione delle arie appare qui felicemente atipica, governata com'è soltanto da esigenze narrativo-drammatiche. Sette ne ha la protagonista: appena una in più di Vagao, personaggio socialmente subordinato ma investito di una parte brillante da castrato-*soubrette* ai confini del buffo. Nell'antefinale muta però di registro espressivo con un'aria di sdegno più confacente a ruoli eroici e guerrieri da opera seria. Le quattro arie di Abra la mettono alla pari con l'antagonista Oloferne, che tuttavia per ovvi motivi cessa d'interloquire a metà del secondo tempo. Per Ozia valgono opposti considerazioni: tre arie sembrano poche per un personaggio di rango sociale così elevato, ma sono tutte concentrate nella seconda parte così da offrire anche a lui un rilievo protagonista.

La vieta critica che pretende di liquidare tutto il teatro musicale barocco come una collana di arie dalla tipologia fissa, debolmente collegate da un filo di recitativi senza interesse, trova in questo libretto una secca smentita. Cassetti si disimpegna bene nella *liaison des scènes* e intreccia dialoghi ricchi di contenuti, sia palesi sia allusivi. Basti considerare le due sequenze centrali. Nella prima il tentativo di conversione – che Giuditta esercita su Oloferne ricordandogli la fugacità del tempo, la vanità dei piaceri terreni e l'immortalità dell'anima – è bruscamente interrotta da una risposta analoga a quella di alcuni Ateniesi a San Paolo (*Atti 17:32*): «Hæc in crastinum serva», ne riparlamo un'altra volta. Dipingendosi quasi fosse innamorato per la prima volta in vita sua, l'uomo viene quindi alle strette con metafore ignee cui Giuditta contrappone ironici consigli refrigeranti, minacciandolo infine di allontanarsi: «Longe ibo». Oloferne passa ora al registro implorante con la citata «Noli, o cara», e nel successivo brindisi i due si augurano reciproca «salus»; ma lei ancora in chiave metafisica («tibi dona salutis precor e Cælo») e lui proponendo se stesso come donatore di salvezza («tua salus ero»), sempre con quella piccola clausola ben nota alle donne.

¹⁷ Ogni indagine di tipo linguistico formale sulla produzione sacra di Vivaldi deve qualcosa a MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995, e in particolare su *Juditha triumphans*, pp. 409-447 e altrove, *passim*. Sugli elementi di forte potenzialità drammaturgica dell'oratorio si veda anche ID., *How Operatic is Vivaldi's «Juditha triumphans»?*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, Boydell, 2007, pp. 214-231.

La seconda sequenza, ossia la scena madre della decapitazione, merita di essere analizzata nella sua perfetta integrazione con la musica vivaldiana. Vi ritorneremo più avanti.

Risorse musicali

SOLISTE DI CANTO

La loro identità è rivelata dalle glosse manoscritte su una copia del libretto posseduta dalla Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, Raccolta Carvalhaes 8739. Si tratta di «figlie di coro» la cui attività, documentata nei registri dell'Ospedale della Pietà, trova parziali riscontri nelle annotazioni di alcune partiture vivaldiane; ad esempio Polonia sarà titolare nel 1739 di un'aria sostitutiva per il *Magnificat* RV 611. All'epoca di *Juditha triumphans* la loro età era compresa fra i vent'anni o meno di Polonia (variante dialettale di Apollonia) e i sessanta abbondanti di Silvia. Più che al dato assoluto dell'estensione scritta, abbastanza uniforme e in nessun caso vertiginosa, l'indicazione delle chiavi originali può offrirci un'impressione delle rispettive tessiture e colori vocali:

<i>personaggio</i>	<i>chiave originale</i>	<i>estensione</i>	<i>interprete</i>
Vagaus	soprano	do ₃ – sol ₄	Barbara*
Abra	soprano	re ₃ – mi ₄	Silvia
Juditha	contralto	do ₃ – mi _{b4}	Caterina
Holofernes	contralto	do ₃ – mi ₄	Polonia
Ozias	contralto	do ₃ – re ₄	Giulia

* L'autografo vivaldiano presenta versioni alternative, più virtuosistiche, per le sue arie «Matrona inimica» e «O servi, volate», il che potrebbe suggerire un ripensamento d'autore, oppure un cambiamento di *cast* in corso d'opera, o magari – ma non necessariamente – una successiva ripresa del titolo non attestata per altra via. Quest'ultima ipotesi non ha grande rilievo sulla controversia circa la data della prima, così come delinata nel precedente paragrafo *Il ballo delle date*.

CORO VOCALE

Nella terminologia degli Ospedali si deve distinguere fra coro come complesso puramente vocale e «coro» come insieme delle risorse vocali e strumentali. Il coro vocale a quattro parti ricopre nella *Juditha* una pluralità di ruoli. Nella prima parte: soldati assiri, servi alla mensa di Oloferne, vergini di Betulia; nella seconda: commensali di Oloferne e «vergini di Sion», forse non distinte dalle precedenti. È immaginabile che le parti di tenore e basso fossero trasposte, doppiate all'ottava da strumenti gravi, nonché rinforzate con voci femminili dalla fenomenale tessitura profonda, la cui presenza è occasionalmente attestata nei registri della Pietà.

«CORO» STRUMENTALE (ORCHESTRA)

Difficile stabilire se dalle peculiari esigenze pratiche del «coro delle putte» – fare cassetta coi loro rinomati concerti a pagamento – oppure da un’innata predisposizione al colorismo in cui si può scorgere un riflesso della cultura pittorica veneta,¹⁸ derivasse a Vivaldi quella tendenza alla sperimentazione timbrica che contrasta con la ferrea regolarità della forma-ritornello e con la relativa sobrietà delle orchestre teatrali, limitate da problemi di costo. Si trattava talora di attrezzi musicali antiquati o da strada, talaltra di ritrovati modernissimi, oppure di nuovi modi idiomati per trattare strumenti affermati come il violino al fine di simularne altri. Fin dalle denominazioni, spesso declinate alla veneta nei documenti d’archivio e nelle partiture, essi rivelano la loro natura di entità esotiche la cui esatta identificazione procura grattacapi ai moderni interpreti: salmò o salamuri, claren, trombone da caccia, aboé, conca, violino in tromba o in tromba marina, viola all’inglese.

Nella *Juditha* l’organico aggiunge alla sezione degli archi (violini divisi, viole, violoncelli e «violoni» – ossia contrabbassi): due trombe in Re coi relativi timpani, due flauti diritti contralti in Fa, due oboi, due clarinetti in Sib, uno *chalmureau* soprano sempre in Sib. Inoltre una viola d’amore, quattro tiorbe divise, un mandolino, un organo obbligato e un *consort* di cinque «violetti all’inglese», cioè da gamba: due soprani, due tenori e un basso. Un formidabile arsenale da fare invidia alle artiglierie pesanti ottomane, un biglietto da visita dell’istituzione veneziana tale da non temere confronti al di qua o al di là delle Alpi. Il tutto manovrato da una ventina o poco più di musiciste, tra le quali non sarà mancata qualche versatile polistrumentista come Anna Maria, celebrato primo violino della Pietà, lodata verso il 1735 da un anonimo verseggiatore per la sua pari maestria al cembalo, al violoncello, alla viola d’amore, al liuto, alla tiorba e al mandolino: un’autentica donna-orchestra! Sembra che anche nel 1716 in più di un caso una stessa suonatrice si alternasse a diversi strumenti: ad esempio al flauto, all’oboe, al clarinetto e allo *chalmureau*, mai attivi in contemporanea. Certo l’abitudine di esibirsi dietro a grate foderate di garza, originata da preoccupazioni di decenza, favoriva rapidi scambi di leggio non osservabili del pubblico, con relativo effetto sorpresa facile da immaginare.

Pagine esemplari

Tale e tanta è la serie di fasciose invenzioni nella stesura dei pezzi chiusi, specie in riferimento ad una strumentazione perpetuamente cangiante, che – rimandando alla sistematica analisi contenuta nella guida all’ascolto (pp. 55-81 del presente volume) – ci limiteremo qui a compilare un’antologia di pagine, per forza di cose influenzata dal gusto personale dello scrivente.

¹⁸ Cfr. DAVID BURROWS, *Stile nella cultura: Vivaldi, Zeno, Ricci*, in *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia, testi e studi*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Edizioni La Biennale, 1979, pp. 35-45.

1. «Arma, cædes». Quasi sicuramente esisteva in origine una sinfonia avanti l'oratorio, andata dispersa per l'abitudine vivaldiana di riciclare per altri usi questo tipo di composizioni strumentali. Infatti l'autografo di Torino (Biblioteca Nazionale, Fondo Foà 28, cc. 209-302v.) è privo di frontespizio e attacca subito con il coro dei guerrieri assiri. Forse non vale la pena di cercare una sinfonia di rimpiazzo, eventualmente in qualche tenebrosa tonalità minore, perché l'effetto deflagrante di un esordio *in mediùssimas res* sembra fatto per piacere a noi moderni: scrittura omofonica e sillabica, molti passaggi all'unisono, aggressiva fanfara delle trombe in Re sostenute dal rullo dei timpani, forma di *da capo* piuttosto insolita per i cori operistici del tempo. Come tutti, Cassetti e Vivaldi avranno sentito parlare della *mehtherhane*, la banda dei giannizzeri che col suo terrorizzante fragore accompagnava il canto dei soldati turchi all'assalto, ma i tempi non erano ancora maturi per l'orientalismo mimetico. Questa fanfara 'assira' parla l'inconfondibile linguaggio del barocco cerimoniale europeo, sia pure con qualche carica aggiuntiva di violenza molto adeguata allo scopo: incutere paura alle dame sedute in platea.
2. «Agitata infido flatu». Aria di confronto in cui Giuditta paragona il proprio stato d'animo a quello di una rondine che la tempesta trasporta lontana dal nido. In continuazione si sovrappongono tre motivi, fra linee cromatiche discendenti (il vento), scabre dissonanze e concatenazioni di settima diminuita. Una figurazione di semicrome dipinge il battere delle ali; un'altra in ritmo puntato rappresenta il pianto del povero animale, che nella sezione B riuscirà comunque a raggiungere la meta per poi rituffarsi nel vortice del *da capo*. Pezzo di bravura trascendentale; all'interprete si richiedono intonazione perfetta e gran sicurezza di solfeggio.

ESEMPIO 1 – xb Aria di Giuditta, bb. 33-36¹⁹

VI I e II

Vla

Juditha

It plo - ran - - - - - do, plo - ran - [do]

Basso

7 # 7 b 7 b 7 7 #

¹⁹ Gli esempi sono tratti dall'edizione critica della partitura (VIVALDI, *Juditha Triumphans* cit.) e identificati mediante la numerazione romana dei pezzi e il numero di battute.



Francesco Solimena (1657-1747), *Giuditta con la testa di Oloferne* (ca. 1706). Olio su tela. Rochester, NY, Memorial Art Gallery of the University.

Francesco Solimena, *Giuditta con la testa di Oloferne* (ca. 1730). Olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Due repliche del medesimo soggetto: la prima sembra il modello per l'affresco di De Nicola (p. 20).

3. «Veni, veni me sequere fide», aria di Giuditta con *chalméau* obbligato. Il *topos* della tortora, fedele al compagno oltre la morte, si applica a largo spettro nel testo: tanto al ricordo dei defunti mariti di Abra e di Giuditta quanto alla lealtà dell'ancella verso la padrona e al reciproco affetto sororale che lega le due donne. Per realizzare in musica una tale fitta rete di rimandi Vivaldi utilizza il colore patetico di uno strumento di limitata estensione come lo *chalméau*: cugino povero del clarinetto, cui prima di scomparire ha lasciato in eredità il nome del corrispondente registro basso. Evidente la sua affinità timbrica col tubare della tortora su una figura puntata ascendente, prevalentemente su un intervallo di quarta (ma variabile da seconda a sesta maggiore); i violini e le viole collaborano al bozzetto animalista con un ostinato di semicrome, convenzionale emblema di un cuore palpitante. Piccoli spunti d'imitazione canonica sviluppano il concetto della fedele sequela cui Giuditta sollecita Abra onde portare a termine l'impresa.

ESEMPIO 2 – XIIb Aria di Giuditta, bb. 9-12

Chalméau

VI e II

Vle

4. Ozia si presenta con l'aria «O sidera, o stellæ», accompagnata in stile di *ouverture* francese per esprimere la dignità sacrale del personaggio, e forse anche a richia-

mare le arie di magia nella *tragédie lyrique* di Lully e successori. Mentre la parte di canto si dipana per grado congiunto con solenne gravità, una pervasiva figura ritmica [pausa di biscroma → scaletta ascendente di tre biscrome → salto discendente su altra nota di maggior valore] pare simboleggiare lo scintillio di quegli astri che nello scongiuro di Ozia dovrebbero trafiggere il nemico. Il profilo melodico discendente sulla frase «cum luna cadenti» nasconde magari un'allusione al diffuso *topos* della «luna ottomana», destinata ad un prossimo tramonto proprio come la luna materiale.

ESEMPIO 3 – xv^b Aria di Ozia, bb. 20-23

VI I e II

Viola

Ozia

o stel - lae, cum lu - na ca - den - ti, cum lu - na ca - den - ti

Basso

5. «Transit ætas». Alle smisurate adulazioni di Oloferne, Giuditta risponde con un savio ammonimento sul tempo fugace che distrugge la bellezza, qui simboleggiato dalla trama finissima e impermanente di mandolino e violini pizzicati. Un secolo e mezzo più avanti, la qualifica di «mandolinista» suonerà insulto etnico per gl'Italiani all'estero, ma nel Settecento veneziano il mandolino – nella sua varietà lombarda a sei corde – non era sempre strumento di poche pretese. Stanno a dimostrarlo le virtuose parti solistiche previste da Vivaldi in tre concerti (RV 425, 532, 558) e in quest'aria della *Juditha triumphans*.
6. «Noli, o cara, te adorantis», aria di seduzione-sottomissione cantata da Oloferne con accompagnamento concertante di oboe e organo. È un *Largo* in tempo binario con attacco in anacrusi, simile per certi versi a una gavotta. Tre parti di registro analogo (oboe, contralto e mano destra dell'organo) s'intrecciano voluttuosamente fra trilli, progressioni di biscrome e capricciosi fraseggi in terzine.
7. «Umbræ caræ, auræ adoratæ». La ninna-nanna dell'inconsapevole Vagao è accompagnata in registro pastorale da una coppia di flauti diritti contralti. Lunghie note di pedale negli archi gravi sottolineano il clima di pacifico idillio notturno dopo le stragi della giornata e l'eccitazione della festa.

Carlo Fiore

Perché mettere in scena oggi

Juditha triumphans (e anche altri oratori)

Res et verba accomodando, singulorum affectuum vim
esprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo.

SAMUEL QUICHELBERG¹

Già dal Cinquecento gli scrittori di musica hanno sottolineato quanto per loro fossero importanti la pregnanza espressiva, il rapporto dialettico tra testo e musica, la possibilità di 'esprimere' gli 'affetti' delle parole attraverso lo strumento amplificatore della musica. In questa direzione muove tutto il repertorio vocale occidentale, dalla polifonia su versi francesi o parole latine del franco-fiammingo Josquin des Prez al madrigale e al mottetto italiani dapprima dei suoi epigoni più giovani, poi di italiani come Luca Marenzio e Giovanni Pierluigi da Palestrina, quindi di Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo. Il teatro d'opera viene inventato proprio per sperimentare una soluzione particolarmente stupefacente nella medesima direzione; l'oratorio, a sua volta, usa la lingua del teatro per recitare storie dalla matrice biblica, per intonare preghiere e per incitare al fervore laddove non c'è quasi mai spazio (né fisico né soprattutto morale) per scene, costumi e azione.

L'oratorio, con la «o» minuscola del lessico musicale, nasce nell'Oratorio con la «O» maiuscola del lessico architettonico, cioè a Roma, dove all'indomani della Controriforma ebbe luogo la «purificazione» sacra di temi e stili profani dapprima circolanti con relativa libertà e osmosi (fino a metà Cinquecento, infatti, sacro e profano erano ambiti comunicanti e, vedremo, continueranno a esserlo anche in barba ai divieti clericali), ora invece frammisti con maggiore ambiguità e spregiudicatezza, non tanto per «punire» il profano quanto per valorizzare il sacro.

Molteplici le forze che interagivano: la riforma cattolica era intesa alla santificazione di ogni aspetto del cristianesimo, mentre l'attività gesuita da un lato e quella dell'Oratorio di San Filippo Neri dall'altro erano intese a una devozione aperta anche a forme di cultura umanistiche, capaci di mediare tra fede e laicità. La diffusione dell'ordine dei Filippini e della lauda polifonica crebbero di pari passo e in maniera consi-

¹ «Accomodando le parole e le cose, esprimendo la forze di ogni singolo affetto, quasi come se il fatto venisse agito davanti agli occhi», da SAMUEL QUICHELBERG, *Die Sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes Domini* (Erläuterungsband zum Chorbuch, Bd. 1), D-Mbs Mus.ms. A 1(2, f. 5v.

stente, giungendo a una particolare tipologia di lauda, detta «lauda drammatica», che prevedeva la distribuzione del testo tra vari personaggi, e da cui presero spunto sia l'oratorio in volgare, sia quello in latino, due filoni che confluirono quasi subito in un unico genere che, soprattutto a partire dalla metà del Seicento, seguì sempre più da vicino le trasformazioni formali e stilistiche del teatro d'opera. Caso illustre di questa ibridazione fu *La rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri, la prima rappresentazione teatrale interamente musicale messa «in scena» a Roma nel 1600, che può essere considerata una forma intermedia tra il melodramma e l'oratorio.

Le virgolette che racchiudono la parola «scena» sono il cangiante sipario sul quale vogliamo fare qualche considerazione, perché se l'oratorio è un «genere drammatico su libretto di argomento religioso o edificante, che, nella sua forma più evoluta, assunse struttura assimilabile a quella dell'opera, *pur non assumendo (se non in rari casi) veste scenica*»,² la sporadicità della veste scenica non necessariamente ne attesta una potenzialità rappresentativa di minor peso, che non solo esiste ma giustifica l'elaborazione e la produzione di nuovi allestimenti (ipotesi a lungo scartata da alcuni esponenti della musicologia, ma poi praticata nei teatri e suffragata anche da molti esponenti della comunità scientifica).

Il testo di riferimento sulla questione della messa in scena di un oratorio settecentesco è dedicato proprio a *Juditha triumphans*, scritto dal più autorevole e prolifico studioso vivaldiano, Michael Talbot, che lo ha dedicato a Reinhard Strohm.³ Il saggio di Talbot rileva una serie di interessanti 'anomalie' della *Juditha* che, sebbene oratorio in ogni sua parte, palesa tuttavia elementi operistici. È poi l'unico oratorio sopravvissuto (dei quattro composti) di Vivaldi, e la sua partitura porta a supporre che la tecnica e lo stile impiegati dal musicista in questo genere non siano stati dissimili da quelli dei suoi impegni schiettamente teatrali: in esso viene data meno importanza al coro rispetto ai 'normali' oratori, mentre molta attenzione è concessa al rilievo solistico e virtuosistico dei personaggi, che vengono dotati di numeri a solo scritti in stile ostentatamente fiorito e intesi all'esibizione di bravura delle cantanti (le quali probabilmente adoperavano, pur in ambiti meno estesi, la medesima tecnica di canto esibita dalle dive teatrali); nella vicenda figura primariamente una coppia di 'amanti' (Giuditta e Oloferne); viene fatto un uso frequente di strumenti obbligati; si cancella il ruolo del narratore (*historicus*). Quest'ultimo aspetto viene avallato anche da una nota fonte storica: Arcangelo Spagna (1632-1726), uomo di chiesa, poeta e librettista vicino prima a Francesco Barberini poi a Pietro Ottoboni, nel suo *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia* (Roma 1706) accusa l'istituto dello *historicus* d'inadeguatezza drammaturgica:

² *Breve lessico musicale*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roma, Carocci, 2009, p. 79; il corsivo è nostro.

³ MICHAEL TALBOT, *How Operatic is Vivaldi's «Juditha triumphans»?*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, Boydell, 2007, pp. 214-231.



Andrea Mantegna (1431-1506), *Giuditta con la testa di Oloferne* (ca. 1490). Tempera a colla su tela di lino. Dublino, National Gallery of Ireland.

Piacevano sommamente a me questi spirituali trattenimenti, e, perché mi dilettao di fare qualche opera scenica, per la somiglianza che vi trooavo havrei voluto ancora impiegar miti; ma, facendo riflessione alla predetta parte del Testo, che mi pareva una freddura, non sapeva risolvermi, considerando che succedeva negli oratorii quello che si racconta essere accaduto nel principio della pittura: che, non essendo sicuri gli artefici d'haver espressi i loro sentimenti, sotto all'opera medesime lo scrivevano. Parevami similmente che fosse il Testo una gran testa in picciol corpo, mentre la maggior parte delle attoni rappresentava egli solo, e la minore era distribuita fra tutti gl'altri. Consideravo che le attoni de' theatri piacevano egualmente nel vedere rappresentare che leggendole, e pure in esso non vi era il Testo; onde pensai di levarlo affatto anche da gl'oratori.⁴

Dal contesto e dalla tradizione tematica e testuale da cui nasce l'oratorio di Vivaldi si possono trarre ulteriori argomenti a favore di una messa in scena che, soprattutto a tre secoli di distanza, aiuti a renderne più leggibili le implicazioni, giacché fra i motivi che spingono fortemente verso la drammatizzazione di una storia e dei suoi personaggi vi sono la sua diffusione, circolazione e penetrazione nell'immaginario 'collettivo' (quantunque le collettività di antico regime fossero elitarie).⁵ La vicenda di Giuditta, dal testo biblico fino a una miriade di lezioni complementari e di travestimenti, è fra le più assidue nella storia della cultura europea tra Medioevo ed età barocca. Giuditta è evocata già nello *Speculum virginum* (MS Arundel 44 della British Library, risalente al 1140 circa), dove viene anche ritratta a figura intera. A questo testo seguiranno altri trecento anni di trattazioni della virtù femminile che continueranno a celebrare il comportamento della guerriera. Insieme alla sue sorelle 'scritturali', Eva, Salomè Giaeale e Maria Maddalena, anche Giuditta è un modello di lungo periodo, iconografico e poetico, che attraverso le epoche della cultura occidentale, ben oltre il Barocco e il caso vivaldiano che ci riguarda più da vicino; una panoramica delle metamorfosi del personaggio fino al 1716 è utile a comprenderne ruolo e prerogativa. Giuditta è un noto modello figurativo nell'Italia dell'Umanesimo, tramandato in opere iconiche come *Giuditta e Oloferne* di Donatello (1495), di Lorenzo Ghiberti (entro il 1452), del Pollaiuolo (1470 circa), di Sandro Botticelli (1472 circa), di Andrea Mantegna (1491) e ancora di Michelangelo (1509), di Lucas Cranach (1530), di Giorgio Vasari (1554 circa), di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia (1588-89), di Caravaggio (1598 circa), di Artemisia Gentileschi (1620 circa), del Domenichino (1628 circa).

La 'drammaticità' e la 'drammaturgia' dell'argomento non sfuggono né ai teologi (il commentario *In libros Iudith* di Nicolaus Serarius, del 1599), né a chi scrive per il teatro di parola, lungo la cui storia incontriamo, per esempio: *Iudit* di Federico Della Val-

⁴ *Discorso intorno agli oratorii*, pp. 2-22: 5-6, in *ORATORI / ouero / MELODRAMMI SACRI / con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia. / Dedicati alla santità di N.S. / PAPA CLEMENTE XI / DA ARCHANGELO SPAGNA / Libro primo*. Il volume si legge in rete: https://archive.org/details/bub_gb__0RbRoHP3D4C; l'ed. moderna è uscita a cura di Johann Herzog (Lucca, LIM, 1993).

⁵ Cfr. BETTINA UPPENKAMP, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin, Reimer, 2004; *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines* a cura di Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann, Cambridge, Open Book Publishers, 2010.

le (1627), *La rappresentazione di Iudith Hebraea*, tragedia messa in scena a Firenze per il Carnevale del 1518 dalla Confraternita della Passione, *Giuditta* di Giovanni Andrea Ploti (1589), *La Giuditta: attione scenica* di Antonio Maria Anguissola (1629), *Iudith vindex et vindicata* di Bartolomeo Tortoletti (1628), *Iudith illustris perpetuo commentario* di Diego de Celada (1637), *La Giuditta* di Andrea Salvadori (1668).

Giuditta è dunque perfetta per far da spunto a un libretto, in prevalenza di oratorio, con due eccezioni importanti agli albori, il cui testo non ci è pervenuto: *La istoria di Iudit*, opera di Andrea Salvadori per Marco da Gagliano (1626) e *Giuditta*, intermezzo di Giacomo Carissimi (1656); sono invece oratori *La Giuditta* di Maurizio Cazati (1668, anch'essa perduta), *Judith sive Bethulia liberata* di Marc-Antoine Charpentier (1675), e ancora *Giuditta* di Marco Antonio Ziani (1686) e Antonio Draghi (1688), *Iudith de Olopherne triumphans* di Francesco Gasparini su libretto del cardinal Benedetto Pamphili (1689), *La Giuditta trionfante* di Giacomo Badiale e Giuseppe Vignola (1690), *Giuditta* del cardinale Pietro Ottoboni intonata da Alessandro Scarlatti (1693) e da Carlo Badia (1704), del principe Antonio Ottoboni e Alessandro Scarlatti (1697), di Antonio Lotti (1701), di Francesco Silvani e Domenico Freschi (1705), di Giacomo Buonaccorsi e Francesco Maria Ruspoli (1706), di Benedetto Marcello (1709), di Nunzio Stampiglia e Carlo Badia (1710), di Pietro Bagnoli e Domenico Cimarosa (1782) fino all'esempio tardivo dell'azione tragico-sacra *Giuditta* di Andrea Leone Tottola e Pietro Raimondi con protagonista Giuditta Pasta al Teatro di S. Carlo (1827); e ancora *Judith* di Francesco Domenico Clement e Francesco Acciarelli (1706) e di Baldassare Galuppi (1746), *Juditha triumphus* di Domenico Filippo Bottari (1708). E si pensi al libretto d'oratorio più famoso, *Giuditta, ovvero La Betulia liberata* di Pietro Metastasio (1734), intonato da una trentina di compositori, fra i quali Niccolò Jommelli (1743), Ignaz Holzbauer (1752), Leopold Kozeluch (1780), Joseph Schuster (1787), Antonio Salieri (1821) e Wolfgang Amadeus Mozart (1771).

La vicenda tornò sui palcoscenici operistici nell'Ottocento con *Giuditta* di Giovanni Peruzzini e Samuele Levi (Venezia, Teatro La Fenice, 1843) e di Marco Marcelliano Marcello e Achille Peri (Milano, Teatro alla Scala, 1860), e non solo in Italia: infatti, quanto la storia fosse considerata paradigmatica anche dopo l'età barocca lo dimostrano fra gli altri l'opera *Judit* (Юдиѳъ) del critico musicale e compositore Aleksandr Nikolaevič Serov (1863), e il libretto della scena lirica intitolata *Judith*, che nel 1876 l'Académie des Beaux Arts sottopose ai compositori in gara per il Prix de Rome affinché vi si cimentassero in una cantata; e dello stesso anno è anche la *Judith* di Charles Lefebvre andata in scena all'Opéra. Nel Novecento l'opera più importante è *Judith*, dramma biblico di Arthur Honegger su libretto di René Morax, andata in scena a Monte-Carlo nel 1925.

L'ambito va poi espanso ben oltre gli schemi moraleggianti dell'opera seria e dell'oratorio d'inizio Settecento, giacché sappiamo che proprio Giuditta era vista, specialmente a Venezia, addirittura come allegoria della Serenissima: Venezia come «Nova Juditha», come esemplare baluardo anti-ottomano (dove l'assiro Oloferne è, per la morale controriformista, incarnazione del musulmano). Come altrimenti interpretare il

Siena 16 Aprile 1941

Frazzi mio carissimo

Ti ringrazio della lettera tua del 11 scorso e ti domando scusa di risponderti così in ritardo, causa le noie di questi passati giorni di non meno tediosissime feste, se Dio vuole ormai passate.

Ascoltai alla Radio l'esecuzione (che non mi parve davvero esimia...!) dell'Oratorio Saracini da te così bene realizzato e riveduto e che, anche a me, ha confermata l'opinione essere quella una gran bella musica che alla sua epoca da luce davvero speciale, quasi rivelativa. Del resto una Enciclopedia tedesca, mi mostrò Luciani, riporta un brano proprio del " Lamento... " additandolo come :-esempio di bello scrivere musicale-di quell'epoca! Dunque doppio onore a te per quella riesumazione che sarò felice teco potere un giorno riudire qua nelle nostre SEPTUAGINTA settembrine.

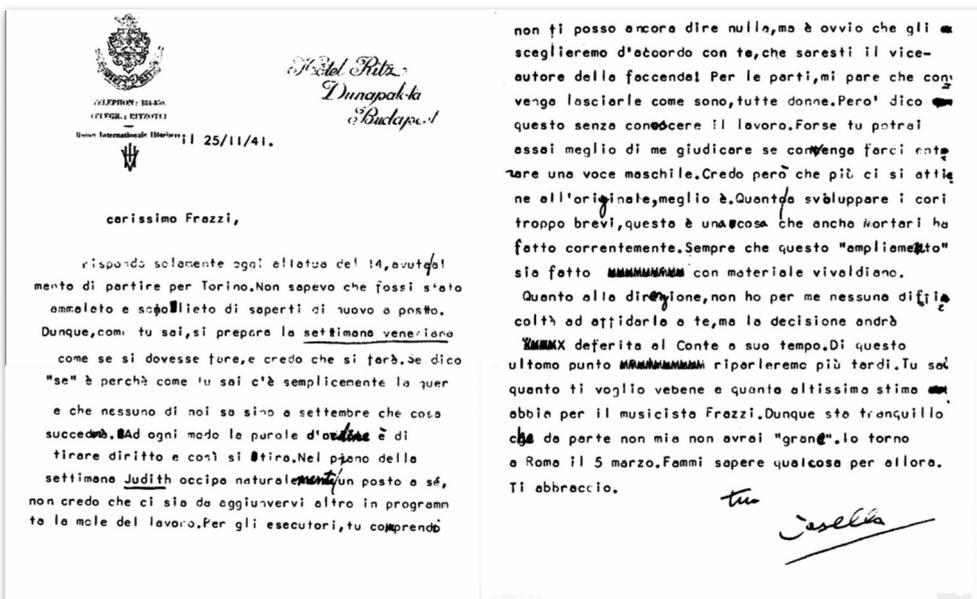
Godo di quanto mi scrivi per la tua Scuola ed i tuoi Allievi, punto sorpreso però che essi si facciano onore onozando così anche te che tanto meriti, caro il mio buon Frazzi! E sono felice che, grazie appunto a te ed alla tua alta opera alla mia Accademia, alla nostra Accademia, qui, tra i premiati de' tuoi Allievi vi siano Lavagnino e Joresina. A proposito di questi tuoi iscritti a Siena ed a quello che insieme si sognava, l'anno passato per il Corso della Scena lirica, speriamo mi sia dato realizzare quel sogno, pur a questi lumi di orrida luna tutt'altro che atta a far sognare....specie i sogni che amo sognare io....!!!!

quanto al cambio delle voci da femminili a maschili, nel Oratorio vivaldiano GIUDITHA, da te realizzato e che confido potremo dare a Siena nella SEPTUAGINTA settembrina, quest'anno, sono del parere, possibilmente, di fare quella modificazione. Che vuoi: oggi gli uomini con voci femminili mi sanno di castrati o di finocchi...! E nel caso nostro, te lo figuri un Sommo Sacerdote dalla voce bianca...! Sono dunque d'accordo teco anche in questo e, pur mantenendo la scrupolosità nella realizzazione tua di quella musica, cosa del resto inutile a raccomandare a te, vorrei quel cambio. Il tuo timore di far cantare innamorato un Basso io non condivido perché tutto sta di trovare un Basso ARTISTA (con tutte maiuscole) e allora si può entusiasmarci anche dinanzi ad un Basso cantante innamorato. Ne convieni? Eh...! L'ANTE (pure tutte maiuscole!) sana tutto e tutto mette a posto! Lo stesso intendo dire riguardo all'altro tuo timore, per quella trasposizione di gamma, della difficoltà dei passaggi, perché chi SA cantare, non c'è difficoltà a superare. Dunque coraggio! lo stesso scriverò a Luciani, se la sua risposta ti ha lasciato ancora indeciso.

Avrai già a suo tempo ricevuti i miei auguri per la Pasqua che ti mandai anche per i tuoi Cari; questi auguri fervidi ti ripeto con tutto il cuore che sai, con tutto il bene che ti voglio e mi confermo sempre tuo devoto ed affezionatissimo

Guido Chigi Saracini

Lettera del conte Guido Chigi Saracini a Vito Frazzi, datata Siena, 16 aprile 1941, nel pieno del II conflitto mondiale; il gentiluomo accenna alla prima rappresentazione scenica di *Juditha triumphans* a Siena con qualche considerazione sulle parti *en travesti* non proprio *politically correct*. Siena, Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Fondo Guido Chigi Saracini.



Lettera di Alfredo Casella a Vito Frazzi, datata Budapest, 25 febbraio 1941; il compositore sembra più sensibile alle ragioni dell'originale, perché preferirebbe le donne come interpreti – ma se ci volesse un uomo poco male. Scandicci, Archivio del Centro d'arte Vito Frazzi.

recitativo accompagnato e il coro che concludono l'oratorio, apotropaici dell'«ossessione turca» che attanagliava la laguna?⁶ Nel caso specifico, il riferimento – esplicito nel *Carmen allegoricum* conclusivo – è alle battaglie navali dei veneziani contro gli ottomani per la supremazia sull'isola di Corfù e nell'Egeo, in cui Giuditta rappresenta Venezia, Oloferne il sultano, l'ancella Abra la fede e il comandante ottomano (probabilmente Alì Pascià, le cui gesta erano ben note presso i cristiani), Ozia il papa e Betulia la chiesa.

Opere? Oratori? Proprio attorno a Giuditta e Oloferne si sviluppa una rete di sconfinamenti tra sacro e profano, che non solo giustifica ma invoca *ipso facto* la messa in scena, iniziativa che, in anni recenti, ha avuto una certa fortuna, coinvolgendo paradossalmente oratori le cui caratteristiche sono assai meno 'teatrali' del nostro caso, come la *Matthäuspasion* drammatizzata da Herbert Graf (Palermo, Teatro Massimo, 1960) e da Jonathan Miller (Londra, Chelsea, Holy Trinity Church, 1993) e la *Johannespassion* allestita da Pier Luigi Pizzi al Teatro La Fenice nel 1984 e da Peter Sellars alla Philharmonie di Berlino con Simon Rattle nel 2013; e ancora i tentativi di Deborah Warner con il *Requiem* di Verdi e con il *Messiah* di Händel per la English National Opera (2000 e 2009), partitura quest'ultima allestita al Theater an der Wien

⁶ Cfr. GIOVANNI RICCI, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2002.

(2009) anche da Claus Guth, regista che attualmente sta elaborando una drammatizzazione delle Sinfonie di Schubert. Ancora a Schubert, alla *Winterreise* (a sua volta già ‘animata’ da Bob Wilson con Jessye Norman nel 2006, e da Simon Keenlyside con tre danzatori impegnati in coreografie di Trisha Brown al Barbican Centre di Londra nel 2003), è dedicato un recente progetto di William Kentridge per Aix-en-Provence (2014), che si vedrà anche nell’estate 2015 a Siena. L’ensemble vocale «I Fagiolini» ha messo in scena in questi giorni alcuni madrigali di Gesualdo in *Betrayal: A Polyphonic Crime Drama* con la regia di John La Bouchardière (Londra, Village Underground, maggio 2015).⁷

Una notazione specifica va fatta per la messa in scena della *Theodora* di Händel da parte di Peter Sellars (direttore William Christie) a Glyndebourne nel 1996 e 2012, titolo che appartiene al genere dell’oratorio e che non offrirebbe quasi nessuno degli spunti teatrali dati dalla *Juditha triumphans* ma che, proprio per questo, indica quanto le motivazioni di carattere storico formale possano essere oltrepassate da quelle di carattere espressivo.⁸ Nella *Theodora* diretta da Sellars il travestimento in chiave contemporanea della vicenda (una trama mitologico-religiosa, tutta simboli, valori, rituali) è in grado di farsi portavoce di un effetto espressivo che sfrutta i contenuti etici veicolati dalla musica di Händel. Proprio quanto di codificato, di ‘barocco’ c’è nella partitura händeliana, e che dovrebbe limitarne l’agibilità drammaturgica, viene riattivato spostando l’azione dall’originale Antiochia del quarto secolo a.C. agli Stati Uniti degli anni ottanta-novanta del Novecento, secondo l’equazione fede = capitalismo. L’oratorio *Theodora* allude alla necessità di mantenere una forma schietta e genuina di fede e di umanità, indipendentemente da quanto possa essere difficile in tempi di cattivo governo e istituzioni corrotte; nel Settecento una simile tematica era più idonea all’astrazione di un libretto mitologico-religioso – la cui distanza storica fuggisse ogni riferimento esplicito – mentre, in tempi moderni, la scarsa predisposizione a mettere in relazione vicende e metafore storico-mitologiche con l’etica attuale impone, quasi fosse una peculiare forma di ulteriore «prassi esecutiva storica», la messa in scena e la trasposizione, pena la sostanziale incomunicabilità della storia, con la vanificazione dell’intento retorico edificante che sottende all’oratorio.

Rispetto a questa serie di esempi di drammatizzazione contemporanea, tutti appartenenti al repertorio degli oratori o di altri generi vocali da camera, in cui il rapporto con lo stile e la forma del teatro d’opera è appena adombrato o addirittura inesistente, *Juditha triumphans* ha suscitato l’interesse di alcuni registi, seppur in misura minore ri-

⁷ La ricezione e la storia degli allestimenti degli oratori di argomento mitologico meriterebbe una trattazione a sé stante, che in questa sede non è concessa. In tempi recenti il Teatro La Fenice, ad esempio, ha prodotto una fortunata versione scenica di *Semele* nel 1991.

⁸ Sull’argomento cfr. anche MARIA MARTINO, *Un’interpretazione registica di Peter Sellars: «Theodora» di Händel*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, 2004-2005; in questo lavoro si commenta *Theodora* [DVD/VHS]: an NVC Arts production for Chanell Four, West Long Branch, NJ; Distributed by Kultur International Films, 2004, recorded in 1996.

spetto a quanto la partitura ammetterebbe, a partire dalla rappresentazione senese nel Teatro dei Rozzi (8 settembre 1941) con le scene di Virgilio Marchi e la regia di Corrado Pavolini, che la riprese nell'ambito del Festival Vivaldi del 1958 nel Chiostro dei cipressi dell'Isola di San Giorgio, precedendo quindi gli allestimenti di Schwetzingen (1981) e Londra (1984). Ricordiamo la produzione curata da Davide Livermore prima per Opera Barga nel 2000, poi in un nuovo progetto del 2014 per il Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia, quella di Massimo Gasparon per il Macerata Opera Festival del 2010 (singolarmente accoppiata all'*Attila* di Verdi, instaurando una relazione tra il personaggio vivaldiano di Giuditta e quello verdiano di Odabella, colei che uccide l'Unno), da ultimo la versione coreografica di Richard Wherlock per il Theater Basel, che non esplicita la drammaturgia ma vi allude per mezzo della danza che si affianca al canto.

In generale, la musica esprime se stessa meglio nell'alludere a situazioni, persone e cose anziché agendole ed esibendole – e ciò vale anche per l'opera, in cui quel che accade non è quasi mai solo quello che si vede. I *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, per esempio, sono assai più evocativi al pianoforte che nella versione orchestrale (sia di Ravel sia di Stokowski): in quest'ultimo caso l'ampio spettro di timbri e dinamiche 'mette in scena' (pur con estrema fascinazione) idee che si realizzano più compiutamente nel rapporto dialettico tra esecutore e ascoltatore 'soli' ove ci si volga a decifrare i segnali in codice del pianoforte traducendoli in colori e forme individuali, mentre l'orchestra offre uno scenario già ri-trasformato e ri-colorato con tratti e tinte maggiormente vincolanti, che frappongono il filtro dell'arrangiatore alle suggestioni musicali ed extramusicali. *Juditha triumphans*, invece, che è «oratorio» per forma e convenzione ma «opera» per sostanza ed espressione, proprio dalla messa in scena può ricavare la completezza espressiva e comunicativa che forse le fu propria nei primi anni del Settecento al Pio Ospedale della Pietà, ma che oggi, nella forma dell'oratorio 'ortodosso', rischia di risultare penalizzata, mutila, insufficientemente comunicativa tanto delle sue stratificazioni allegoriche quanto della sua sostanza musicale.



Artemisia Gentileschi (1593-1653), *Giuditta che decapita Oloferne* (ca. 1620). Olio su tela. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Elena Barbalich

Juditha triumphans: tragedia e misticismo

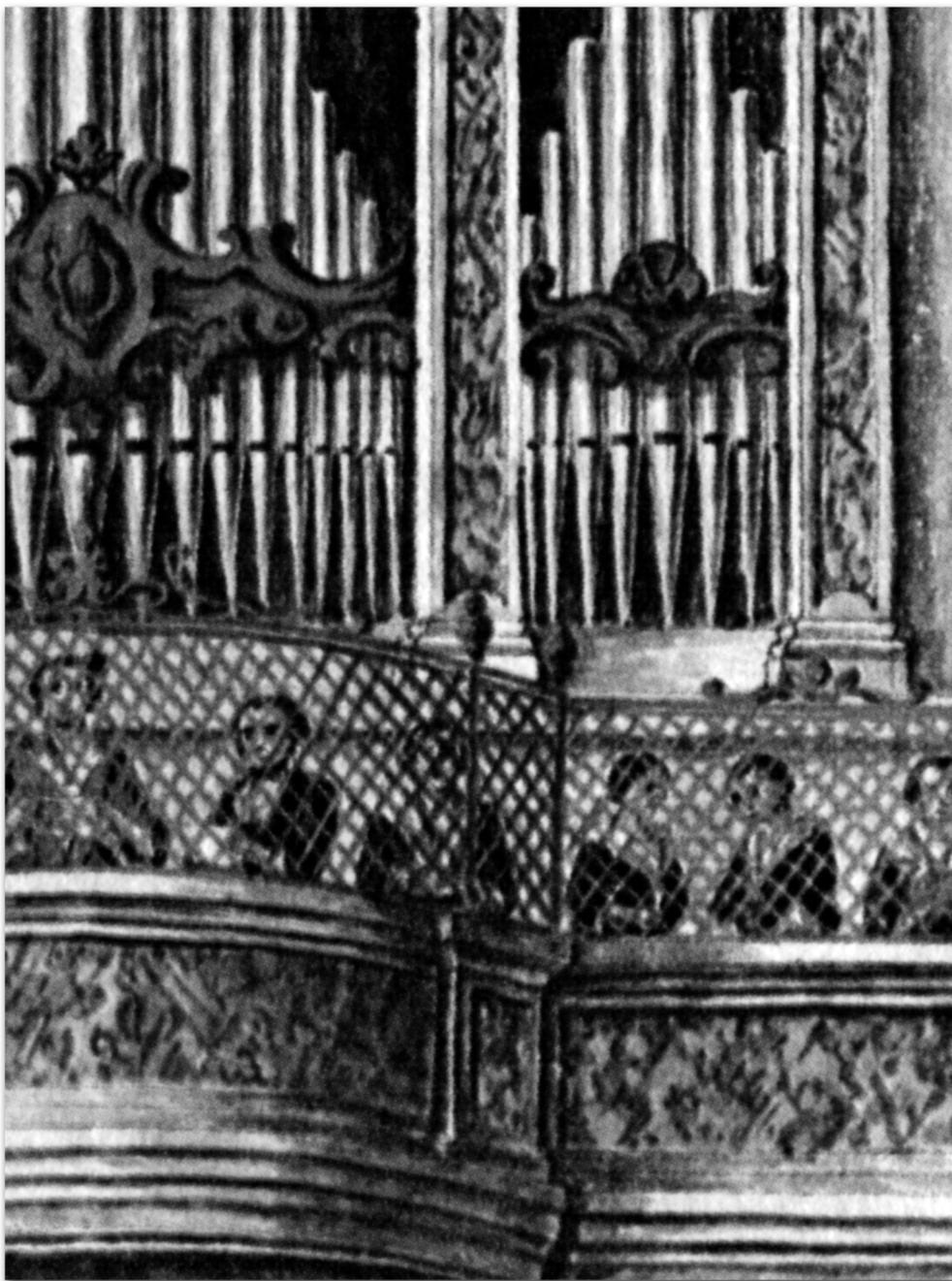
L'idea generale che informa lo spettacolo è quella di mantenere una dimensione essenziale, evocativa, in cui il racconto drammaturgico si snodi attraverso le suggestioni dei cambi di luce e di variazioni spaziali e coreografiche.

Ho pensato di narrare questa vicenda tenendo in considerazione le sue analogie con la tragedia greca, in cui il coro ha un valore fondamentale. Ci sono alcune similitudini tra il *Libro di Giuditta*, il cui originale è andato perduto e di cui esistono diverse versioni, e alcuni miti delle tragedie greche, come quello delle *Baccanti* di Euripide o delle *Danaidi* – una delle tragedie perdute di Eschilo scritta come seguito delle *Supplici* che prevedeva un coro femminile con importanti funzioni nella vicenda –, similitudini dovute all'influenza che la cultura ellenistica stava esercitando sul mondo ebraico all'epoca in cui il libro veniva scritto.

Il mito delle Danaidi narra delle cinquanta figlie di Danao, costrette a sposare i loro cugini, che avrebbero poi ucciso nel letto la prima notte di nozze. In *Juditha triumphans*, oltre a più di un riferimento all'universo di Dioniso, cui appartengono le Baccanti, viene evocata anche la figura delle Furie, richiamando un'altra categoria dell'essere femminile mitologico, che fa apparire la storia della *Juditha* di Vivaldi, anche per la sua genesi, un'interessante sintesi di varie declinazioni di un mondo femminile mitico, notturno, che agisce al di là delle convenzioni in una dimensione di irrazionalità che si antepone come negativo alla natura maschile razionale, solare. Quando infatti Giuditta agisce, nella seconda parte dell'oratorio, per portare a compimento la sua missione, Ozia evoca l'arrivo della notte, descritta attraverso l'uso di un organico strumentale diverso rispetto alla prima parte che, invece, riflette maggiormente il mondo diurno di Oloferne.

Il coro, in questa visione, rappresenta principalmente quello della Pietà della prima esecuzione assoluta, nel quale riconosco anche una possibile identificazione con le vergini assediato di Betulia, essendo le musiciste costrette ad esibirsi dietro a delle grate. Il colore degli abiti delle «figlie di choro» della Pietà era rosso ed è per questo che intendo rispettare lo stesso colore per i costumi del coro, di Giuditta e di Ozia.

Il coro interpreterà quindi le ragazze della Pietà, ma sarà anche un *alter ego* dell'eroina, un suo rafforzamento e potenziamento, e comparirà spesso come massa coreografica e scenografica. Nella seconda parte le 'figliole' diventeranno Baccanti, anche in relazione al coro «Plena nectare non mero», un inno all'ebbrezza amorosa. Oltre a



Giovanni Grevembroch (1731-1807), *Orfane filarmoniche dietro le grate*, da *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*. Disegno acquerellato. Venezia, Museo Correr.

questo, ho trovato un interessante dettaglio nel *Libro di Giuditta*, che mi ha fatto riflettere sulle consonanze di questa storia con diverse storie mitologiche, come scrivevo sopra. Quando le donne di Betulia vedono la testa mozzata di Oloferne, cominciano a danzare impugnando un tirso. Il tirso è la tipica pianta usata delle Baccanti nelle loro danze sfrenate. Altra analogia con il mito delle Baccanti è la testa mozzata: le Menadi tagliano infatti il capo a Orfeo e a Penteo, che viene decapitato da Agave, la propria madre, durante una possessione dionisiaca. Nel libretto Dioniso viene nominato come «Lyaeus», e il fatto che l'ebbrezza di Oloferne sia causa della sua sventura rende la sua sorte affine a quella di Penteo, che partecipa all'orgia delle Menadi perdendosi per sempre. C'è quindi una stretta relazione tra i due miti nella contrapposizione di una forza maschile rappresentante un potere militare e politico e una forza femminile sacrale e sovversiva, che vince trascinando l'elemento maschile nella dimensione irrazionale e recidendo il corpo dell'uomo proprio nella parte che, a livello simbolico, ne determina il dominio e l'autorità razionale sul mondo. La tragedia greca fornisce un vastissimo repertorio di contrasti di questo genere. Altro elemento interessante si riscontra nell'aria di Vagus della seconda parte quando, scoperto il corpo di Oloferne decapitato, l'eunuco invoca le Furie che, oltre a costituire una delle figure più ricorrenti nell'immaginario barocco e ad incarnare una delle molteplici declinazioni di un universo femminile notturno, mostruoso e violento, sembrano quasi fornire la possibilità dell'esorcistico rovesciamento di quanto è accaduto ad Oloferne.

Altra dimensione della *Juditha* è quella cristiana, religiosa. Il *Libro di Giuditta* non è accettato dal canone ebraico, ma lo è da quello cristiano-cattolico e ortodosso. Esiste, infatti, un aspetto mistico nella *Juditha triumphans* di Vivaldi. Quest'aspetto si rispecchia nelle figure di Abra quale allegoria della fede, e del sommo sacerdote Ozia, ed è sotteso a gran parte delle frasi pronunciate da Giuditta. Si riscontra inoltre quando il coro, in alcuni numeri, interpreta le vergini di Betulia. L'aspetto religioso più cristiano-cattolico che propriamente giudaico della *Juditha* la fa apparire anche come un'opera in cui si contrappongono il misticismo della protagonista, portatrice di pace, alla paganismà e carnalità di Oloferne, portatore di guerra.

La contrapposizione tra il mondo guerresco di Oloferne e quello spirituale di Giuditta è un altro degli aspetti fondamentali dell'opera. L'aspetto sacrale e religioso sarà sottolineato dall'uso della luce: grazie ai fari *beam* che dichiareranno la presenza delle grate e contemporaneamente creeranno una raggiera di strette lame di luce, prenderà corpo la sovrapposizione tra la rappresentazione delle vergini di Betulia e la presenza evocativa delle ragazze della Pietà, che erano costrette a condurre un'esistenza di religiosa segregazione conventuale.

Uno degli aspetti di quest'ultima contrapposizione, declinato nell'opera anche nel contrasto metaforico tra il mondo cristiano di Venezia e quello infedele del turco invasore, non verrà contemplato, per non creare possibili riferimenti alla drammatica attualità delle guerre di religione.



Giovanni Grevembroch (1731-1807), *La divisa delle figlie di choro dell'Ospedale della Pietà*, da *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*. Disegno acquerellato. Venezia, Museo Correr.

JUDITHA TRIUMPHANS

Libretto di Giacomo Casetti

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera

Patriæ Splendor Spes-nostræ salutis.
Summæ norma tu verè Virtutis
Eris semper in mundo gloriosa.

Debellato sic Barbaro Truce
Triumphatrix sit MARIS REGINA;
Et placata sic Ira Divina
ADRIA vivat, & Regnet in PACE.

F I N I S.

CARMEN ALLEGORICUM.

Præfens est Bellum, Sævimentur, & hostes:
ADRIA JUDITHA est, & focia ABRA FIDES

Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque Sacerdos,
Christiadum Coetus, Virgineumque Decus

Rex Turcarum Holofernes, Dux Eunuchus, & omnis
Hinc Vitrix VENETUM quam benè Classis erit.



Jac. Cassetti.

Juditha triumphans, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Composizione, soggetto e destinazione di *Juditha triumphans*, denominato dal librettista Giacomo Cassetti¹ «sacrum militare oratorium», sono strettamente legati alle drammatiche vicende politiche che impegnarono la Repubblica veneziana nel 1716. Dopo aver perso il Peloponneso l'anno precedente nella seconda guerra di Morea, la Serenissima dovette arginare un poderoso assalto turco alla roccaforte ionica di Corfù, resistendo strenuamente all'assedio nonostante lo scarno contingente al comando del conte prussiano Johann Matthias von der Schulenburg e preservando l'isola dalle mire espansionistiche del secolare nemico ottomano. Seppur non documentato che l'oratorio vivaldiano fosse parte integrante delle celebrazioni collettive per l'insperata vittoria, riferimenti alla situazione bellica contingente furono inclusi dal poeta sia nel frontespizio del libretto che, in maniera ben più esplicita, nel *carmen allegoricum* pubblicato in calce, dove si svela l'interpretazione allegorica data ai personaggi. Concepito nel pieno di un'emergenza politica a partire da un celebrato soggetto biblico, il lavoro fu eseguito a Venezia in data imprecisata precedente o successiva alla vittoria di Corfù (agosto 1716), tra il marzo 1716 e il febbraio 1717.² A partire dalla sua 'riscoperta' nel 1941 nell'ambito delle «Settimane musicali» promosse dall'Accademia Chigiana di Siena, dove fu data in forma scenica, *Juditha* è tornata in teatro con una certa frequenza, accompagnata da una considerevole fortuna (soprattutto in anni recenti) anche in sede discografica.

Fonte della presente edizione è il libretto della *première* nella chiesa della Pietà,³ modernizzato nell'uso delle maiuscole, nella grafia e nella punteggiatura, e corretto nei re-

¹ Giacomo (Jacopo) Cassetti, autore di oratori, originario di Monselice e attivo fra Padova e Venezia, scrisse libretti per oratori di Carlo Francesco Pollarolo – *Rex regum in veneti maris regia a regibus adoratur*, Venezia, 1716 –, per il di lui figlio Antonio – *Sacrum amoris novendiale*, Venezia, 1716; *Sterilis Fœcunda* e *Rosa inter spinas juxta crucis plantam in Calvario languescens neniale carmen summæ dolorum reginæ in pauperum derelictorum templo flebili modulatione canendum*, Venezia, 1717 – e per altri autori – *Amore in prodigio nella sempre immacolata concezzion di Maria* di Giacomo Bonifazio, Padova 1702; *Christo al cenacolo* di Giacomo Rampini, Padova, 1708; *Roma in Parnaso umiliata a' piedi del Sommo Regnante Pontefice Clemente XI nell'ammirarsi le magnificenze di quell'alma città*, Padova, 1718. Una nota biografica su di lui si legge in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, Boydell Press, 2011, p. 41.

² La data esatta della prima assoluta è stata oggetto di dispute fra gli studiosi, e resta per ora incerta; in proposito si veda il saggio di Carlo Vitali in questo volume, alle pp. 13-34: 21-24.

³ JUDITHA TRIUMPHANS / DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE / sacrum militare oratorium / HISCE BELLI TEMPORIBUS / A psalientium virginum choro / in Templo Pietatis canendum / JACOBI CASSETTI EQ.[uitis] / METRICÆ VOTIS EXPRESSUM / piissimis ipsius orphanodochii PRÆSIDENTIBUS ac GUBERNATORIBUS submissè dicatum, / MUSICÆ EXPRESSUM / ab ad-

fusi testuali. Parole e versi non intonati sono segnalati in grassetto e colore grigio nel testo, mentre le poche discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra sono state indicate con numeri romani posti in apice;⁴ per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.⁵

Nella sua impostazione drammaturgica e stilistica il solo oratorio vivaldiano pervenuto incarna in modo esemplare l'evoluzione settecentesca dell'*oratorium latinum* fiorito al Santissimo Crocefisso di Roma: abolita la figura dell'*historicus*, personaggio astratto al quale spettava la narrazione della vicenda biblica, al coro è ancora affidato un ruolo importante – collettivi sono i numeri estremi che incorniciano l'azione «sacra militare» –, mentre forme e tecniche riproducono fedelmente quelle del coevo melodramma, allora all'apice della sua reputazione europea. Pur, nell'adeguamento a modelli operistici illustri – la struttura musicale alterna assai rigidamente arie (tutte col *da capo*) e recitativi (per lo più secchi) secondo il prototipo metastasiano, né sono previsti *ensemble* per il quintetto di protagonisti –, le secche della convenzione sono eluse dall'esuberante inventiva dell'autore. Sorretto da un incalzare assai rapido che poco indugia in oasi di lirismo contemplativo, il racconto veterotestamentario è inquadrato in un'architettura formale contraddistinta da perfetta simmetria – ciascuna delle due parti consta di quattordici numeri chiusi con, rispettivamente, undici e dodici arie mirabilmente equilibrate per distribuzione e contenuto emotivo – e procede secondo piani espressivi di straordinaria varietà vivificati dalla contrapposizione di personaggi dai caratteri ben definiti e da un bagaglio inesauribile di ricercatezze timbrico-armoniche.

PARTE PRIMA	p.	55
PARTE SECONDA	p.	68
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 83
	<i>Le voci</i>	p. 85

*mod. Rev. D. / ANTONIO VIVALDI / Venetiis MDXXXVI / Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici. Siamo grati a Casa Goldoni per aver concesso la riproduzione di questo testo. Il libretto non segnala i versi spezzati né una corretta divisione in strofe, alla quale ha provveduto Elena Tonolo, che ha anche tradotto l'aria di Ozia la cui musica non è stata tramandata (p. 78) e il *carmen allegoricum* (p. 81).*

⁴ L'analisi e gli esempi sono tratti dall'edizione critica della partitura: ANTONIO VIVALDI, *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716, RV 644*, a cura di Michael Talbot, Milano, Universal Musical Publishing Ricordi, 2008; abbiamo seguito Talbot nelle integrazioni agogiche (fra quadre nelle fascette dei numeri) e anche per la modernizzazione del testo, ricondotto alla grafia del latino classico; nel caso di varianti la traduzione segue la lezione della partitura.

⁵ Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante la numerazione romana dei pezzi nell'edizione critica della partitura, seguiti dal numero di battute; le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori).

JUDITHA TRIUMPHANS DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

sacrum militare oratorium
hisce belli temporibus a psalentium virginum choro
in Templo Pietatis canendum,
Jacobi Casseti eq. metricè votis expressum,
piissimis ipsius orphanodochii præsentibus ac gubernatoribus submissee dicatum,
musice expressum ab admod. rev. D. Antonio Vivaldi

ALLOQUENTES

JUDITHA	[contralto]	[Caterina]
ABRA, <i>ejus ancilla</i>	[soprano]	[Silvia]
HOLOFERNES	[contralto]	[Apollonia]
VAGAUS, <i>servus Holofernus</i>	[soprano]	[Barbara]
OZIAS, <i>summus sacerdos</i>	[contralto]	[Giulia]

Chorus militum furentium in acie
Virginum canentium in Bethulia

Tempus

Quo sacerdotis Oziæ excitata fervore generosa Juditha præcibus, jejuniò et cilicio armata, inter dimicantium acies alacriter impressa, barbari ducis amorem allicuit, donec cœna parata, somno viroque sepultum, divina annuente clementia, Holofernus caput proprio ejus ense viriliter amputavit, et de sævissimo hoste, Bethulia lætante, triumphavit.

GIUDITTA TRIONFANTE

DOPO AVER VINTO LA BARBARIE DI OLOFERNE

oratorio militare sacro

da cantarsi nella Chiesa della Pietà in questo tempo di guerra
da un coro di vergini che si accompagnano su strumenti,
espresso in versi con parole del cav. Giacomo Cassetti,
umilmente dedicato ai piissimi presidenti e governatori del medesimo orfanotrofio,
espresso in musica dal molto reverendo don Antonio Vivaldi.

traduzione italiana di Santi Centineo, rivista e integrata da Elena Tonolo

PERSONAGGI

GIUDITTA	[contralto]	[Caterina]
ABRA, <i>sua ancella</i>	[soprano]	[Silvia]
OLOFERNE	[contralto]	[Apollonia]
VAGAO, <i>servo di Oloferne</i>	[soprano]	[Barbara]
OZIA, <i>sommo sacerdote</i>	[contralto]	[Giulia]

Coro di soldati furibondi schierati per la battaglia

Coro di vergini oranti in Betulia

Argomento

Mossa all'azione dal fervore del sacerdote Ozia, la nobile Giuditta, armata solo di preghiere e digiuno, un cilicio sui fianchi, fattasi audacemente strada attraverso le schiere dei combattenti, attirò a sé l'amore del loro barbaro generale. Terminata la cena, con l'assenso della clemenza divina audacemente troncò il capo di Oloferne, sprofondato nel sonno e nel vino, con la di lui spada, e tra il giubilo di Betulia trionfò del ferocissimo nemico.

PARS PRIOR

CHORUS MILITUM PUGNANTIUM IN ACIE CUM
TIMPANO BELLICO

Arma, cædes, vindictæ, furores,¹
angustiæ, timores,
precedite nos.

Rotate,
pugnatæ,
o bellicæ sortes
plagas mille,
mille mortes
adducite vos.

HOLOFERNES

Felix en fausta dies,²
o magnanimi eræs: en, fortunati,
prospera vobis fors, sidera, cælum:
en post sæcula tandem
venit optata lux, lux suspirata,
qua magni in vestro duce,
qua dux magnus in vobis: cunctis æqua
erit tandem victoria,
et vestro invicto regi honor, et gloria.

Nil arma, nil bella,³
nil flamma furoris,
si cor bellatoris
est cadens in se.
Si pugnat sperando,
iam virtus pugnando
vigescit in spe.

PARTE PRIMA

CORO DI SOLDATI COMBATTENTI AL SUONO DEL
TAMBURO

Armi, stragi, vendette, furori,
sofferenze, timori,
precedeteci.

Turbinatæ,
combattetæ,
o sorti di guerra,
infinite ferite,
infinite vittime
recate con voi.

OLOFERNE

Giorno felice e propizio,
o magnanimi eroi; ecco, o fortunati,
favorevoli a voi il fato, le stelle, il cielo;
ecco dopo tanto tempo finalmente
giunge la sospirata luce, la luce desiderata,
il giorno in cui voi sarete grandi nel vostro duce,
e il vostro duce in voi: a voi tutti
arriderà finalmente la giusta vittoria,
e al vostro invitto re onore e gloria.

Non v'ha arma, nessuna battaglia,
non v'ha bellico ardore,
se il cuore di chi combatte
è afflitto in sé.
Se combatte sperando,
allora pugnando la virtù
si accresce in speranza.

¹ I. Coro. [*Allegro*] – c, Re.

Non ci è pervenuta una sinfonia d'apertura per questo oratorio, che, salvo inserimento da parte del direttore d'orchestra di un'altra sinfonia vivaldiana, inizia dunque con un roboante brano corale col *da capo* assai ben strutturato formalmente, il cui schietto piglio marziale serve a enfatizzare fin dal principio la destinazione allegorica del lavoro. Come una sorta di metafora sonora dell'infruttuosa offensiva da parte dei Turchi contro la roccaforte veneziana di Corfù, la scena inquadra infatti il baldanzoso schieramento di armigeri impegnato nell'assedio della città di Betulia e percorso da una vigorosa scrittura vocale omoritmica che echeggia i bellici squilli delle trombe.

² IIa. Recitativo

La presentazione di Oloferne, orgoglioso generale dell'«invitto re» Nabucodonosor, riprende del pari le prerogative militari dell'archetipo biblico, descritto innanzitutto quale condottiero feroce e devoto al proprio sovrano. L'uomo pregusta già il prossimo trionfo in battaglia e in un recitativo armonicamente assai mosso – la cangiante instabilità dei profili tonali sarà di continuo impiegata dal compositore, con squisita sensibilità drammatica, per animare le sezioni declamate e dialogiche – celebra infervorato la «fulgida» impresa prima di distendersi, su una pacata cadenza in Do, in una radiosa dichiarazione di dedizione regale.

³ IIb. Aria di Oloferne. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Segue un'aria guerresca dal carattere trionfalistico e fastoso, nella quale l'ardore eroico che anima il personaggio trova riscontro in una linea melodica che alterna brillanti 'fanfare' a gioiosi passaggi di bravura.

VAGAO
Mi dux, domine mi...

HOLOFERNES

Et quid ne petis?⁴

VAGAO
Felicittatis tuæ nuncijs accedo.

HOLOFERNES

Quidne fausti tu refers?

VAGAO

Nil nisi gloriæ tuæ grande incrementum
et vere oculis tuis dulce portentum.

HOLOFERNES

Dic...

VAGAO

Matrona inimica⁵
te quærit ad arma
dux magne Holofernes.

Et cito, deh credas,
tibi erit amica
si lumina cernes.

HOLOFERNES

Huc accedat matrona,⁶
et sit armorum Marti ebrea Bellona.
In Bethulia vilescunt

VAGAO
Mio duce, signore mio...

OLOFERNE

Che chiedi?

VAGAO
Messaggero giungo della tua felicità.

OLOFERNE

Quali buone nuove tu rechi?

VAGAO

Nulla che non sia di incremento alla tua gloria
e un prodigio davvero soave per i tuoi occhi.

OLOFERNE

Dimmi...

VAGAO

Una nobile donna dei nemici
domanda di venire al tuo cospetto,
grande duce Oloferne.

E presto, deh, credimi,
non sarà per te più nemica,
se solo vedrai i suoi occhi.

OLOFERNE

Che la nobile donna entri
e sia la Bellona degli ebrei, compagna d'armi di Marte.
In Betulia si avviliscono

segue nota 3

ESEMPIO 1 (I, IIb, bb. 12-20)

Holofernes 

Nil ar-ma, nil bel-la, nil flam-ma fu-ro-ris si cor bel-la-to-ris est ca-dens in se.

L'impetuoso sostegno dei violini con reiterati salti discendenti di due ottave pare invece aggiungere un tocco d'ironia autoriale, a svilire la sconsiderata pretenziosità di un condottiero troppo superbo.

⁴ IIIa. Recitativo.

L'ostentata vanagloria che acceca Oloferne trova quindi modo d'alimentarsi nuovamente quando Vagao, l'eunuco suo servitore, gli comunica l'arrivo di un'irresistibile beltà – si tratta di Giuditta, giunta nell'accampamento nemico in compagnia dell'ancella Abra ad invocare la grazia per la città assediata.

⁵ IIb. Aria di Vagao. [*Allegro*] – c, Sib.

Tocca all'affannato subalterno offrire una sommaria descrizione della donna in un'aria innervata da fremiti sensuali riflessi anche nella condotta della parte vocale, tutta languidi vocalizzi ed estatiche accensioni. Del brano esiste una diversa intonazione (che l'edizione critica registra come «aria alternativa»), assai più lunga e impegnativa della precedente (143 bb. col da capo, contro 46 bb.), di carattere più scopertamente virtuosistico e in metro più rapido (*Allegro* – $\frac{3}{8}$, Sib), scritta «per la Sig.ra Barbara» e ovvio indizio delle spiccate doti d'agilità dall'interprete designata.

⁶ IVa. Recitativo.

Eccitato e incurioso, Oloferne acconsente senza indugio a ricevere Giuditta e, mentre Vagao introduce la donna, sottolinea con compiacimento l'effetto della potenza militare delle sue truppe sul popolo assediato di Betulia.

hostes miseri, egeni: undique luctus,
sævus undique clamor; hic anhelat,
hic gemit, ille plorat, dolent omnes;
nil nisi timor, nil nisi mærentium

ignavia, desperatio, afflictio, inopia
et lacrimarum copia.

VAGAU

Veni, femina illustris,
pulcra bellatrix, huc; lumine et pede

videntes feri, et generosa accede.

JUDITHA

Quocum patriæ me ducit amore⁷
libertatis dulcissima spes,
summo ductus a cæli fulgore
tuto pergat per classica pes.

i nemici miseri e afflitti: tutto è lamento,
tutto è lugubre clamore; chi dispera,
chi geme, chi implora, tutti soffrono;
nulla che non sia paura, null'altro se non perdita
[di forze,
disperazione, angoscia, l'abbattersi degli afflitti
e fiumi di lacrime.

VAGAO

Vieni qui, nobile donna,
bella guerriera; al vedere il tuo sguardo e il tuo
[incedere
rimaniamo soggiogati. Entra, o generosa.

GIUDITTA

Con quale amor patrio
mi conduce la speranza dolcissima di libertà,
guidato dal sommo chiarore del cielo,
possa il mio passo proseguire al sicuro tra
[gli accampamenti nemici.

⁷ IVb. Aria di Giuditta. [*Allegro*] – $\frac{6}{8}$, Fa.

L'ingresso della protagonista comporta l'irrompere improvviso di un clima di sospeso sbalordimento. Contrariamente alla figura di «egregia bellatrix» tramandata dalla *vulgata* letteraria, Giuditta è infatti tratteggiata dal compositore nelle prerogative 'femminili' di bellezza conturbante e sensualità irresistibile, comparando in scena con un'aria di sapore elegiaco che rifugge i toni eroico-marziali precedenti. Sono ancora gli archi a scortare il canto, ora però timidamente e con un ordito rarefatto che sembra suggerire un'atmosfera di timorosa ritrosia.

ESEMPIO 2 (IVb, bb. 6-12)

Juditha

Quo cum Pa - triæ - me du - cit a - mo - re, me du - cit a - mo - re li - ber -

VI. I

VI. II

ta - tis dul - cis - si - ma spes, dul - cis - si - ma spes, _____

Libertà e amor di patria – valori debitamente enfatizzati da Vivaldi attraverso una serie di ripetizioni testuali –, guidano la missione della donna, enunciata quale recondita preghiera dal delicatissimo lirismo introspettivo, molto evidenziato nella sezione centrale alla relativa minore.

ABRA

Ne timeas non, lætare⁸
 casta viduè¹ dilecta;
 certa virtutis tuæ munera expecta.

Vultus tui vago splendori⁹
 ridet ira, cedit amor,¹¹
 ac tui numinis honori
 lætus plaudit omnium clamor.

Vide, humilis prostrata¹⁰
 in vultus tui nitore,
 quam estatica sit gens tanta armata.

JUDITHA

Nil moræ. Ad Holofernem
 me ducite, benigni
 duces bellici honoris,
 pacis en nuncia venio, et non furoris.

ADSTANTIUM MILITUM CHORUS

O quam vaga, venusta, o quam decora,¹¹
 o spes nostræ victoriæ unica et vera,
 tentoria vultu tuo ducis honora
 et cuncta ab Holoferne attende, et spera.

ABRA

Non temere, no, rallegrati
 casta vedova amata;
 aspetta la sicura ricompensa della tua virtù.

Al vago splendore del tuo volto
 cede l'ira, arride l'amore;
 e lieto applaude il consenso di tutti
 alla maestà del tuo cospetto.

Vedi, umilmente prostrato,
 nello splendore del tuo volto,
 quanto rimanga sbigottito un popolo tanto guerriero.

GIUDITTA

Nessun indugio. Ad Oloferne
 conducetemi, valorosi
 condottieri nel campo di onore.
 Foriera giungo di pace, non di guerra.

CORO DI SOLDATI ASTANTI

O splendida, o bella, e che grazia,
 o unica e autentica speranza per noi di vittoria.
 La tenda del duce dal tuo cospetto trae onore.
 Tutto ciò che brami da Oloferne confida e spera.

⁸ va. Recitativo.

Sollecitata dal cauto riserbo della sua signora, Abra si accosta quindi a Giuditta e, con la medesima risolutezza dimostrata dall'omologo maschile Vagao, la incita all'azione.

¹ «vidua».

⁹ vb. Aria di Abra. [*Allegro*] – c, Sol.

Consona al suo rango inferiore, l'aria d'esordio del soprano è scritta in uno stile semplice che ai tratti danzanti abbina un sapore rustico, accentuato – unico caso nell'intero oratorio – dal solo sostegno del basso continuo. Servendosi di fioriture leggere e raffinate, suggestiva metafora sonora di un'ingenua purezza giovanile, la donna conforta l'eroina senza alcuna difficoltà, lusingandola con maestria per incitarla a valorizzare la sua bellezza.

¹¹ «cedit ira, ridet amor».

¹⁰ via. Recitativo.

Rivolgendosi risolutamente ai soldati nemici, Giuditta chiede di essere condotta al cospetto di Oloferne con la promessa di agire da messaggera di pace.

¹¹ vib. Coro. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, sol.

Vagao acconsente alla richiesta lanciandosi in un brano frizzante di struttura bipartita in alternanza col coro:

ESEMPIO 3 (vib, bb. 13-24)

Vagaus

O — quam va - ga, ve - nu - sta, o quam de - co - ra, o — spes

no - strae, vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae u - ni - ca, et ve - ra.

VAGAUŠ

Quem vides prope aspectu¹²
terribili, et suavi,
quem quæris, ipse hic est: amore, et fide,

in ipso, *plura*^{III} Sion, spera, et confide.

Quamvis ferro, et ense gravis¹³
dulcis tamen et suavis
pro te dux erit, o bella:
tibi tua tu sors et fatum,
nec per te fremit iratum,
tua pupilla fit tua stella.

HOLOFERNE

Quid cerno! Oculi mei¹⁴
stupidi quid videtis!
Solis, en cæli splendor! Ah summæ prolis

vincunt lumina sua lumina solis.
Sistite, viatrici,
præparate trophæa, spargite flores,
et obvient divæ suæ teneri Amores.

JUDITHA

Summe dux,^{IV} strenue miles,
Nabuc regis cor, cuius in manu

VAGAO

Costui che vedi qui dall'aspetto
terribile e soave al tempo stesso,
costui di cui domandi, è proprio lui in persona:
[con amore e fiducia
in lui, bella figlia di Sion, spera e confida.

Sebbene terribile con spada e armatura,
tuttavia dolce ed amabile
al tuo riguardo sarà il duce, mia bella.
Il tuo fato è nelle tue stesse mani,
ed egli non è più in collera, grazie a te.
I tuoi occhi saranno la tua buona stella.

OLOFERNE

Che vedo! Mieci occhi
stupefatti che vedete?
Lo splendore del sole e del cielo in uno! Ah, della
[nobile figlia

gli occhi vincono i raggi del sole.
Approntate per l'ospite,
offritele doni, spargete corolle,
e i dolci Amorini vadano incontro alla loro Venere.

GIUDITTA

Sommo re, combattente valoroso,
cuore del re Nabuc, nella cui mano

segue nota 11

La persistente ricorrenza del quarto grado alzato nella melodia garantisce un lieve profumo 'orientale' al brano, mentre il rinforzo degli oboi nel tessuto orchestrale dona all'insieme una connotazione di dolcezza, adatta a chi si rivolge a una donna avvenente – un pizzico di tensione si deve all'insinuarsi nella linea del basso del 'lamentoso' tetracordo discendente, nella doppia veste diatonica e cromatica.

¹² VIIa. Recitativo.

Scortata Giuditta dinanzi al condottiero, il servitore informa la donna dell'aspetto «soave e terribile» del proprio signore e, per convincerla a confidarsi senza paura, si dilunga nel descrivere il carattere ambivalente di Oloferne

^{III} «pulchra».

¹³ VIIb. Aria di Vagao. *Allegro* – c, Sol.

in un'aria d'impetuosa eloquenza sonora, dominata dalla coloratura. Nel ritrarre i due aspetti complementari dell'uomo – cieca ferocia e tenera amabilità – la musica riprende da un lato gli alteri accenti marziali dell'aria iniziale del condottiero (cfr. nota 3) intensificandoli con vocalizzi serrati, dall'altro si addolcisce in sfibrate progressioni vocali dai contorni più lirici.

¹⁴ VIIIa. Recitativo.

A conferma delle parole di Vagao, la sola vista di Giuditta accende la pulsione galante del generale che, ammaliato dal suo fascino, si inchina estasiato di fronte allo «splendore del sole e del cielo». Lo scambio dialogico che segue, imperniato su termini appartenenti alle classi semantiche della luce e della bellezza, serve a fissare le gerarchie di ruolo: la donna, «supplice dolcissima» e consapevole della sua attrattiva, usa l'arma della seduzione per ottenere la liberazione di Betulia dopo aver tessuto, melliflua, le lodi politiche del nemico; Oloferne, per contro, accente servizievole ad ascoltare le profferte della protagonista, sordo agli obblighi militari contingenti.

^{IV} «rex».

stat suprema potestas, nutui cuius
fortuna et sors obedit,
et cuncta iura sua gloria concedit.

HOLOFERNES

O quam pulcrior in pulcro
virtus est ore sonans! *Quidne*^v petis,
suavissima supplex?

JUDITHA

Non mihi, patriæ meæ
spem salutis exoro,
et sic Bethulæ a te pacem imploro.

Quanto magis generosa,¹⁵
plus victori gloriosa
venia victo magis cara.

Oh quam pulcra tua potentia
illustrata tua clementia!

Parce, dux, ac tolle amara.

risiede il potere supremo, al cui cenno
obbediscono la sorte e la fortuna,
la cui gloria emana ogni diritto.

OLOFERNE

O quale risuona nella bocca bella
parola virtuosa ancor più bella assai! Che chiedi,
graditissima suplice?

GIUDITTA

Non per me, ma per la mia patria
io chiedo una speranza di salvezza:
per Betulia invoco da te la pace.

Quanto più profferta generosamente,
tanto più la grazia arreca gloria al vincitore
e tanto più è cara al vinto.

O, quanto sarebbe radioso il tuo potere,
se illuminato dalla tua clemenza!

Risparmiami, duce, e toglicti dalle sofferenze.

^v «quidnam».

¹⁵ VIIIb. Aria di Giuditta. *Largo* – $\frac{3}{8}$, Mi♭.

La commossa implorazione, che prende corpo nella seconda aria dell'eroina, introduce la peculiarità più affascinante dell'intera partitura: l'impiego di strumenti dalle precise caratteristiche sonore in funzione concertante e lo sfruttamento di impasti timbrici inconsueti. Sopra un placido fondale degli «archi con piombi» (una sordina dall'effetto più pronunciato di quella col legno), è infatti la viola d'amore – Vivaldi compose ben cinque concerti per questo strumento – a incaricarsi di dialogare con la voce del soprano tessendo, con il suo suono penetrante, le spire di un incantamento che la musica rende palese all'orecchio ben al di là del testo – è anche il primo solo con agogica lenta, anch'esso di dimensioni piuttosto estese (125 bb. col da capo).

ESEMPIO 4 (VIIIb, bb. 44-59)

HOLOFERNES

Magna, o femina petis,¹⁶
 quæ maxima, si dentur!
 Majora sed a me tibi debentur.
 O timpana, silete,
 recedite o phalanges,
 cedite amori meo, cedite invictæ
 faces, tela, sagittæ,
 et vos bellica in campo impia tormenta
 estote in gaudio meo nova contenta.
 Hic sede amica mea.

JUDITHA

Non tantus honor
 tuæ famulæ donetur.

HOLOFERNES

Tu me honoras.

JUDITHA

Te colo.

HOLOFERNES

Sedeas hic.

JUDITHA

Non debeo, non.

HOLOFERNES

Sic jubeo, et volo.

Sede, o cara,¹⁷
 dilecta speciosa,
 mea vivida rosa,
 mea fulgida fax.

OLOFERNE

Chiedi molto, o donna,
 che diverrebbe troppo se ti venisse accordato.
 Ma da me ti si accorderà ancora più oltre.
 Tacete tamburi,
 retrocedete, falangi guerriere,
 cedete all'amor mio, cedete, invincibili
 torce, lance, saette!
 E voi, empie macchine di guerra sul campo,
 siate felici della mia gioia!
 Siedi con me, mia cara.

GIUDITTA

Un simile onore
 non si conceda a una tua serva.

OLOFERNE

Sei tu che mi onori.

GIUDITTA

Ti rispetto.

OLOFERNE

Siedi qui.

GIUDITTA

Non posso, no.

OLOFERNE

Così ordino e voglio.

Siedi, o cara,
 mia dolcissima diletta,
 mia vivida rosa,
 mia fulgida face.

segue nota 15

¹⁶ IXa. Recitativo.

Attratto dalla donna, Oloferne le si arrende presto e in un nuovo dialogo ordina la cessazione delle ostilità, invitando quindi Giuditta, che non smette di sollecitarlo, a sederglisi accanto.

¹⁷ IXb. Aria di Oloferne. *Allegro – c*, Re.

A evidenziare la sua rapida metamorfosi psicologica, il generale abbandona i risvolti eroici del suo brano di sor-

Tu Marti triumphanti,
tu bellico amanti
pulcherrima pax.

JUDITHA

Tu iudex es, tu dominus, tu potens¹⁸
in exercitu tanto, et tuæ dextræ victrici
semper aspectu sint astra felici.

HOLOFERNES

Felix per te, magisque felix ero,
si dum sepulta manet
lux Apollinis unda me te dignum
in convivio tu reddas,
ut melius pacis nostræ amatæ, et caræ,
solemnia tecum possim celebrare.

JUDITHA

Inter convivia et dapes
torpescent labia mea
in jejunio assueta:
tristis, nec unquam læta
in epulis adstricta
nescia est delitiæ tantæ anima afflicta.

Tu, pace soave
per Marte trionfante,
per l'amante guerriero.

GIUDITTA

Tu sei giudice, tu signore, tu potente
sopra un sì vasto esercito, e sulla tua destra vittoriosa
arridano sempre gli astri.

OLOFERNE

Sono felice grazie a te, e ancor più sarò felice
se mentre il sole, luce di Apollo,
si inabissa in mare, mi degnerai
di poter cenare insieme,
affinché possiamo celebrare i giuramenti
della nostra amata e sospirata pace.

GIUDITTA

Tra festini e banchetti
le mie labbra si spengono,
assuefatte come sono al digiuno:
triste, giammai lieta,
se costretta ai banchetti,
la mia anima afflitta ignora tanta delizia.

segue nota 17

rita (cfr. nota 3) per mostrare, nonostante il persistere della tonalità marziale di Re maggiore, l'impulso di un amante che attacca fluente, senza preamboli, la seconda aria. Il tono del condottiero si addolcisce nella morbidezza della linea vocale, impostata su un sillabato affannato che però si apre a leggiadre progressioni dalle caute movenze danzanti, mentre le insistite fioriture dei violini sembrano tradire la frenesia sottile di un uomo ben lieto di benedire l'unione tra «Marte trionfante» e una «pace soave».

ESEMPIO 5 (IXb, bb. 1-8)

Allegro

Holofernes

Se-de, se-de, o ca-ra, ca-ra, ca-ra, di-le - cta spe - cio - sa mea vi - vi-da ro -
sa, di - le - cta spe-cio - sa, mea vi - vi-da ro - sa, mea ful - gi - da fax.

¹⁸ Xa. Recitativo.

Quale suggello della tregua – e malcelato espediente per soddisfare la propria bramosia – Oloferne prega allora l'eroina di partecipare a un banchetto celebrativo, ma la protagonista declina la richiesta motivandola con l'abitudine al digiuno e all'austerità – nella narrazione biblica Giuditta si unisce al banchetto solo il quarto giorno, dopo essersi recata ogni notte alle sorgenti di Betulia per purificarsi e implorare Dio di aiutarla nell'impresa –, in un dialogo più prolungato del consueto.

Agitata infido flatu¹⁹
 diu volatu,
 vagabundo,
 mæsta hirundo
 it plorando,
 boni ignara;
 sed impulsu auræ serenæ
 tantæ cito oblita pœnæ
 in dilecta
 dulcia tecta
 gaudii ridet haud avara.

HOLOFERNES

In tentorio supernæ²⁰
 sint in ordine cænæ.

Stremata dal vento incostante,
 per il lungo viaggio
 errabondo,
 la triste rondine
 va lamentandosi,
 ignara del suo bene;
 ma al soffiare di una brezza gentile,
 dimentica tosto di tanta sofferenza,
 nel suo amato
 e dolce nido,
 di null'altra gioia desiosa, ride.

OLOFERNE

Che nella mia tenda siano approntate
 le delizie più squisite.

¹⁹ xb. Aria di Giuditta. *Allegro* – e, sol.

Smarrita e oppressa dal peso della missione, la donna esprime quindi la sua ansia in un'aria di paragone, la cui veemenza ritmico-espressiva vuol mostrarne l'apparente irresolutezza nei confronti della sua missione in una mirabile compenetrazione tra forma musicale e effetto drammatico – la similitudine poetica evoca l'anelato ritorno al nido di una rondine dopo una perigliosa migrazione sferzata dal vento. Il burrascoso turbinio degli archi ripartito lungo una livida discesa cromatica gravida di tensione, che poi sarà ripresa dal canto sul gerundio «plorando», domina il campo in cui emerge una linea vocale che s'impone nel denso ordito orchestrale, intonando un ossessivo inciso puntato che allude al lamento della rondinella:

ESEMPIO 6 (xb, bb. 12-16)

Juditha

A - gi - ta - ta in - fi - do — fla - tu, — diu vo -

VI. I-II
Vla

Bc.

la - tu va - ga - bun - do

²⁰ xla. Recitativo.

Senza curarsi troppo delle esitazioni dell'ospite, Oloferne ordina ai servi di apprestare il convito, invitando Vagao a servire personalmente portate sublimi alla novella «regina».

Quidquid natat in ponto,
quidquid in cælo et terra nutrit,
ne sit legere grave.
Hinc nostræ reginæ,
cui, Vagae, tu deservies,
sit pretiosi^{VI} Lyæi donum suave.

VAGAU^{VII}

O servi volate,²¹
et domino meo
vos mensas parate
si proxima nox.
Invicto Holoferni
cantemus alterni:

Tutto ciò che nuota nel mare,
tutto ciò che vola nel cielo e che cresce in terra,
niente sia impossibile da procurare.
Da questo momento questa nostra regina,
la quale, Vagao, tu servirai,
berrà il dono soave del cretese Dioniso.

VAGAO

Volate, servi,
e al signore nostro
approntate la mensa,
che la notte si avvicina.
All'invincibile Oloferne
cantiamo alternatamente:

^{VI} «cretensis».

^{VII} «Vagaus e coro».

²¹ Xib. Aria di Vagao con coro. [*Allegro*] – c, Re.

L'atmosfera di fervidi preparativi, diretti con prontezza dallo zelante servitore, è subito rispecchiata in un'aria brillante condotta a passo di danza lieta e provvista nella sezione centrale di festosi ritornelli corali:

ESEMPIO 7 (Xib, bb. 12-17)

Vagaus

O ser - vi vo - la - te, et Do - mi - no me - o vos men - sas pa - ra - te si

Tiorbe

[p]

Cemb.

pro - xi - ma nox, si pro - xi - ma nox.

[f]

Nella sua prima versione il brano era concertato in modo assai originale per quattro tiorbe e «cembali soli», seducente metafora timbrica nel suo tripudio di note pizzicate dell'indivoltato scalpaccio di passi che percorre la tenda, effetto poi scartato nella nuova stesura per la «Sig.ra Barbara» (anch'essa *Allegro* in tempo di $\frac{3}{8}$, cfr. nota 5) in favore di una scrittura più agile e fresca per soli archi – icastica rappresentazione del verso iniziale «volate» – non più gravata dagli interventi del coro.

amoris, honoris^{viii}
sit consona vox.

Tu quoque, hebraica ancilla,²²
in nostro gaudio tanto
eris in corde tuo læta et tranquilla.

ABRA

Quam audacter discurrit
non minus servus suo domino nequam.

Properemus Juditha: ubique semper
tecum sperans in cælis
ero dominæ meæ socia fidelis.

JUDITHA

Veni, veni, me sequere fide,²³
Abra amata;
sponsa orbata,
turtur gemo et spiro in te.
Diræ sortis tu socia, confide:
debellata
sorte ingrata,
sociam lætæ habebis me.

all'onore, all'amore
sia consona la nostra voce.

Anche tu, ancilla ebrea,
sarai in cuor tuo lieta e rassicurata
della nostra grande gioia.

ABRA

Quanto impudentemente chiacchiera
questo servo fannullone, non meno affatto del suo
[signore.]

Affrettiamoci, o Giuditta: dovunque e sempre,
confidando teco nel cielo,
sarò compagna fedele della mia signora.

GIUDITTA

Vieni, veni, seguimi con fiducia,
amata Abra;
privata dello sposo,
come tortora gemo e lamento a te.
Tu, compagna nella cruda sorte, abbi fiducia:
quando sarà abbattuta
la sorte ostile,
mi avrai compagna di sorte lieta.

^{viii} «honoris, amoris».

²² XIIa. Recitativo.

Invitata ad unirsi al banchetto dal brioso eunuco – né la donna si esime dal rimarcarne la vana loquacità, paragonandola a quella di Oloferne – Abra richiama con decisione la sua signora al dovere, promettendole fedeltà eterna.

²³ XIIb. Aria di Giuditta. [*Largo*] – c, Sib.

L'affettuosa complicità che unisce le due donne viene sancita in maniera incantevole da un'aria di Giuditta di struggente intensità emotiva, introdotta dalla dolce sonorità pastorale del «salmoè» (storpiatura del veneziano «salmò») ovvero dello *chalméau*. Già adoperato dall'autore (con esiti superbi) nel *Concerto funebre RV 579*, lo strumento ad ancia riprende nelle sue evanescenti volute melodiche (rapide volatine seguite da iterate figure puntate), appena intensificate dagli impalpabili ribattuti di violini e viole *con sordini* (stavolta di legno), il verso della tortora, e dialoga con la voce spandendo al contempo una sensazione di arcaica voluttà che chiama nuovamente in campo il fascino della protagonista. L'onomatopea è messa in rilievo da Giuditta evocando l'uccello con colorature insistenti:

ESEMPIO 8 (XIIb, bb. 14-20)

Juditha

Ve-ni, ve-ni, me seque-re fi-da A-bra ama-ta, sponso or-ba-ta. Tur-tur ge -

Chal.

Bc.

ABRA

Venio Juditha, venio: animo fave,²⁴
amori, crede, tuo nil erit grave.

Fulgeat sol frontis decoræ,²⁵
et afflictæ abeat auroræ
ros a vaga tua pupilla.
Ama, langue, finge ardere

nostræ sorti si favere
potest una tua favilla.

In urbe interim pia²⁶
incertæ audi voces, aura levis
fert murmur voti et gloriæ, credo, tuæ:

gemunt et orant una
virgines Juda, incertæ sortis suæ.

CHORUS VIRGINUM PSALLEMENTIUM IN BETHULIA

Mundi rector, de cælo micanti²⁷
audi preces et suscipe vota
quæ de corde pro te dimicanti
sunt pietatis in sinu devota.

ABRA

Vengo Giuditta, vengo: fa' cuore,
niente, credimi, sarà di impedimento alla forza
[del tuo amore.

Che il sole faccia risplendere la bella fronte
e la rugiada di afflitta aurora
sia sempre lontana dal tuo sguardo soave.
Amalo, languisci d'amore, fingi di ardere di
[passione,
se solo una scintilla del tuo amore è in grado
di favorire la nostra sorte.

Frattanto nella città pietosa
riesco a sentire le voci confuse, e la brezza leggera
mi reca il mormorio delle preghiere e, credo, di
[quanto ti abbiano in gloria:

gemono e pregano all'unisono
le vergini ebreo incerte della propria sorte.

CORO DI VERGINI SALMODIANTI IN BETULIA

Governatore dell'universo, dal tuo cielo luminoso
ascolta le preci e accogli i voti
che da un cuore che combatte per te
sono offerti con animo pio.

segue nota 23

²⁴ XIIIa. Recitativo.

Conscia infatti di poter giocare la carta vincente, Abra continua a tessere abilmente la sua trama,

²⁵ XIIIb. Aria di Abra. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, La.

e in un assolo dal vigore ritmico spiccato – come per alludere a una danza di seduzione – esorta la sua signora ad assecondare i desideri di Oloferne, fingendo «ardore e languore» per una buona causa.

²⁶ XIVa. Recitativo.

Frattanto da Betulia giungono le voci delle vergini ebreo che pregano per la salvezza della città

²⁷ XIVb. Coro. *Allegro* – $\frac{3}{8}$, sol.

in un delicatissimo coro strofico di dimessa e attonita cantabilità. Vivaldi prescrive «le voci in lontano» e l'arcanza distanza delle vergini israelite è esaltata in particolare nella sezione centrale (seconda strofa), quando l'acco-

In Juditha tuæ legi dicata
 flammæ dulcis tui amoris accende;
 feritate sic hostis domata
 in Bethuliæ spem pacis intende.
 Redi, redi iam, victrix pugnando
 in cilicio, in prece revive:
 de Holoferne sic hodie triumphando
 pia Juditha per sæcula vive.

In Giuditta, dedita alla tua legge,
 accendi la fiamma del tuo dolce amore,
 e, domata la barbarie nemica,
 dona a Betulia la speranza della pace.
 Ritorna, ritorna vincitrice della pugna,
 in penitenza e in preghiera torna alla vita:
 così trionfando oggi su Oloferne,
 vivrai in eterno, o pia Giuditta.

FINIS PRIMAE PARS

FINE DELLA PRIMA PARTE

segue nota 27

rata invocazione per il buon esito della missione di Giuditta è affidata alla melodia incorporea di due voci soprani raddoppiate da una coppia di violini:

ESEMPIO 9 (XIVb, bb. 35-46)

2 soli soprani

Soprani

2 soli primi violini

VI. I

Bc.

In Ju - di - tha tuæ le - gi di - ca - ta flam - mas dul - cis,
 flam - mas dul - cis tui a - mo - ris ac - cen - - - - - de

Il volume cresce poi nella terza strofa, dove si torna al tutti, e la prima parte dell'oratorio si chiude in un clima soffuso di tepida attesa.

PARS ALTERA

PARTE SECONDA

OZIAS

Summi regis in mente²⁸
 mihi sunt alta arcana: hostis tyranni,
 bellatoris iniqui
 prope, cælo favente,
 fata extrema prevideo. Deus Abraam
 exercituum Deus es, potens in bello;
 tuo nomini inimicam
 virtute dexteræ tuæ dissipa gentem.
 Te supplices precamur: tibi gloria
 sit diligentium te nova victoria.

O sidera, o stellæ,²⁹
 cum luna cadenti
 estote facellæ
 in hostem ferales.

Cum nocte felici
 ruant impii inimici,
 et sole surgenti
 sint lucēs mortales.

OZIA

Del sommo re possiedo
 in mente gli alti misteri: del tiranno nemico,
 iniquo combattente,
 presto, favorevole il cielo,
 la fine ultima prevedo. Dio di Abramo,
 tu che sei Dio degli eserciti, invincibile in guerra,
 con la forza della tua destra disperdi il popolo
 nemico al nome tuo.
 Ti preghiamo supplici: che la vittoria sia per te
 motivo di nuova gloria da coloro che ti amano.

O stelle, o corpi celesti,
 al calare della luna
 siate fiaccole luttuose
 per il nemico.

In questa notte propizia,
 cadano gli empi nemici
 e al sorgere del sole
 siano spenti i loro occhi.

²⁸ Xva. Recitativo.

In una Betulia ormai stremata e prossima alla resa è ambientata anche l'introduzione alla seconda parte, momentanea digressione nella quale viene presentato il personaggio del gran sacerdote Ozia, che nella riduzione librettistica operata da Cassetti riunisce le figure bibliche dell'omonimo governatore della città e di Joakim, massima autorità religiosa di Gerusalemme. Quale legittimo interprete della volontà divina, l'uomo si presenta innanzitutto nelle vesti di veggente e

²⁹ xvb. Aria di Ozia. [*Grave*] – c, Fa.

in un'orazione notturna di stupefacente magnificenza, cui il severo ritmo alla francese conferisce un tono di grave maestà, assurge con prepotenza a incarnazione dell'autorità morale del popolo di Israele – e soltanto da ora il campo semantico della luce, legato fin qui allo splendore incantatore dell'eroina, sarà significativamente inteso anche in ottica profetico-allegorica.

ESEMPIO 10 (xvb, bb. 11-14)

Ozias

O Sy - de - ra, o stel - lae, cum lu - na ca - den - ti e - sto - te fa - cel - lae

VI. I-II

Bc.

Iam sævientis in hostem³⁰
 castæ nostræ Judithæ
 gratæ sunt cælo preces, triumphando
 ad nos cito redibit,
 et duce ablato tota^{IX} gens peribit.

HOLOFERNES

Nox in umbra dum surgit,
 radiante in mare sol lumine cadit,
 sed tu, pulcra Juditha,
 luminose mi sol in cæco horrore,
 resurgis coram me vivido ardore.

Nox obscura, tenebrosa³¹
 per te ridet luminosa
 miro fulgida nitore.

Neque lucis novæ Aurora
 tam superba tam decora
 vieta tuo surget splendore.

Belligeræ meæ sorti³²
 quæso, o cara, condona:

Ecco, le preci della nostra casta Giuditta,
 che inferisce contro il nemico,
 sono gradite al cielo. Trionfatrice
 a noi presto farà ritorno
 e, sconfitto il condottiero, la razza maledetta perirà.

OLOFERNE

Avanzano le tenebre della notte,
 il sole dai raggi ardenti sprofonda in mare,
 ma tu, bella Giuditta,
 mio sole luminoso, nella cieca notte,
 sorgi davanti a me con il tuo vivido fulgore.

La notte oscura e fitta di tenebre
 grazie a te risplende luminosa,
 fulgida del tuo radiante splendore.

E la luce della nuova aurora,
 per quanto fiera e bella,
 non sorge vinta dal tuo fulgore.

Perdona, ti prego, o cara,
 le condizioni di guerra in cui mi trovo:

³⁰ xvIa. Recitativo.

Dopo l'ultimo auspicio pronunciato con slancio mistico da Ozia, che descrive la missione di Giuditta come un momento di preghiera, si riannodano i fili narrativi e nel campo assiro Oloferne e Giuditta si accingono al banchetto, ciascuno nutrendo uno scopo ben diverso circa gli esiti della serata.

^{IX} «ria».

³¹ xvIb. Aria di Oloferne. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, Mi♭.

Di fronte al calar della notte l'uomo si scioglie così in un ampio inno (il brano più lungo: 180 bb. col da capo e un'introduzione strumentale di ben 29 bb.) al fulgore 'solare' di Giuditta che nella delicatezza dell'insieme sposa magistralmente la squisita cesellatura poetica del testo:

ESEMPIO 11 (xvIb, bb. 30-36)

Ad accompagnare con discrezione, insieme agli archi, il canto nella realizzazione del basso continuo è l'organo, strumento inteso a riverberare non solo lo *charme* sinistro dell'oscurità, ma anche a smascherare, come diverrà evidente nell'aria seguente di Oloferne (cfr. nota 35), le tenebre nell'animo del generale di Nabucco.

³² xvIIa. Recitativo.

Si sviluppa quindi una sezione dialogica molto tesa che cristallizza indugi e tentennamenti reciproci in un profluvio di pause e brusche modulazioni. Allo spasimante che rinnova il suo assalto con foga crescente, la donna

hæc numine conviva
non sunt fercula digna.

JUDITHA

Magnitudinis tuæ bene sunt signa.

HOLOFERNES

Magnum meum cor tu reddis,
si amantem vultus tui iure me credis.

JUDITHA

Nil nisi sui factoris
in orbe a creatura
est adoranda imago.

HOLOFERNES

Ad tantum cogis me vultu tuo vago.

JUDITHA

Quidquid splendet in ore
est pulvis, umbra, nihil.

Transit ætas,³³
volant anni,
nostri damni
causa sumus.

queste non sono portate degne
di un ospite divino.

GIUDITTA

Sono segni adeguati della tua grandezza.

OLOFERNE

Tu rendi grande il mio cuore,
se mi stimi ammiratore privilegiato del tuo volto.

GIUDITTA

Nessuna creatura deve adorare
simulacro alcuno nel mondo
se non quello del proprio creatore.

OLOFERNE

A tanto mi porti con la bellezza del tuo volto.

GIUDITTA

Ogni cosa che risplende nel volto
è polvere, ombra, nulla.

Scorre la vita,
volano gli anni,
della nostra rovina
siamo la causa:

segue nota 32

oppone un riserbo di circostanza, fingendosi dapprima lusingata dai complimenti per poi sfogare il proprio turbamento in

³³ xviiB. Aria di Giuditta. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, Re.

un'aria moralistica incentrata sull'inesorabile caducità della bellezza. Una finissima filigrana sonora plasmata sui fragili pizzicati di un mandolino (che decora la gamma melodica con ostinati in semicrome) e dei due violini, parafrasa il fatale scorrere del tempo, mentre la rarefazione del peso orchestrale e la brevità enigmatica dei suoni incarnano, con splendida corrispondenza simbolica, la precarietà della condizione umana.

ESEMPIO 12 xviiB, bb. 40-56)

The image shows a musical score for the aria 'Transit ætas, volant anni, nostri damni' from Vivaldi's opera. It features two staves: the vocal line for Juditha and the mandolin accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line begins with the lyrics 'Tran-sit æ-tas, vo-lant an-ni, tran-sit æ-tas, vo-lant an-ni,' and continues with 'no-stri dam-ni,'. The mandolin part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, often marked with 'pizz.' (pizzicato). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and lyrics.

Vivit anima immortalis
si vitalis
amor, ignis, cuncta fumus.

HOLOFERNES

Hæc in crastinum serva: ah, nimis vere³⁴
esse ignem sentio amorem,
si nimis sentio in me viscera ardere.

JUDITHA

Tanti caloris æstum
tempera, strenue dux, flammas evita.

HOLOFERNES

Uror...

JUDITHA

Longe ibo.

HOLOFERNES

No, cara Juditha.

Noli o cara te adorantis³⁵
voto ducis non favere,
et suspiria animæ amantis
saltem disce non horrere.

l'anima vive immortale,
mentre l'amor profano e il fuoco vitale
sono solo fumo.

OLOFERNE

Serba queste parole per domani: ah, davvero troppo
sento che l'amore è fuoco,
se a tal punto sento in me le viscere ardere.

GIUDITTA

Frena l'ardore, schiva le fiamme
di tanta passione, valoroso signore.

OLOFERNE

Ardo.

GIUDITTA

Andrò via.

OLOFERNE

No, amata Giuditta.

Non voler essere ritrosa,
o cara, ai voti di un duce che ti adora,
e impara almeno a non temere
i sospiri di un'anima amante.

³⁴ XVIIIa. Recitativo.

Per nulla intimorito dagli avvertimenti della donna che gli oppone un contegno gelido, Oloferne insiste nel corteggiamento e, quando Giuditta minaccia di andarsene, le apre il cuore con

³⁵ XVIIIb. Aria di Oloferne. *Largo* – c, Do.

una languida invocazione dal carattere di serenata, ultimo tentativo di vincerla. Il legame drammatico-timbrico con la sua aria precedente (cfr. nota 31) è stabilito dal colore dell'organo al basso continuo, il quale è ora sormontato pure dall'oboe i cui voluttuosi arabeschi richiamano la conturbante passionalità sprigionata dallo *châleumeau* nella prima aria di seduzione di Giuditta (cfr. nota 23), sintomo eloquente che il generale è ormai conquistato.

ESEMPIO 13 (XVIIIb, bb. 19-23)

Holophernes

No-li, o ca - ra, ca - ra, ca - ra, te a - do - ran - tis vo - to Du - cis non fa -

Ob.

Org.

JUDITHA

Tibi dona salutis³⁶
 precor e cælo, dux.

HOLOFERNES

Prosit: bibendo

a te salutem spero,
 et si tu amabis me, tua salus ero.

CHORUS

Plena nectare non mero³⁷
 aurea pocula almi amores
 myrto et rosis coronate;
 et in mutuo gaudio vero
 horum numinum ardores
 dulci flamma prosperate.

HOLOFERNES

Tormenta mentis tuæ fugiant a corde,³⁸
 et calicem sumendo
 vivat gloria Judithæ, et belli face
 extincta, amor per te vivat in pace.

GIUDITTA

Invoco per te dal cielo, o condottiero,
 il dono della salvezza.

OLOFERNE

Salute! Brindando

attendo salvezza da te,
 e se mi amerai, sarò la tua salvezza.

CORO

Di mirto e di rose, dilette amorini,
 coronate le auree coppe
 colme di nettare, non più di vino;
 e in gaudio reciproco, orsù,
 alimentate con dolce fiamma
 gli ardori di queste divinità.

OLOFERNE

Fuggano dal cuore le sofferenze della tua mente,
 e impugnando il calice
 viva la gloria di Giuditta, e spenta
 la fiaccola di guerra, possa l'amore grazie a te
 [durare sereno.

segue nota 35

³⁶ XIXa. Recitativo.

Dopo che Giuditta gli ha maliziosamente augurato «il dono della salvezza», lo spossato condottiero inaugura rinfancato una copiosa serie di brindisi, mentre

³⁷ XIXb. Coro. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, Sib.

un fugace interludio corale – la struttura è ancora bipartita con ritornelli e andamento omoritmico – auspica il connubio dei due protagonisti, sfruttando il timbro morbido e la sonorità squillante di una coppia di «claren» (antenati dei clarinetti).

³⁸ XXa. Recitativo.

Tocca poi a Oloferne, che ormai si avvia verso l'ebbrezza, inneggiare alla gloria dell'eroina auspicando la medesima pace duratura

JUDITHA

Vivat in pace, et pax regnet sincera,³⁹
 et in Bethulia fax surgat amoris.
 In pace semper stat lætitia vera,
 nec amplius bella sint causa doloris;

in pace anima mea tu cuncta spera,
 si pax solatium est nostri mæroris;
 in pace, bone Deus, cuncta tu facis,

et cara tibi sunt munera pacis.

Sic in pace inter hostes⁴⁰
 sit mea patria inoffensa.
 Sed quid video? Holofernes
 accensus mero suo dormit in mensa!
 Consurgam. Vestro duci
 huc accurrite, o servi; huc, Abra, veni,
 hic in tentorio stantes,
 dum dormit inimicus
 precemur vere Deum nos vigilantes.

VAGAUS

Umbræ caræ, auræ adoratæ,⁴¹
 deh, gratæ
 spirate:

GIUDITTA

Possa durare sereno, e regni una pace autentica,
 e possa in Betulia levarsi la fiaccola dell'amore.
 La vera felicità consiste sempre nella pace,
 e le guerre non siano ancor oltre causa di
 [sofferenze;
 anima mia, nella pace riponi tutte le tue speranze,
 perché la pace è il rimedio dei nostri dolori;
 nella pace tu, o Dio, porti a perfetto
 [compimento ogni cosa,
 e cari ti sono i doni della pace.

Così in pace, tra i nemici,
 rimanga la mia patria inviolata.
 Ma che vedo! Oloferne
 ebbro del suo vino si è addormentato alla mensa!
 Che io sorga. Al vostro duce,
 o servi, accorrete; vieni qui, Abra,
 qui nella tenda:
 mentre il nemico dorme,
 noi, deste, preghiamo di cuore Iddio.

VAGAUS

Notte cara, aure amate,
 deh, soavi
 spirate:

³⁹ xxb. Aria di Giuditta. [*Largo*] – $\frac{12}{8}$, Mi.

che la protagonista vagheggia da par suo in una nostalgica siciliana scandita dagli archi con sordina:

ESEMPIO 14 (xxb, bb. 9-12)

Juditha

VI. I-II

Vla

Vi - vat in pa - ce, et pax reg-net sin-ce - ra,

Materiale tematico, tonalità e metro sono strettamente imparentati con quelli dell'ultimo movimento del celeberrimo Concerto per violino RV 269 (*La primavera*, prima delle celeberrime *Quattro stagioni*), sebbene alla schietta gaiezza di danza rustica che pervade l'omologo strumentale subentra piuttosto un sentimento di rimpianto.

⁴⁰ xxia. Recitativo.

La malinconica *berceuse* ha effetto istantaneo: sfiabato dai troppi calici alzati, Oloferne sprofonda nel sonno, dando così modo a Giuditta di apprestare il progetto omicida con l'aiuto della fida Abra.

⁴¹ xxib. Aria di Vagao. [*Allegro*] – $\frac{3}{8}$, Fa.

A vegliare sul padrone addormentato rimane Vagao, richiamato in scena dalla protagonista e ignaro delle reali intenzioni delle due donne. La placida atmosfera notturna, evocata per via timbrica dalla sonorità pastorale di una coppia di flauti dolci su un ritmo cullante,

si dominus dormit,
stet tacita gens.
A cura tam gravi
in somno suavi
sit placida mens.

Quæ fortunata es tu, vaga matrona,⁴²
quæ de tam strenuo duce triumphasti,
et hostium domatorem tu domasti.

JUDITHA

Faxit de cælo rex, reges qui regit,
et cordis mei devota
exaudiat pietas Dei suspiria et vota.

VAGAO

Bene in thalamo quiescat: mensas tollo,
et hic, pulcra Juditha,
potes cum duce tuo sola lætari,
et pœnas cordis tui tu consolari.
Sed huc ancilla venit,
iam festinans discedo,
et sic amoris tuo locum concedo.

JUDITHA

Bene venisti, o fida,
en tempus nostræ gloriæ
et suspirata tandem hora victoriæ.

se il nostro signore dorme
tutti facciamo silenzio.
In placido sonno
la mente sia tranquilla
da preoccupazioni tanto grandi.

Quanto sei fortunata, bella e nobile signora,
che avesti la meglio su un condottiero tanto valoroso
e conquistasti il conquistatore dei nemici.

GIUDITTA

L'avrà fatto dal cielo il re che regge i re,
e che la pietà divina esaudisca
le devote preghiere e i voti del mio cuore.

VAGAO

Possa nel letto riposare sereno: sparecchio la mensa
e qui, bella Giuditta,
puoi diletarti da sola con il tuo signore
e consolare i dolori del tuo cuore.
Ma ecco giungere la tua serva,
mi allontano in fretta
così da cedere il posto ai tuoi amori.

GIUDITTA

Giungesti a proposito, mia fidata,
ecco l'istante della nostra gloria
e l'ora della vittoria tanto sospirata.

segue nota 41

ESEMPIO 15 (XXIb, bb. 1-4)

si sposa con la serenità della linea vocale nella prima strofa, pervasa da movimenti scalari dai quieti profili discendenti, diffondendo un'aura di muta contemplazione con cui Vivaldi, con sicuro intuito drammatico, preannuncia velatamente il delitto imminente – il sonno di Oloferne sarà infatti quello eterno della morte – anche grazie a una certa irrequietezza tonale nella terzina centrale (che vira a La minore quando Vagao evoca il «placido sonno» ristoratore).

⁴² XXIa. Recitativo.

Un senso di tragica ironia riveste in maniera ancora più palese i successivi interventi dell'eunuco, che dopo essersi complimentato con Giuditta per aver soggiogato un condottiero «tanto valoroso» fa sparecchiare sollecito il banchetto e affida il dormiente alle cure delle due donne. Il tempo d'agire s'avvicina e, con l'aiuto della compagna, l'eroina penetrerà furtiva nella tenda del nemico.

ABRA

Cuncta fauste succedant,
et tibi, o mea Juditha,
eris, et patriæ tuæ, salus et vita.

JUDITHA

Nil ultra: claude fores,
impedi viatores,
et cælesti fervore cor accende,
et mox victricem me tacita attende.

ABRA

Non ita reducem⁴³
progeniem noto
raptam a gelido
mater expectat,
ut ego fervida
expecto te.

Sed pœna barbaræ,
et brevis moræ
animam nimium
vexat amantem
timore, et spe.

Iam pergo, postes claudio,⁴⁴
et te nostra eroina expecto et laudo.

JUDITHA

Summe astrorum creator,⁴⁵
qui de nihilo iam cuncta eduxisti,
et tibi ut servi essemus
ad imaginem tuam tu nos fecisti,
clemens in cælo pater,

ABRA

Possano gli eventi essere favorevoli,
e per te, mia Giuditta,
sarai, e per la tua patria, salvezza e vita.

GIUDITTA

Non una parola oltre! Chiudi le porte,
nega l'accesso ad alcuno,
infiamma il cuore di ardore celeste
e qui in silenzio attendimi vincitrice.

ABRA

Non a tal punto
la madre attende
il ritorno della prole
in balia del gelido vento del sud,
come io fremente
ti attendo.

Ma l'angoscia di un crudele
e sia pur breve impedimento
tormenta
la mia anima amante
di paura e di speranza.

Ora vado, chiudo la tenda
e, nostra eroina, ti aspetto e ti benedico.

GIUDITTA

Sommo creatore delle stelle,
che dal nulla traesti il tutto,
e, affinché ti potessimo servire,
ci facesti a tua immagine,
clemente padre del cielo,

⁴³ xxiiib. Aria di Abra. *Allegro* – $\frac{2}{4}$, mi.

L'attenzione si sposta quindi su Abra che, di guardia per impedire che qualcuno si avvicini, attende impaziente il compiersi del delitto. «Paura e speranza» si contendono il cuore del soprano, che con accenti marcati debitamente evidenziati dal nervoso rinforzo dei violini – nella scrittura degli archi, segnata da salti ben oltre l'ottava e da rabbiosi ritmi puntati, è possibile intravedere un affascinante rovesciamento dell'impeto marziale con cui è stato presentato Oloferne (cfr. nota 3) – sembra dominata dall'ansia ma anche da un filo di tristezza. Questo assolo è in modo minore, sin qui usato in situazioni nodali del dramma come l'aria xb di Giuditta, anch'essa di paragone come questa, e nei cori vib e xvib.).

⁴⁴ xxiiia. Recitativo.

Con un'ultima benedizione l'ancella si congeda dall'eroina che, bisognosa di ulteriore conforto,

⁴⁵ xxiiib. Concerto de' viole all'inglese.

rivolge una toccante preghiera al «sommo creatore» in un recitativo accompagnato – Vivaldi ne fa uso assai parco e solo nei momenti di massima intensità emotiva – disteso su una trama accordale rarefatta affidata a un *consort* di cinque viole da gamba rinforzato al grave da un «violone» (un contrabbasso) solo, *mélange* timbrico realmente speciale per dar rilievo al punto chiave della vicenda. Sola nell'ora suprema dell'atto sublime, la protagonista si trova dunque abbandonata in un raggelante 'vuoto' orchestrale, che il quintetto degli archi, legato all'appartato chostro musicale della Pietà, si premura di colmare con un moto di solidarietà sgorgato dal ricordo degli esempi illustri di un'eroina come Giaele e della profetica Debora.

potens in mundo Deus,
qui Jaheli victrici,
qui Deboræ pugnanti vim dedisti,
adiuva nos in prece et culpas tolle,

et de forti tua dextra
imbelli dexteræ meæ robur extolle.

In somno profundo⁴⁶
si iacet immersus
non amplius sit vigil
qui dormit in te.
Quiescat exanguis
et sanguis
sic exeat
superbus in me.

potente Dio del mondo,
che alla vittoriosa Giaele,
che alla tenace Debora infondesti la forza,
soccorri noi che ti preghiamo e cancella le nostre
[colpe,

e dalla tua destra invincibile
infondi forza alla mia destra imbelli.

Se giace immerso
in un sonno profondo
non c'è bisogno che stia all'erta
chi riposa in te.
Ma il superbo
giaccia esangue
e il suo sangue
si spanda su me.

⁴⁶ XXIIIc. Aria di Giuditta. *Larghetto* - $\frac{3}{4}$, re.

Lo stesso organico strumentale, ingessato in un'opprimente cellula ritmica che nella seconda parte si scioglie in un cupo ribattuto ancora più ossessivo, tinge di soffocante pesantezza, incrementata dal modo minore, pure la successiva aria di Giuditta. Il senso di solitudine è acuito dall'estraneità della linea vocale al contesto sonoro circostante: confinata nel registro grave, la voce intona infatti un lamento che mescola ai dolenti singhiozzi della funerea commiserazione gli incalzanti sussulti della forza pronta ad esplodere, e che fin dall'attacco della voce trova espressione eloquente in salti di settima discendente nell'abisso del sonno, metafora di morte sempre più chiara:

ESEMPIO 16 (XXIIIc, bb. 21-29)

Juditha

In som - no pro - fun - do si ja - cet im - mer - sus non

[p] Vle da gamba I-II

Vle da gamba V
Violone

am - pli - us sit vi - gil, non am - pli - us sit vi - gil

[p] Vle da gamba III-IV

Impii, indigni, tyranni⁴⁷
 conopeo hic apensum
 denudo ferrum, ictus tendo, infelicem
 ab Holofernis busto,
 Deus, in nomine tuo, scindo cervicem.
 Salvete, o pia tentoria,
 in vobis semper clara,
 et cælo et mundo sit alta victoria.
 Abra, Abra, accipe munus,⁴⁸
 in saccum repone, et fida ancilla
 me sequere, festina,
 et clemens extra castra
 tuto perducatur nos dextra divina.

ABRA

Quid mihi? O mira res! Diro draconis
 tu caput obruncasti,
 et simul una in uno omnes domasti?

Eamus cito eamus,
 et mille, mille Deo gratias agamus.

Si fulgida per te⁴⁹
 propitia cæli fax,
 si dulci animæ spe
 refulsit alma pax,
 solum beato
 duci increato
 debetur nostra pax
 et nostra gloria.
 Dat ille cordi ardorem,
 ille dextræ vigorem,
 et manus donum suæ
 nostra victoria.

La spada dell'empio e indegno tiranno
 appesa ai piedi del letto,
 ecco la snudo, sferro un colpo,
 e dal corpo di Oloferne,
 nel tuo nome, o Dio, tronco la testa.
 Addio, tenda provvidenziale,
 la grande vittoria che avvenne qui dentro
 sarà sempre celebrata in cielo e in terra.
 Abra, Abra, prendi questo pegno,
 riponilo nella bisaccia e, fida ancilla,
 seguimi, svelta,
 e fuori dall'accampamento ci conduca al sicuro
 la benigna destra divina.

ABRA

Che vedo? O stupore! Del mostro crudele
 tu troncasti la testa,
 e, benché sola, in un attimo in un uomo solo tutti
 [vincesti!]

Andiamo, presto, andiamo,
 e a Dio rendiamo grazie infinite.

Se folgorante attraverso te
 rifulse la propizia face celeste
 e la pace adorata risplendette
 della cara speranza dell'anima,
 solo al beato
 sovrano increato
 dobbiamo la nostra pace
 e la nostra gloria.
 Egli infonde coraggio nei cuori,
 forza nella destra,
 e dono della sua mano
 è la nostra vittoria.

⁴⁷ XXIVa. Recitativo accompagnato.

La scena della decapitazione è il culmine di un'azione che si svolge in continuità, in un clima sonoro che consente all'interprete di emergere come attrice, e si segnala per l'icastica espressività a dispetto del procedere sbrigativo. L'attimo nel quale la donna snuda la spada di Oloferne è scandito da irrequieti fremiti degli archi, che quindi prorompono in una fulminea sequela di semicrome ribattute discendenti a suggerire il fendente mortale, per distendersi infine in una rasserrenata successione accordale quando la protagonista proclama l'attesa vittoria.

⁴⁸ XXIVb. Recitativo.

Il rischio però di essere sorpresa incombe e, dopo aver in tutta fretta ordinato ad Abra di riporre la testa del nemico in un sacco, Giuditta si allontana furtiva dal campo, scortata dall'amica fedele che fatica a contenere il sollievo.

⁴⁹ XXIVc. Aria di Abra. *Allegro* – $\frac{12}{8}$, la.

Esultante per il successo dell'impresa, Abra prorompe in un'aria vivace dai contorni di giga con cui celebra il trionfo di Giuditta sulla via del ritorno. Rapide folate dei violini bastano a descrivere la fuga delle due donne, mentre la tonalità minore impregna le estatiche esclamazioni del soprano rivolte alla «pace adorata» dell'odore del sangue appena versato.

OZIAS

O mirabilis Deus in servis suis!^x
 Mollis femina imbellis
 ictu, uno generoso ictu herois,
 et gloriosi salutem patriæ suæ
 ruinam hosti potest afferre: exhibit

cito a tentorio hostili
 incolumis matrona ad nos redibit.

Ridete in monte,
 vigete in prato,
 gaudete in fonte,
 o molles herbæ,
 o pulchræ rosæ,
 o lymphæ claræ.
 Vos date flores,
 et vos, superbæ,
 hostili tinctæ
 cruore amicum
 currite ad mare.

VAGAUS

Iam non procul ab axe⁵⁰
 est ascendens aurora, undique rara
 cælo sidera micant. In tentorio
 pallet incerta lux. Patet ingressus,
 neminem video. Sed heu, heu, quid cerno?
 Fusus undique sanguis!
 Heu, quam horrendum visu!
 Truncus domini mei iacet exanguis.
 Milites huc venite!
 Surgite, o servi, excubiæ non dormite.
 Omnes perdit sumus,
 Bethulia amissa, et Holofernes extincto.
 Heu cuncti, cuncti miseri ploremus,
 et ducis nostri funus vindicemus.

OZIA

O mirabile il potere di Dio verso i suoi servi!
 Una tenera donna inerme
 con un colpo, un solo generoso colpo degno di un eroe,
 e di un eroe glorioso, ha saputo portare
 salvezza alla sua patria, rovina al nemico:

[prontamente

la nobile donna uscirà dalla tenda nemica
 e incolume a noi tornerà.

Ridete sul monte,
 fiorite nel prato,
 gioite nella sorgente,
 o tenere erbette,
 o belle rose,
 o acque chiare.
 Voi offrite fiori,
 e voi, gloriose,
 tinte di sangue
 nemico, correte
 all'amico mare.

VAGAO

Ecco presto da oriente
 si leva l'aurora e ovunque ormai rare
 tremolano nel cielo le stelle. Nella tenda
 biancheggia una tenue luce. La porta è aperta,
 non scorgo nessuno. Ma... ahimè, ahimè, che vedo!
 Dappertutto sangue che gronda!
 Ahì, quale orrenda visione!
 Il corpo privo di testa del mio signore giace esanime.
 Soldati, accorrete!
 Svegliatevi, servi, sentinelle non dormite!
 O noi miseri, siamo perduti!
 Betulia non è più nostra e Oloferne è morto.
 Ahinoi tutti, miseri tutti noi, piangiamo,
 e vendichiamo il corpo esangue del nostro duce.

^x La musica per questo recitativo e l'aria seguente di Ozia è perduta, e il testo non è stato sinora riportato nelle ristampe recenti del libretto: compare qui per la prima volta in tempi moderni, nella traduzione di Elena Tonolo.

⁵⁰ XXVa. Recitativo.

L'efferato delitto è scoperto all'aurora da Vagao che, dopo aver rimirato il cielo limpido, s'inoltra nella tenda di Oloferne per scoprire con sommo raccapriccio il corpo mutilato del suo generale. Inquadrata in un percorso armonico del tutto imprevedibile, la scena è ripartita in tre sezioni trattate in un recitativo secco di grande efficacia drammatica. Lo sconvolgente ritrovamento del cadavere avviene lungo un tortuoso movimento cromatico del basso che s'arresta su una mesta cadenza in do♯; la tonalità di re esprime quindi il senso della perdita, comunicata con affanno a tutta l'accorsa compagine assira; infine l'inusitato passaggio da fa a Mi♭ coglie l'improvviso trascolorare dell'eunuco dal rimpianto del defunto al desiderio di rivalsa.

Armatae face et angibus⁵¹

a caeco regno squallido
furoris sociæ barbari
furiæ venite ad nos.

Morte, flagello, stragibus
vindictam tanti funeris
irata nostra pectora
duces docete vos.

OZIAS

Quam insolita luce⁵²

Eois surgit ab oris
floribus cincta suis roscida aurora!
O quam ridet serena
iucundo nobis dies lumine plena!

Armate di torce e serpenti,
dal vostro cieco e tartareo regno,
compagne del barbaro furore,
furie, accorrete a noi.

Con morte, flagello, stragi,
siate voi nostri duci, mostrate
ai nostri cuori furiosi,
la vendetta di una simile morte.

OZIA

Con quale insolita luce
sorge da oriente
l'aurora rugiadosa, cinta di tutti i suoi fiori!
O come arride serena,
ripiena della luce del dì, gioconda per noi!

⁵¹ XXVb. Aria di Vagao. *Presto* – e, do.

Il progressivo montare dello sdegno doloroso di Vagao sfocia in un'aria 'di furia' nella quale voce e archi si rincorrono in un turbinio di sconvolgente impatto emotivo. Nulla più rimane della bonaria malizia del personaggio, sconvolto da un crimine che gli ha rivelato la crudeltà dell'esistenza, e anche il brillante virtuosismo del suo dettato melodico acquista ora una carica di barbarica violenza:

ESEMPIO 17 (XXVb, bb. 16-21)

Vagaus

Ar - ma - tae fa - ce, et an - gui - bus a -

VI. I-II
Vla

Bc.

cae - co re - gno squal - li - do, ar - ma -

⁵² XXVla. Recitativo.

Il chiarore aurorale accoglie invece a Betulia il ritorno di Giuditta, accolta con gioia dal gran sacerdote Ozia che le corre incontro dopo averla scorta da lontano.

En venit, tandem venit
 (eam a longe prospicio, ad eam curramus),
 venit Juditha, venit,
 et Juditha triumphans. Filia electa,
 quanto gaudio te amplector: summe Deus
 exultat ecce in te spiritus meus.

Gaude, felix⁵³

Bethulia, lætare,
 consolare,
 urbs nimis afflicta.

Cælo amata,
 es fortunata,
 inter hostes semper invicta.

Ita decreto æterno⁵⁴

VENETI MARIS urbem
 inviolatam discerno,
 sic in Asia Holoferni impio tyranno
 urbs virgo gratia Dei semper munita
 erit nova JUDITHA,

et pro populo suo pastor orabit,
 et fidelis Ozias
 veram Bethuliæ suæ fidem servabit.
 Eia, virgines Sion,
 festinate cum gloria
 insperata victoria,
 et pietatis in sinu
 cum psalterio sonanti
 applaudite JUDITHÆ TRIUMPHANTI.

CHORUS EXULTANTIUM VIRGINUM PRO JUDITHÆ
 TRIUMPHO

Salve, invicta Juditha formosa,⁵⁵
 patriæ splendor, spes nostræ salutis.

Ecco giunge, finalmente giunge
 (la scorgo da lungi, accorriamole incontro),
 viene Giuditta, eccola!
 E Giuditta trionfante! Figlia prescelta,
 con quale gioia ti abbraccio: o Sommo,
 ecco, il mio spirito esulta in te.

Godi, felice

Betulia, rallegrati,
 consolati,
 città sin troppo afflitta.

Amata dal cielo,
 baciata dalla sorte amica,
 sarai sempre invincibile presso i nemici.

Così come discerno
 la città del VENETO MARE
 inviolata per decreto eterno,
 così in Asia la città vergine,
 sempre protetta dalla grazia di Dio,
 sarà per l'empio tiranno Oloferne una nuova

[GIUDITTA,

e il pastore pregherà per il suo popolo,
 e il fedele Ozia
 conserverà la vera fede alla sua Betulia.
 Olà, vergini ebreë,
 affrettatevi in gloria
 all'agognata vittoria
 e mosse a pietà nei cuori,
 con salterio sonante
 levate il plauso a GIUDITTA TRIONFANTE.

CORO DI VERGINI ESULTANTI PER IL TRIONFO DI
 GIUDITTA

Salve, bella e invincibile Giuditta,
 splendore della patria e speranza della nostra
 [salvezza.

⁵³ xxvib. Aria di Ozia. *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Fa.

Nell'euforia della salvezza il gran sacerdote si scioglie in un enfatico canto di ringraziamento, il cui tono recupera il fasto maestoso della sua aria precedente (cfr. 29), aggiungendovi tuttavia un tocco di entusiasmo nella figura trillata in controtempo che punteggia il brano.

⁵⁴ xxvii. Recitativo accompagnato.

L'interpretazione allegorica dell'intera vicenda, convenientemente enfatizzata da Vivaldi tramite un nuovo e solenne recitativo accompagnato cadenzato da roboanti scariche accordali degli archi, è infine svelata dallo stesso Ozia. Con accenti profetici consoni al suo ruolo, il gran sacerdote vaticina dapprima la vittoria di Venezia nella guerra contro i Turchi, quindi invita le vergini della città

⁵⁵ xxviiib. Coro di vergini esultanti per il trionfo di Giuditta. *Allegro* – $\frac{3}{8}$, Re.

a esaltare l'eroismo di Giuditta con un inno conclusivo di giubilo che in una semplice e scorrevole forma strofica riafferma il parallelo appena istituito tra Giuditta e Venezia («Adria») e tra Oloferne e il sultano turco (il «bar-

Summæ norma tu vere virtutis
eris semper in mundo gloriosa.
Debellato sic barbaro trace,
triumphatrix sit MARIS REGINA,
et placata sic ira divina
ADRIA vivat, et regnet in PACE.

Vero modello di somma virtù
in eterno sarai sempre nel mondo.
Sconfitto il barbaro trace,
trionfi la REGINA DEL MARE,
e, placata l'ira divina,
ADRIA viva e regni in PACE.

FINIS

FINE

CARMEN ALLEGORICUM

Præsens est bellum, sævi minantur et hostes:
ADRIA JUDITHA est, et socia ABRA FIDES.
Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque sacerdos,
christiadum cœtus, virgineumque decus
Rex turcarum Holofernes, dux eunuchus, et omnis
hinc victrix VENETUM quam bene classis erit.

POEMETTO ALLEGORICO

La guerra è alle porte e un fiero nemico incombe:
GIUDITTA è ADRIA e la sua compagna ABRA è la FEDE.
Betulia è la CHIESA e OZIA il sommo pontefice,
e la decorosa assemblea delle vergini è la cristianità.
Oloferne è il sovrano turco, l'eunuco il suo generale,
[e così
l'intera flotta VENEZIANA godrà di una grande
[vittoria.
Giacomo Cassetti

Iac. Cassetti.

segue nota 55

baro trace») esprimendo al contempo e nella pienezza sonora del *tutti* orchestrale – l'autore ribalta così mirabilmente la brutale tinta guerresca del numero iniziale (cfr. nota 1) – l'auspicio comune in una pace ininterrotta: ESEMPIO 18 (XXVIIb, bb. 11-20)

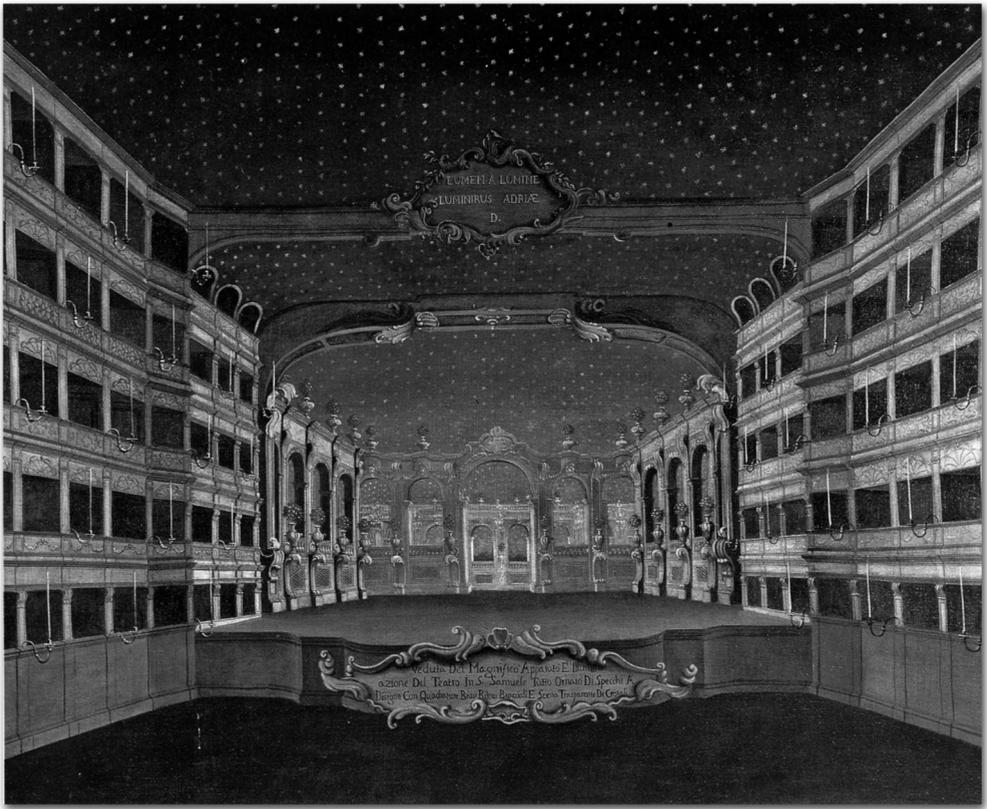
Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

Salve in-vic-ta Ju-di-tha for-mo-sa Pa-triae splendor spes no-strae sa-lu-tis, sa-lu-tis.
De-bel-la-to sic bar-ba-ro Tra-ce tri-um-pha-trix sit Ma-ris Re-gi-na, Re-gi-na.



Gabriel Bella (1730-1799), *Veduta del magnifico apparato e illuminazione del Teatro in S. Samuele tutto ornato di specchi con quadrature, bassirilievi, bracciali e scena trasparente di cristalli*. Olio su tela. Venezia, Museo Querini Stampalia. Il San Samuele ospitò le prime vivaldiane di *Griselda* e *Aristide*.

L'orchestra

2 flauti dritti contralti in Fa	2 trombe in Re
2 oboi	
2 clarinetti in Si \flat	timpani (timballi)
<i>chalmureau</i> soprano in Si \flat	
4 tiorbe	violino I
mandolino	violino II
viola d'amore	viola
5 viole da gamba (2 soprani, 2 tenori, basso)	basso (violoncello, violone o contrabbasso)
organo	

Per addentrarsi nella rigogliosa fucina orchestrale impiegata da Vivaldi nella *Juditha triumphans* è necessario illustrare in via preliminare il peculiarissimo contesto socio-organizzativo che presiedeva all'attività musicale nell'Ospedale della Pietà. Se da un lato, infatti, l'antica istituzione veneziana si adoperò dalla fine del Seicento per procurarsi i maggiori maestri dell'epoca, responsabili in qualità di insegnanti o compositori del pregevole livello tecnico-esecutivo raggiunto dalle allieve, dall'altro riunì nel tempo un'invidiabile collezione di strumenti musicali, taluni rari od obsoleti – nonostante la nomina di Vivaldi nel 1704 a «Maestro di viola all'inglese», la viola da gamba era ormai avviata, almeno in Italia, nella sua fase declinante, mentre l'assai insolito *chalmureau* (chiamato con il nome di «salmòè», versione vivaldiana del veneziano «salmò») coesisteva con il più moderno clarinetto. Da qui la straordinaria varietà dell'organico orchestrale di cui poté disporre il compositore, che per tradurre in musica la sontuosa fastosità della destinazione encomiastica non lesinò energie nell'adoperare una tavolozza timbrica quanto mai ampia e variegata. Ben nutrite sono, in particolare, le famiglie dei fiati, presentati nella consueta disposizione a coppie, e quella degli archi, arricchita dall'apporto di un *consort* di cinque viole da gamba e una viola d'amore, cui si aggiungono un inedito quintetto di strumenti a corde pizzicate, un mandolino e quattro tiorbe, più un organo.

Allo screziato ordito orchestrale Vivaldi affida una funzione coloristica, attento a sfruttare mirabilmente le possibilità pittoriche del timbro puro per determinare e rifinire la prospettiva drammatica. La turgida pienezza del *tutti* resta infatti confinata ai due

soli pannelli corali estremi, momenti non a caso di più esplicita connotazione celebrativa – l'uno una grandiosa trasfigurazione sonora di una cruenta battaglia, l'altro un'enfatica apoteosi allegorica del dominio marittimo di Venezia –, mentre un numero cospicuo di arie prevede l'uso di strumenti obbligati, che agiscono da seducente controcanto orchestrale quando impiegati in modalità solistica o in impasti sonori di ammirevole audacia. La viola d'amore, ad esempio, che sul sottofondo quasi 'materico' della coppia di violini «con piombi» – ossia pesanti sordine di metallo – accompagna l'impetuosità supplica di Giuditta «Quanto magis generosa» (VIIIb) intreccia con la voce del contralto un dialogo di calda e fascinosa sensualità, specchio della prorompente carica seduttiva con la quale l'eroina si presenta a Oloferne. Il crepitante sfavillio di pizzicati affidati al quartetto di tiorbe e alla coppia di cembali nell'aria di Vagao «O servi volate» (XIb) rende per contro con chiara plasticità il brulicante scalpaccio che anima i preparativi per il banchetto nella tenda del condottiero. E ancora, il timbro scuro dell'organo, utilizzato da principio quale rinforzo al basso continuo nell'invocazione di Oloferne «Nox obscura tenebrosa» (XVIIb) quindi, in funzione concertante insieme all'oboe – saggio notevolissimo di sperimentazione coloristica –, nell'esortazione «Noli, o cara, te adorantis» (XVIIIb), diventa efficace metafora sonora del concupiscente desiderio dell'uomo emanato dal misterioso incanto notturno.

La sonorità dolce e pastosa dei legni acuti viene adoperata con esiti superbi per esaltare il delicato lirismo degli episodi d'introspezione raccoglimento, come nella soffice preghiera di Giuditta «Veni, veni, me sequere fida» (XIIb), dove lo *chalmieu* riproduce il verso della tortorella in concorso con la voce, oppure nell'aria di Vagao «Umbræ caræ» (XXIb), compendio incantevole nel placido intarsio della coppia di flauti a becco delle squisite doti di descrittivismo ambientale dell'autore. Al timbro rarefatto degli strumenti a corde senza nessun supporto armonico sono demandati, al contrario, i momenti drammaticamente più pregnanti. Il sibillino avvertimento sulla fugacità del tempo proferito dalla protagonista nell'aria «Transit ætas, volant anni» (XVIIb) ha il suo corrispettivo sonoro nella gravida brevità dei pizzicati di un mandolino e dei due violini, mentre il torvo fondale accordale del *consort* di viole da gamba ha il compito di caricare di una tensione angosciante l'accorata orazione che l'eroina pronuncia prima di accingersi all'impresa fatale, «Summe Astrorum Creator» (XXIIIb). Non mancano, da ultimo, brillanti tocchi di caratterizzazione timbrica nei numeri corali: il suono squillante dei due clarinetti – forse il primo impiego dello strumento in orchestra – dà un tono di gioiosa convivialità alla spensierata allegria dei soldati assiri, «Plena nectare non mero» (XIXb); all'opposto, squilli eroici delle trombe e forti rulli dei timpani esaltano con smaccate cadenze trionfistiche in apertura e chiusura d'oratorio la solennità dell'evento celebrativo.

Le voci

The image shows five staves of musical notation, each representing a different vocal part. The parts are labeled on the left: Juditha, Vagus, Holofernes, Abra, and Ozias. Each staff contains a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Juditha (G4, A4, Bb4), Vagus (G4, A4, Bb4), Holofernes (G4, A4, Bb4), Abra (G4, A4, Bb4), and Ozias (G4, A4, Bb4). The notation is simple, focusing on the pitch contour of each part.

Destinato e composto per le «Figlie di Choro» dell'Ospedale della Pietà, il *cast* vocale della *Juditha triumphans* prevede, com'è ovvio, soltanto voci femminili, ripartite in un quintetto di protagoniste, la cui alta maestria artistica si evince dalla scrittura tecnicamente assai impegnativa di molti numeri solistici, con l'aggiunta del coro – per poter far eseguire le parti di tenore e basso alle proprie allieve Vivaldi dovette, con ogni probabilità, ricorrere al trasporto all'ottava sopra. Ad eccezione dei ruoli di Vagao e Abra, affidati a un soprano per via della tessitura che si spinge in un registro un filo più acuto, i restanti tre convergono nel timbro più scuro del contralto (o del mezzosoprano), espediente che dona all'intero *cast* vocale una pregevole compattezza espressiva. In ossequio alle convenzioni dell'epoca la rigida gerarchia di ruoli e interpreti determina inoltre il numero delle arie assegnate a ciascun personaggio secondo un preciso disegno complessivo che isola una coppia di protagonisti (Giuditta e Oloferne, vittima e amoroso al contempo), i rispettivi servitori (Abra e Vagao) –

piuttosto curiosamente l'eunuco intona due arie in più del suo signore – e un ruolo di comprimario (Ozia).

Rivestiti entrambi nel loro *excursus* narrativo di un dichiarato significato allegorico – la vittoriosa resistenza veneziana alle mire espansionistiche turche –, Giuditta e Oloferne subiscono nel corso del dramma un'evoluzione psicologica contrapposta eppure biunivoca. Se lo screziato dettato melodico dell'eroina, tradotto nel canto nel continuo trascolorare di modalità espressive – dal lirismo raccolto appena punteggiato da introverse fioriture a una cantabilità più sfogata e percorsa da un incedere di stampo tragico –, vuole infatti riflettere il graduale passaggio dall'iniziale atteggiamento

mento titubante e dimesso della donna a quello finale della coraggiosa consapevolezza dell'atto eroico da compiere, il contegno marziale di Oloferne s'illanguidisce al contrario nelle maniere docili e arrendevoli dell'innamorato, immagine fortemente simbolica dell'inesorabile sconfitta del baldanzoso guerriero di fronte alla perseveranza della vergine guidata dalla fede.

Nella loro funzione di confidenti, Abra e Vagao sembrano invece replicare, pur da altezze meno sublimi, i caratteri dei rispettivi padroni. L'ancella si rivela in particolare incrollabile nello spronare Giuditta all'azione, infondendole tenacemente fiducia e condividendone la medesima brama di amor patrio. Vagao, in modo analogo, è introdotto da una scrittura amabilmente fiorita che ne rispecchia la gioconda sollecitudine nel riverire il proprio generale, per poi prorompere in un tumultuoso sillabato frammisto a violenti sfoghi vocali che lo ammanta di prerogative 'reali', degne del rango del tiranno crudele quale personificato inizialmente da Oloferne – al servizievole eunuco, oggetto della più sconvolgente metamorfosi narrativa, Vivaldi affida di conseguenza un numero ben ragguardevole di brani solistici, gratificandolo inoltre di un recitativo secco (XXVa) di sorprendente forza drammatica. Come si conviene a una nobile figura patriarcale, il ruolo di Ozia è caratterizzato infine da un incedere scultoreo e severo, avvolto in una spirale di opulenta sontuosità esplicitamente connessa allo *status* allegorico del gran sacerdote.

Juditha triumphans in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Nel 1716, per la settima volta, la Repubblica di Venezia è da due anni in guerra contro i turchi; e ironia della sorte, gli anni del conflitto (1714-1718) combaciano in anticipo di due secoli con quelli della prima guerra mondiale. Le sorti dello scontro non sono state favorevoli ai veneziani, già sconfitti nel Peloponneso, sull'Egeo, e assediati sull'isola di Corfù: occorre perciò dispiegare maggiori forze militari sul campo, e Venezia ci riesce ottenendo proprio nel 1716 l'intervento dell'Impero asburgico, che a luglio sbaraglia l'esercito ottomano a Petrovaradin, oggi una delle due municipalità di Novi Sad, in Serbia.

Non meno importante dell'azione militare nell'Egeo è l'opera che oggi si direbbe 'di propaganda' sul territorio veneziano, per la quale la musica era da sempre uno strumento formidabile. Un esempio: negli anni ottanta del Seicento, quando infuria la guerra di Morea e i turchi arrivano ad assediare Vienna, i teatri d'opera veneziani conoscono una fortunata ripresa di soggetti eroici, patriottici, militari e celebrativi, coi quali si cerca di esorcizzare la paura del turco (per esempio *Giustino* di Nicolò Beregani, 1683, ambientato a Costantinopoli assediata; *Clearco in Negroponte* di Antonio Arcoleo, 1685, ambientato in un'isola dell'Egeo).

Nel 1716 anche Antonio Vivaldi e il librettista Giacomo Casseti contribuiscono allo sforzo bellico. Casseti, omonimo di uno scultore veneto a lui contemporaneo, era forse nativo dell'entroterra, e aveva composto un paio di libretti d'oratorio in italiano rappresentati a Monselice e Padova nel primo decennio del Settecento. Tra il 1716 e il 1717 è attivo a Venezia, dove si dedica all'oratorio in latino sia per Vivaldi, sia per Carlo Francesco e Antonio Pollarolo). Quanto a Vivaldi, il compositore era fresco della nomina a *maestro di concerti* nell'Ospedale della Pietà, e di certo era ben intenzionato a coniugare l'impegno patriottico e la volontà d'inaugurare un nuovo capitolo della propria carriera con una composizione d'importanza. La scelta di Vivaldi e Casseti cade su un soggetto d'oratorio all'epoca assai noto. La storia dell'eroina biblica Giuditta che seduce il condottiero assiro Oloferne, lo decapita dopo averlo visto addormentarsi ubriaco alla fine di un banchetto, e libera in tal modo la città israelita di Betulia, era da tempo un classico della produzione oratoriale, soprattutto laddove occorreva celebrare virtù eroiche e belliche: prima di Vivaldi se n'erano occupati, tra i maggiori, compositori celebri come Marc'Antonio Ziani (1686) e Alessandro Scarlatti (1695 e 1700); dopo Vivaldi, la *Betulia liberata* del Metastasio avrebbe conosciuto un'enorme fortuna soprattutto con le intonazioni di Jommelli e Mozart.

Lo spettatore veneziano che nel 1716 assisteva alla rappresentazione di *Juditha triumphans* (in altisonante latino e non in italiano come i precedenti oratori di Casseti; ma senza *historicus*, ovvero senza il narratore di prammatica negli oratori latini alla Carissimi) coglieva immediatamente le corrispondenze tra i personaggi della vicenda rappresentata e le fazioni in campo nel conflitto reale tra turchi e veneziani. Come testimonia il *carmen allegoricum* che conclude il libretto, Giuditta rappresenta Venezia e Oloferne il sultano di Costantinopoli; così come Abra, l'ancella di

Giuditta, e Vagaus, l'eunuco servo di Oloferne, incarnano rispettivamente la fede e il comandante delle forze turche Ali Pascià. Ancora, Betulia rappresenta la chiesa, Ozia il sommo pontefice e il coro delle vergini la cristianità. In più, Cassetti aggiunge alla propria versione della storia di Giuditta alcuni riferimenti espliciti a Venezia. Ad esempio, allorché la protagonista sta per giungere al cospetto di Oloferne, Giuditta dice di avanzare «per classica», ovvero tra le flotte, nonostante Betulia, secondo la tradizione biblica, si trovasse nell'entroterra, con un chiaro riferimento alla potenza marinara di Venezia. Il riferimento ad Adria è smaccato nel finale, laddove Ozia ha la visione della città vittoriosa sui propri nemici, e il coro delle vergini ebrae esulta per il trionfo di Giuditta. Si noti: l'Oloferne biblico è un assiro, ma le vergini ebrae fanno riferimento alla Tracia, ovvero all'estremità sudorientale dei Balcani che all'epoca era il centro dell'impero ottomano.

Juditha triumphans viene eseguita nello stesso Ospedale della Pietà nel quale Vivaldi, come si è detto, era stato da poco nominato *maestro di concerti*, e le esecutrici furono appunto – tanto per le parti strumentali che per le parti vocali, personaggi maschili compresi – le *figliole* che all'opera di Vivaldi hanno legato la propria fama. Una copia del libretto a stampa conservata a Roma, nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, riporta il nome delle soliste della *Juditha*, identificandole in tali Caterina (Giuditta), Silvia (Abra), Apollonia (Oloferne), Barbara (Vagaus) e Giulia (Ozia). Alcune delle ragazze erano già musiciste consumate note agli spettatori veneziani: Apollonia, nata attorno al 1700, lodata perfino da Quantz, lavorerà con Vivaldi fino alla fine degli anni trenta, e resterà in attività fino a metà del secolo; Barbara compariva già in alcuni oratori di Francesco Gasparini nel 1701 e 1703, così come Silvia.

Il solo manoscritto superstita che tramanda l'oratorio, conservato nel prezioso Fondo Foà della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, manca della sinfonia introduttiva, e conserva invece due versioni alternative per le arie di Vagaus «Matrona inimica» e «O servi volate»: le annotazioni delle seconde versioni, composte appositamente «per la Sig.ra Barbara», fanno pensare che nella scelta del *cast* vocale Vivaldi avesse dapprima pensato a un'altra interprete. Nella propria partitura Vivaldi sfoggia un grandioso *parterre* strumentale che all'epoca costituiva un vanto dell'Ospedale della Pietà. Non solo sono presenti le trombe e i timpani che danno evidenza sonora al sottotitolo «oratorio militare sacro» attribuito alla *Juditha*: oltre alla consueta compagine di archi e fiati (flauti a becco e oboi), compare uno strumento ad arco ricercato come la viola d'amore per l'aria di Giuditta «Quanto magis generosa»; quattro tiorbe che suonano assieme ai cembali nella prima versione della già citata «O servi volate»; un *salmoè*, ovvero uno *chalumeau* – strumento ad ancia simile al clarinetto che proprio in *Juditha* fa la sua prima apparizione documentata – per l'aria di Giuditta «Veni, veni, me sequere fida»; il mandolino solista che si staglia sul pizzicato dei violini nell'aria di Giuditta «Transit ætas, volant anni»; i due *claren*, ovvero due prototipi di clarinetto dal suono ancora aspro, per il coro «Plena nectare non mero»; le cinque viole «all'inglese» (affini alla viola d'amore e munite di corde di risonanza) che suonano con straordinario effetto timbrico senza il sostegno del basso continuo nel solenne recitativo di Giuditta «Summe astrorum creator» e nella successiva aria «In somno profundo». Grandiosità, esemplarità, unicità: non è forse un caso che nella propria carriera ha praticato a piene mani l'imprestito e il riutilizzo di materiali musicali propri e altrui, non abbia mai pensato di attingere alla *Juditha triumphans* per le proprie opere posteriori.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA

Nell'accampamento di Oloferne, condottiero del re assiro Nabucodonosor, l'esercito si prepara a espugnare la città israelita di Betulia. Oloferne, certo della vittoria, arringa i propri soldati e li sprona a combattere. Giunge Vagao, eunuco al servizio di Oloferne, ad annunciare che una nobile donna di Betulia, della quale Vagao decanta la bellezza, chiede di presentarsi al cospetto del condottiero: Oloferne acconsente, e accoglie l'arrivo della donna come un ulteriore presagio di vittoria. Entra Giuditta, speranzosa di poter liberare Betulia dall'assedio grazie alla protezione celeste, seguita e confortata dall'ancella Abra che ne rivela la castità e lo stato vedovile. Giuditta chiede di essere ammessa alla presenza di Oloferne: tra l'ammirazione dei soldati, Vagao la introduce nella tenda del condottiero, e le rivela che Oloferne, nonostante l'aspetto marziale e terribile, sarà di certo disponibile verso di lei: il condottiero, infatti, subisce subito il fascino dello sguardo e della voce di Giuditta che chiede pace per la città e gli abitanti di Betulia. Alla richiesta della donna Oloferne, invaghito, ordina ai propri soldati di ritirarsi, invita Giuditta a sedersi al proprio fianco, e la prega di banchettare con lui per celebrare la pace. Giuditta esita ad accettare, adducendo come scusa i digiuni e la tristezza della vedovanza, ma Oloferne ordina a Vagao di preparare un grande banchetto e di porsi al servizio di Giuditta; il servo, a sua volta, invita Abra a unirsi alla gioia dei padroni. Le due donne s'incoraggiano a vicenda, e animate dalla fede si avviano verso la tenda di Oloferne, mentre da Betulia si odono le voci degli abitanti che pregano per la loro salvezza e il successo dell'impresa di Giuditta.

PARTE SECONDA

Di notte, il sommo sacerdote Ozia prega Dio affinché disperda l'esercito assiro e conceda la vittoria agli israeliti. Frattanto, nella propria tenda, Oloferne brinda alla bellezza di Giuditta, benché la donna rifiuti tenacemente le sue profferte amorose opponendo a esse la propria umiltà e il disprezzo per la bellezza mondana. Solo quando Giuditta minaccia di abbandonare il campo assiro Oloferne sembra frenare il proprio impeto amoroso, ma subito riprende le libagioni, e dopo aver brindato ancora una volta alla felicità ottenuta grazie all'amore per Giuditta si addormenta ormai ebbro, mentre la donna invoca a propria volta la vera felicità che può giungere solo da Dio. Visto Oloferne addormentato, Giuditta chiama i servi del condottiero affinché accudiscano il loro padrone, e chiama Abra perché resti a pregare con lei. Vagao, prima di sprecchiare la mensa, loda ancora Giuditta per aver trionfato del cuore di Oloferne, e le augura di passare una piacevole notte assieme al condottiero. Giunta Abra, Giuditta le ordina di impedire a chiunque l'accesso e di attenderla in silenzio fuori dalla tenda; quindi prega Dio di soccorrere gli abitanti di Be-

tulia e di dare a lei – sull'esempio dell'eroina biblica Giaele – la forza necessaria per sconfiggere il nemico. Vista ai piedi del letto la spada di Oloferne, Giuditta la snuda e tronca la testa del condottiero; poi esce dalla tenda, consegna ad Abra la testa mozzata affinché la riponga bella bisaccia, e fugge con lei dal campo assiro rendendo grazie a Dio.

All'alba Vagao si reca alla tenda di Oloferne e scopre il corpo del condottiero privo di testa. Inorridito e spaventato, l'eunuco sveglia i servi e le sentinelle, esortandoli a vendicare il condottiero e a piangerne la morte. Frattanto Ozia scorge Giuditta che torna dal campo assiro e l'abbraccia gioioso, mentre loda Dio ed esalta la sorte di Betulia. Invaso da spirito profetico, Ozia ha la visione di Venezia – novella Giuditta che difende la cristianità dall'empio Oloferne – vincitrice del barbaro trace, e invita le vergini israelite a elevare un canto di gioia per celebrare Giuditta trionfante

Argument

PREMIÈRE PARTIE

Dans le campement d'Holopherne, un général du roi assyrien Nabuchodonosor, l'armée est sur le point de s'emparer de la ville israélite de Béthulie. Holopherne, sûr de sa victoire, harangue ses soldats et les incite au combat. L'eunuque Vagaus, son serviteur, vient lui annoncer qu'une noble dame de Béthulie, dont il loue la beauté, demande de voir le général: Holopherne consent, voyant dans cette visite un présage de sa victoire. Judith survient, suivie et assistée par Abra, sa servante, qui révèle sa chasteté et son veuvage; elle espère libérer Béthulie du siège grâce à la protection de Dieu. Parmi l'admiration des soldats, Vagaus l'introduit dans la tente du général, et lui assure qu'Holopherne, en dépit de son allure martiale et terrible, sera certainement bien disposé envers elle: en effet, le général tombe aussitôt sous le charme du regard et de la voix de Judith, qui demande la paix pour la ville et les habitants de Béthulie. À cette requête de la femme Holopherne, ensorcelé, répond en renvoyant ses soldats et invite Judith à s'asseoir à son côté, pour fêter la paix avec un banquet. Judith hésite, sous le prétexte de ses jeunes et de sa tristesse de veuve, mais Holopherne ordonne à Vagaus de préparer un grand banquet et de se mettre au service de Judith; le serviteur, à son tour, exhorte Abra à se joindre à la liesse de leurs maîtres. Les deux femmes se donnent mutuellement du courage et s'acheminent vers la tente d'Holopherne, animées par leur foi, pendant qu'on entend les voix des habitants de Béthulie qui prient pour leur salut et pour la réussite de l'entreprise de Judith.

DEUXIÈME PARTIE

La nuit, le grand-prêtre Ozias prie Dieu pour qu'il mette en déroute l'armée assyrienne et donne la victoire aux israélites. Entre-temps, dans sa tente, Holopherne porte un toast à la beauté de Judith, bien que celle-ci repousse ses avances, en leur opposant fermement son humilité et son dédain pour la beauté mondaine. Seulement lorsque Judith menace de quitter le camp Holopherne semble freiner ses élans, mais il reprend aussitôt ses libations, et après avoir porté un dernier toast au bonheur dû à son amour pour Judith, il s'endort ivre-mort, tandis que la femme invoque à son tour le bonheur véritable, que Dieu seul peut donner. Judith appelle donc les serviteurs du général pour qu'ils prennent soin de leur maître, et Abra pour qu'elle prie avec elle. Vagaus, avant de débarrasser la table, loue encore une fois Judith pour avoir conquis le cœur d'Holopherne, et lui souhaite de passer une nuit agréable auprès du général. Judith ordonne à Abra d'interdire à quiconque l'accès à la tente et de l'attendre dehors en silence; puis elle prie Dieu de venir à l'aide des

habitants de Béthulie et de lui donner de la force pour vaincre l'ennemi, suivant l'exemple de l'héroïne biblique Yaël. Judith voit l'épée d'Holopherne posée au pied du lit, l'empoigne et lui coupe la tête; puis elle sort de la tente, donne à Abra la tête tranchée pour qu'elle la cache dans sa besace et s'enfuit avec elle du campement assyrien, en rendant grâce à Dieu.

À l'aube, Vagaus se rend à la tente d'Holopherne et y découvre le corps décapité du général. Horrifié et effaré, l'eunuque réveille les serviteurs et les sentinelles et les exhorte à pleurer la mort du général et à la venger. Entre-temps Ozias accueille joyeusement Judith à son retour du camp assyrien, en louant Dieu et en exaltant les destinées de Béthulie. Envahi par l'esprit prophétique, le grand-prêtre a une vision de Venise – telle une nouvelle Judith, défendant la chrétienté de l'impie Holopherne – victorieuse du barbare Thrace, et invite les vierges israélites à élever un chant de joie pour célébrer Judith triomphante.

Synopsis

PART ONE

In the camp of Holofernes, general of the Assyrian king Nabucodonosor, the army is preparing to lay siege to the Israelite city of Bethulia. Convinced he will win, Holofernes is inciting his soldiers and urging them to fight. Vagaus arrives, a eunuch who is Holofernes' squire, announcing that a noble lady of Bethulia who is of the greatest beauty, is asking for an audience with the general. Holofernes agrees and sees the woman's arrival as a further sign of his victory. Juditha arrives, hoping to be able to free Bethulia from the siege thanks to divine intervention; she is followed and comforted by her handmaid Abra, revealing her chastity and that she is a widow. Juditha asks to be granted an audience with Holofernes: greatly admired by the soldiers, Vagaus takes her to the general's tent, telling her that despite his frightening, military appearance, he is sure Holofernes will help her; In fact, as she is asking for peace for the city and inhabitants of Bethulia, the general is immediately fascinated by Juditha's eyes and voice. Infatuated, following the woman's request, Holofernes tells his soldiers to retreat and asks Juditha to take a seat by his side, asking her to dine with him to celebrate the peace. Juditha does not want to accept, justifying her refusal with the fact she is fasting and in mourning as a widow but Holofernes tells Vagaus to prepare a lavish banquet and be at Juditha's service; in turn, the squire invites Abra to join in their celebrations. The two women give each other courage and strengthened by their faith they go to Holofernes' tent while the voices of the inhabitants of Bethulia can be heard praying for their safety and Juditha's success.

PART TWO

It is night time and the high priest Ozias is praying to God to disperse the Assyrian army and grant victory to the Israelites. In the meanwhile, Holofernes is toasting Juditha's beauty in his tent, although the woman is steadfastly refusing his amorous offers, claiming she is too humble and attaches no importance to worldly beauty. It is only when Juditha threatens to leave the Assyrian camp that Holofernes seems to curb his amorous advances and starts drinking again; after having made yet another toast to the happiness obtained thanks to his love for Juditha, he falls asleep drunk while the latter invokes true happiness that can only come from God. Seeing that Holofernes has fallen asleep, Juditha summons the general's servants to look after their master and calls Abra so they can pray together. Before clearing the table, Vagaus praises Juditha once again for having won Holofernes' heart, saying he hopes she spends a pleasant night with the general.

Once Abra has arrived, Juditha gives orders for nobody to be admitted and to wait outside the tent in silence; she prays to God to help the inhabitants of Bethulia and give her the necessary strength to defeat the enemy, following the example of the biblical heroine Yael. Seeing Holofernes' sword at the foot of the bed, Juditha unsheathes it and cuts off the general's head; she then leaves the tent and gives Abra the head to put in the saddlebag; they both flee the Assyrian camp, giving thanks to God.

When dawn breaks Vagaus enters Holofernes' tent only to discover the general's headless body. Horrified and frightened, the eunuch awakens the servants and guards, exhorting them to avenge the general and mourn his death. In the meanwhile Ozias sees Juditha returning from the Assyrian camp; they embrace joyfully, praising God and exalting the fate of Bethulia. Overcome with a prophetic spirit, Ozias has a vision of Venice – another Juditha defending Christianity from Holofernes' clutches – defeating the barbarians, and he asks the Israelite virgins to sing a song of joy to celebrate Juditha triumphant.

Handlung

ERSTER TEIL

Im Feldlager von Holofernes, dem General des assyrischen Königs Nebukadnezar, macht sich das Heer zum Sturm auf die israelitische Stadt Bethulien bereit. Der siegessichere Holofernes stimmt seine Soldaten in einer Ansprache auf den Kampf ein. Holofernes' Knappe, der Eunuch Vagaus tritt auf und verkündet, dass eine wunderschöne bethulische Edelfrau beim General vorzusprechen begehre: Holofernes deutet dies als weiteres Vorzeichen für den Sieg und lässt die Frau ins Lager bringen. In der Hoffnung, Bethulien mit Gottes Beistand retten zu können, tritt Judith in Begleitung ihrer Magd Abra auf, die sie als keusche Witwe vorstellt. Nachdem Judith den Wunsch geäußert hat, Holofernes von Angesicht zu Angesicht zu sprechen, bringt Vagaus sie unter den bewundernden Blicken der Soldaten zum Zelt des Generals. Seiner wilden, kriegerischen Erscheinung zum Trotz werde Holofernes sie bestimmt anhören. Und wirklich: Als Judith um Gnade für Bethulien und seine Einwohner bittet, erliegt der General sogleich dem Reiz ihres Blickes und ihrer Stimme. Betört befiehlt er seinen Soldaten den Rückzug und lädt Judith ein, neben ihm Platz zu nehmen, um den Friedensschluss mit einem Bankett zu besiegeln. Unter dem Hinweis auf ihre Witwenrauer weist Judith die Einladung zunächst bescheiden zurück. Holofernes befiehlt Vagaus dennoch, ein großes Festmahl vorzubereiten und Judith zu Diensten zu stehen. Vagaus lädt seinerseits Abra ein, mit ihm dem Festbankett beizuwohnen. Im unerschütterlichen Glauben an Gottes Gnade ermuntern sich die beiden Frauen gegenseitig und begeben sich zum Zelt des Holofernes. Aus der Stadt Bethulien dringen unterdessen die Stimmen der Bewohner herüber, die für Judiths Heil und den Erfolg ihrer Mission beten.

ZWEITER TEIL

In der Nacht betet der Hohepriester Ozias, Gott möge das Heer der Assyrer zerstreuen und den Israeliten den Sieg schenken. Unterdessen trinkt Holofernes in seinem Zelt auf Judiths Schönheit, obwohl diese seine Avancen entschieden zurückweist. Seinen Schmeicheleien begegnet sie mit Demut und Geringschätzung aller weltlichen Schönheit. Erst als Judith droht, das assyrische Feldlager zu verlassen, zügelt Holofernes seine Gelüste scheinbar, gibt sich jedoch sogleich wieder seinem Trinkgelage hin. Nachdem er noch einmal auf den Frieden angestoßen hat, der einzig seiner Liebe zu Judith geschuldet sei, übermannt ihn der Schlaf. Judith dankt Gott für den Frieden, der al-

lein seiner Güte zu verdanken ist. Sie ruft die Diener herbei und weist sie an, über den schlafenden Holofernes zu wachen. Indessen bittet sie Abra, gemeinsam mit ihr ein Gebet zu sprechen. Vagaus stimmt ein Loblied auf Judith an, weil sie in Holofernes' Herz triumphiert hat. Als Vagaus die Tafel abgeräumt und der Israelitin eine angenehme Nacht an der Seite des Generals gewünscht hat, befiehlt Judith ihrer Magd, still und leise vor dem Zelt auf sie zu warten und niemanden mehr einzulassen. Sie ruft Gott um seinen Beistand für die Einwohner Bethuliens an und bittet ihn, er möge ihr – genau wie einst Jaël – die Kraft verleihen, um den Feind zu vernichten. Sie erblickt Holofernes' Schwert vor der Bettstatt, zieht es aus der Scheide und enthauptet den General. Danach tritt sie aus dem Zelt und befiehlt Abra, das abgeschlagene Haupt in einem Sack zu verbergen. Die beiden fliehen aus dem Assyrerlager und danken Gott für ihre Rettung.

Im Morgengrauen begibt sich Vagaus zu Holofernes' Zelt, wo er den enthaupteten Leichnam des Generals entdeckt. Das Grauen überkommt den Eunuchen. Er weckt die Dienerschaft und die Wachen, damit sie den Heerführer rächen und seinen Tod beweinen können. Inzwischen erblickt Ozias die aus dem assyrischen Feldlager kommende Judith. Er schließt sie freudig in die Arme, lobt Gott und preist das Schicksal von Bethulien. Vom Geist der Vorsehung beseelt, erscheint Ozias das Bild Venedigs – der neuen Judith, welche die Christenheit gegen den frevelhaften Holofernes verteidigt und den gottlosen Barbaren bezwingt – und fordert die israelitischen Jungfrauen auf, einen Jubelgesang zu Ehren der triumphierenden Judith anzustimmen.



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

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nella sua poliedrica e convulsa attività musicale, sorretta da un'intraprendente personalità atteggiata a una cifra artistica esuberante e vigorosamente 'drammatica', Vivaldi costituisce l'incarnazione più tipica e genuina della cultura musicale veneziana del primo Settecento. Pur senza accedere al soglio ambito della celebrata cappella di San Marco – titolare della carica di direttore, nobilitata nel secolo precedente da maestri del calibro di Monteverdi, Cavalli e Legrenzi, fu dal 1701 al 1736 il ben più modesto Antonio Biffi – e confinato nella dimessa dimensione lavorativa dell'Ospedale della Pietà, ospizio caritatevole cittadino rinomato per l'alacre operosità delle anonime cantatrici e strumentiste (le cosiddette *figlie di choro*), il compositore operò infatti instancabile al servizio di una dirompente fantasia inventiva e animato da un forte spirito imprenditoriale che pare riflesso naturale dell'innata vocazione al commercio della città lagunare. A partire dal 1714 assunse la gestione impresariale del Teatro Sant'Angelo e, alla professione di virtuoso del violino, abbinò presto quella economicamente più redditizia di produttore teatrale – non solo delle sue opere, ma anche di lavori altrui –, recandosi a periodi alterni in Italia (Mantova, Milano e Roma) e all'estero (Vienna e Praga) per sovrintendere agli sfarzosi allestimenti delle stagioni operistiche locali. L'agognata caratura internazionale sancita dalle allettanti commissioni ricevute dalle principali famiglie nobiliari d'Europa e dalla circolazione capillare della sua musica – la maggior parte delle composizioni che videro la stampa durante la vita dell'autore (tredici raccolte di musica strumentale) fu edita ad Amsterdam –, si accompagnò però in terra patria a una repentina disaffezione dettata dalla rapida ascesa dell'opera napoletana nel gusto assai volubile del pubblico. Ostracizzato dalle scene nazionali perché considerato ormai sorpassato, Vivaldi tentò un'ultima carta traslocando nella capitale asburgica su invito dell'imperatore Carlo VI, ma la cullata speranza di ottenere una prestigiosa – e ben remunerata – carica ufficiale naufragò con l'improvvisa dipartita dell'augusto protettore, seguita nel breve volgere di qualche mese dalla morte in povertà del prostrato maestro veneziano.

Se la reputazione di Vivaldi quale virtuoso del violino non fu mai messa in discussione, destando rapide testimonianze nei resoconti dell'epoca,¹ la perizia compositiva fornì sovente materia di dibattito. Ad infiammare la *querelle* fu in particolare il contestato valore della sua musica vocale, condannata senza mezzi termini per l'innaturalità della condotta melodica e le lacune

¹ Cfr. EDWARD WRIGHT, *Some Observations Made in Travelling Through France, Italy, etc., in the Years 1720, 1721, and 1722*, 2 voll., London, Ward and Wicksteed, I, 1730, p. 84; JOHANN FRIEDRICH HERMANN VON UFFENBACH, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M., 1712-1716*, a cura di Eberhard Preussner, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949, pp. 67-71.

armoniche da celebrati strumentisti come Charles Avison² e Johann-Joachim Quantz,³ difesa per lo spiccato senso drammatico da insigni teorici quali Johann Mattheson⁴ e Charles-Henri Blainville,⁵ o da pungenti osservatori di costume come il cronista melomane Charles de Brosses.⁶ Analoghi giudizi contrastanti alimentarono le critiche dei suoi più illustri concittadini: con tono malevolo Goldoni lo definì «eccellente suonator di violino», ma «mediocre compositore», descrivendo nei *Mémoires* il loro divertente primo incontro,⁷ mentre il collega Benedetto Marcello lo rese oggetto di scherno feroce nel caustico *pamphlet* satirico *Il teatro alla moda*, pubblicato anonimo nel 1720 e, peraltro, sintomo ulteriore dell'indiscusso prestigio goduto dall'autore in ambito operistico.⁸

La scomparsa in completa miseria e indigenza del musicista veneziano, costretto negli ultimi anni a privarsi di buona parte della del suo consistente archivio di manoscritti per finanziarsi l'oneroso trasferimento in terra straniera, anticipò icasticamente l'oblio letargico nel quale caddero opere e autore. Per tutto il corso dell'Ottocento l'artefice più innovativo del concerto solistico non ottenne spazio alcuno nel repertorio strumentale, nonostante il suo nome riemergesse sporadicamente in concomitanza con il fiorire degli studi su Bach, entusiasta trascrittore (in veste rielaborata) di alcuni concerti vivaldiani.⁹ Capostipite nel tracciare i rapporti tra i due grandi musicisti

² CHARLES AVISON, *An Essay on Musical Expression*, London, Lockyer Davis, 1752, 1753², 1775³; ripr. anast. New York, Broude, 1967 («Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Music Literature», 55); rist. a cura di Pierre Dubois, Aldershot, Ashgate, 2004. A prendere le difese del musicista veneziano accorse l'anno seguente William Hayes, docente di Oxford e autore dell'opuscolo (pubblicato anonimo) *Remarks on Mr. Avison's «Essay on Musical Expression»*, London, Robinson, 1753.

³ JOHANN-JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voss, 1752, Breslau, Korn, 1780², 1789³; ripr. anast. (dell'ed. 1789) a cura di Hans-Peter Schmitz, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1953, 1968⁴ («Documenta musicologica. Druckschriften-Faksimiles», 2); ripr. anast. (dell'ed. 1752) con postfazione, osservazioni e aggiunte di Horst Augsbach, ivi, 1983, 1997³; trad. ingl. a cura di Edward R. Reilly, London, Faber, 1966; trad. it. di Giovanni Battista Martini: *Saggio di un metodo per ben sonar [...]*, a cura di Lucrezia Grassi, Cremona, Turris, 1992; e di Luca Ripanti: *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, Milano, Rugginenti, 1992, 2004².

⁴ JOHANN MATTHESON, *Das forschende Orchestre*, Hamburg, Benjamin Schillers Witwe und Johann Christoph Kissner, 1721; rist. anast. Laaber, Laaber, 2002; Id., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Christian Herold, 1739; ripr. anast. a cura di Margarete Reimann, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1954, 1969² («Documenta musicologica. Druckschriften-Faksimiles», 5); e di Friedricke Ramm, ivi, 1999, 2012³ («Bärenreiter Studienausgabe»); trad. ingl. di Ernest Charles Harriss, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 («Studies in Musicology», 21).

⁵ CHARLES-HENRI BLAINVILLE, *L'esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, 1754; rist. anast. ivi, Minkoff, 1974.

⁶ CHARLES DE BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, 3 voll., Paris, Ponthieu, 1798-1799, I, p. 297.

⁷ CARLO GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, 3 voll., Paris, Veuve Duchesne, 1787, I, p. 286. L'episodio era già stato rammentato dal commediografo, in versione meno edulcorata, nell'introduzione al tredicesimo volume delle sue *Commedie*, 17 voll., Venezia, Pasquali, 1761-1780], XIII, pp. 1-13.

⁸ [BENEDETTO MARCELLO], *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, Venezia, [Antonio Pinelli], [1720]; rist. a cura di Andrea d'Angeli, Milano, Ricordi, 1956; trad. fr. di Ernest David: *Le théâtre à la mode au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1890 – il testo è introdotto da una prefazione di Louis-Albert Bourgault-Ducoudray e da uno schizzo biografico curato dal traduttore –; trad. ingl. di Reinhard G. Pauly, «Musical Quarterly», XXXIV/3, 1948, pp. 371-403, XXXV/1, 1949, pp. 85-105 – del curatore è anche un prezioso saggio introduttivo che traccia la ramificata genealogia editoriale del testo: REINHARD G. PAULY, *Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century Opera*, «Musical Quarterly», XXXIV/2, 1948, pp. 222-233.

⁹ Cfr. RUDOLF ELLER, *Zur Frage Bach-Vivaldi*, in *Bericht über der Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, a cura di Walter Gerstenberg, Heinrich Husmann e Harald Heckmann, Kassel, Bären-

sti fu Johann Nikolaus Forkel, primo biografo del genio di Eisenach e in possesso di attestazioni dirette ricavate dai figli maggiori del compositore tedesco,¹⁰ cui seguirono nei decenni successivi i contributi di segno opposto, intesi cioè a sminuire l'influenza del «prete rosso», firmati da Julius Rühlmann¹¹ e Paul Graf Waldersee.¹² Nuovo stimolo alla riscoperta di Vivaldi venne inoltre dal vorticoso moltiplicarsi sul finire del secolo di edizioni moderne di alcuni suoi concerti – con netta preferenza per i lavori trascritti da Bach, come dimostra la ristampa «in forma originale» dei tre concerti RV 188, 522 e 580 in appendice ai volumi della *Bach-Gesellschaft Ausgabe*¹³ –, bilanciato in sede musicologica dalle comparse dell'essenziale monografia storica di Arnold Schering, che usufruendo dell'ampia raccolta di manoscritti vivaldiani conservati presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda poté impreziosire la sezione dedicata al concerto solistico con la conoscenza personale del lascito strumentale del maestro veneziano,¹⁴ e del pionieristico catalogo tematico redatto nel 1922 da Wilhelm Altmann e contenente l'intero *corpus* delle opere date alle stampe durante la vita del musicista integrato da alcune piccole aggiunte.¹⁵

Il risveglio della ricerca italiana nei confronti del misconosciuto connazionale dovette invece attendere il primo dopoguerra – unico timido segnale di interesse nei decenni precedenti era stata la divulgazione dall'Archivio di Stato di Ferrara di sei lettere indirizzate da Vivaldi al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona curata dal sovrintendente Federico Stefani –¹⁶ e fu propiziato, per la verità, da singolari circostanze dai risvolti quasi romanzeschi.¹⁷ Intercettata assai fortunosa-

reiter, 1957, pp. 80-85; PETER RYOM, *La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach*, «Dansk Årbog for Musikforskning», v, 1966-1967, pp. 91-111.

¹⁰ JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister und Kühne, 1802, pp. 24, 66; rist. a cura di Christoph Wolff, Kassel, Bärenreiter, 2008 («*Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*», 7); trad. it. di Lily Seppilli Sternbach: *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Milano, Curci, 1982.

¹¹ JULIUS RÜHLMANN, *Antonio Vivaldi und seine Einfluß auf Johann Sebastian Bach. Eine historische Studie*, «*Neue Zeitschrift für Musik*», LXIII/45-47, 1867, pp. 393-397, 401-405, 413-416.

¹² PAUL GRAF WALDERSEE, *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten*, «*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*», i, 1885, pp. 356-380.

¹³ Cfr. *Johann Sebastian Bach's Werke*, 46 voll., a cura della Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1851-1899, XXXVIII (*Orgelwerke*. III), XLII (*Klavierwerke*. v), XLIII (*Kammermusik*. VIII).

¹⁴ ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, pp. 84-96 («*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*», 1); rist. ampl. ivi, 1926; ripr. anast. (dell'ed. 1905) Hildesheim, Olms, 1965; ripr. anast. (dell'ed. 1926) ivi, 1972. Schedature posteriori del corpus lascito vivaldiano conservato presso la biblioteca tedesca sono: WALTER KOLNEDER, *Zur Frage der Vivaldi-Kataloge*, «*Archiv für Musikwissenschaft*», XI/4, 1954, pp. 323-331; Id., *Thematische Verzeichnisse: Antonio Vivaldi*, «*Musikforschung*», XIX/2, 1966, pp. 186-188; HANS RUDOLF JUNG, *Die Dresdener Vivaldi-Manuskripte*, «*Archiv für Musikwissenschaft*», XII/4, 1955, pp. 314-318; RUDOLF ELLER, *Über Charakter und Geschichte der Dresdner Vivaldi-Manuskripte*, «*Vivaldiana*», i, 1969, pp. 57-67.

¹⁵ WILHELM ALTMANN, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis nebst Angabe der Neuausgaben und Bearbeitungen*, «*Archiv für Musikwissenschaft*», IV/2, 1922, pp. 262-279.

¹⁶ *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano maestro compositore di musica della prima metà del secolo XVIII*, a cura di Federico Stefani, Venezia, Visentini, 1871. L'operazione di «adattamento» condotta dall'autore è stata poi oggetto di approfondimento da parte di FRANCESCO DEGRADA, *Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federico Stefani. Un caso di 'revisione' ottocentesca*, «*Informazioni e studi vivaldiani*», v, 1984, pp. 83-88.

¹⁷ Recentissima è, non a caso, una trasposizione letteraria dell'ingarbugliata vicenda: FEDERICO MARIA SARDELLI, *L'affare Vivaldi*, Palermo, Sellerio, 2015 («*La memoria*», 990), complemento discorsivo alla più didascalica cronistoria già tratteggiata da ALBERTO BASSO, *I codici vivaldiani di Torino, ovvero fatti e misfatti, avventure e disavventure del collezionismo musicale*, «*Chigiana*», XLI (nuova serie XXI), 1989, pp. 161-184. Di natura bibliografica sono al contrario: GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le collezioni Foà e Giordano della Biblioteca nazionale di*

mente da Luigi Torri, direttore della Biblioteca nazionale di Torino, e Alberto Gentili, fresco docente di storia della musica all'Università della città sabauda, la porzione capitale del patrimonio manoscritto vivaldiano pervenne all'istituzione torinese per donazioni distinte da parte di una coppia di facoltosi mecenati – dapprima il banchiere Roberto Foà (1927), poi l'industriale Filippo Giordano (1930) – ricostituendo con modalità ancora più fortunate le corrispettive metà di un fondo appartenuto a personalità eminenti del collezionismo musicale settecentesco: il senatore veneziano Jacopo Soranzo e il conte genovese Giacomo Durazzo.¹⁸ Araldi della *Vivaldi-Renaissance*, avviate con prepotenza a partire dagli anni trenta sulla scorta della fresca disponibilità di una mole sproporzionata di materiale autografo, non poterono però essere gli artefici della 'scoperta' – Gentili, cui era stato espressamente riservato ogni diritto di studio e pubblicazione, venne allontanato dall'insegnamento dopo la promulgazione delle famigerate leggi razziali –, ma, tragica ironia della storia, artisti compromessi con il regime fascista e decisi ad interpretare l'arte vivaldiana assecondando meschine esigenze di nazionalismo culturale. Nel suo nome Alfredo Casella inaugurò nel 1939 le Settimane Musicali Senesi,¹⁹ festival votato alla riscoperta di autori del passato ed espressione del fervido dinamismo concertistico dell'Accademia Musicale Chigiana, fondata sette anni prima dal nobiluomo Guido Chigi Saracini; legata all'istituto toscano fu pure la

Torino, «Accademie e biblioteche d'Italia», XXXII/6, 1964, pp. 405-430; rist. «Vivaldiana», I, 1969, pp. 31-56; PIERO DAMILANO, *Inventario delle composizioni musicali manoscritte di Antonio Vivaldi esistenti presso la Biblioteca nazionale di Torino*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1968, III, pp. 109-179; FABIO FANO, *Una traccia prossima alla prima origine della raccolta di musiche vivaldiane conservata alla Biblioteca nazionale di Torino*, «Medioevo e umanesimo», XXIV, 1976, pp. 83-93.

¹⁸ Una sommaria descrizione dei ventisette volumi di cui constano le due raccolte – al loro interno sono conservate le partiture di 296 concerti, arie, mottetti, cantate e quattordici opere –, è contenuta in ALBERTO GENTILI, *La raccolta di rarità musicali «Mauro Foà» alla Biblioteca nazionale di Torino*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», I/1, 1927, pp. 36-50; rist. in «Rivista musicale italiana», XXXIV/3, 1927, pp. 356-368; ID., *Vivaldi and Stradella. A Recent Discovery*, «The Musical Times», 1927, LXVIII/1012, pp. 507-508; ID., *La raccolta di antiche musiche «Renzo Giordano» alla Biblioteca nazionale di Torino*, ivi, IV/4, 1930, pp. 117-125. In anni recenti il lascito è stato oggetto di tre esposizioni, l'ultima delle quali è coincisa con la pubblicazione di una silloge celebrativa: *Torino musicale «scrimium» di Vivaldi. Il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca nazionale universitaria di Torino. Introduzione alla mostra (Torino, Biblioteca nazionale universitaria, 14 febbraio-3 giugno 2006)*, a cura di Maria Letizia Sebastiani e Franca Porticelli, Torino, Biblioteca nazionale universitaria, 2006 – contiene: FRÉDÉRIC DELAMÉA, *Portrait d'un compositeur d'opéra*, pp. 15-28 (trad. it. di Sabrina Saccomanni: *Ritratto di un operista*, pp. 29-38); FRANCO ROSSI, *I teatri di Venezia al tempo di Vivaldi*, pp. 39-52; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Vivaldi e l'Ospedale della Pietà*, pp. 53-64; ALBERTO BASSO, *Da Vivaldi a Durazzo, passando per Soranzo e Canonici*, pp. 65-74; ANGELA VALENTI DURAZZO, *La famiglia Durazzo. Storia di una tenace passione dinastica*, pp. 75-106; ANNARITA COLTURATO, *Giacomo Durazzo, che «alla dolcezza delle maniere... la perspicacia delle idee soavemente accoppiando» favorì la riforma del teatro musicale settecentesco*, pp. 107-116; MARIA LETIZIA SEBASTIANI e FRANCA PORTICELLI, *Lo «scrimium» vivaldiano a Torino. Storia di due raccolte. I. Alberto Gentili e l'acquisizione della Raccolta Mauro Foà. II. Faustino Curlo e l'acquisizione della Raccolta Renzo Giordano*, pp. 117-136; PINUCCIA CARRER, *Dall'oblio alle luci della ribalta. Intorno al Vivaldi ritrovato*, pp. 137-144.

¹⁹ In concomitanza con l'evento fu dato alle stampe un agile volumetto monografico, primo numero di una collana annuale di studi musicologici: *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e le opere. Settimana musicale (Siena, 16-21 settembre 1939-XVII)*, a cura di Sebastiano Arturo Luciani, Siena, 1939 («Accademia Musicale Chigiana», Numeri unici per le «Settimane Musicali Senesi», 1) – contiene: ALFREDO CASELLA, *Le composizioni sacre e vocali di Vivaldi*, pp. 15-22; VIRGILIO MORTARI, *L'«Olimpiade» e il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, pp. 23-26; SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *I concerti*, pp. 27-31; ID., *Notizie biografiche. Testimonianze*, pp. 33-43; OLGA RUDGE, *Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi esistenti nella Biblioteca nazionale di Torino*, pp. 47-59 (rist. in MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1943, pp. 443-490); ID., *Opere vocali attribuite ad Antonio Vivaldi nella R. Biblioteca nazionale di Torino*, pp. 65-69; ULDERICO ROLANDI, *Opere ed oratorii di Antonio Vivaldi*, pp. 60-64.

violinista americana Olga Rudge che, oltre alla diffusione della musica del «prete rosso» nei cosiddetti «Concerti tigulliani» pianificati tra il 1933 e il 1938 dall'amante Ezra Pound,²⁰ si dedicò attivamente alla promozione della figura del maestro veneziano – suoi sono, in particolare, i cataloghi tematici delle opere vivaldiane conservate a Torino (cfr. nota 18) e a Siena, una scarna selezione di documenti testamentari e le riproduzioni in facsimile di alcuni autografi strumentali.²¹

Una più ponderata riconsiderazione di Vivaldi, prologo al costituirsi di una matura rivalutazione dell'imponente patrimonio musicale lasciato dal compositore, venne invece intrapresa alla fine degli anni quaranta. Creato dal musicologo Antonio Fanna nel 1947,²² l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi diede il via, sotto i suoi auspici e la direzione di Gian Francesco Malipiero,²³ all'edizione completa delle opere strumentali,²⁴ mentre la tanto auspicata monografia di Marc Pincherle, impreziosita nel secondo volume da un pregevole inventario tematico,²⁵ certificava la grandezza di un protagonista assoluto del barocco musicale. Un analogo tentativo di sistematizzare il ricco *corpus* vivaldiano era già stato compiuto nel 1945 da Mario Rinaldi,²⁶ cui seguirono poi il catalogo compilato da Fanna e licenziato contestualmente all'immissione sul mercato dell'edizione curata da Ri-

²⁰ Sulla gretta appropriazione ideologica di Vivaldi perpetrata in epoca fascista si consultino: EZRA POUND, *Books and Music, 26 October 1941*, in «*Ezra Pound Speaking*». *Radio Speeches of World War II*, a cura di Leonard Doob, London-Westport, Greenwood, 1978, pp. 11-13 («Contributions in American Studies», 37); ANNE CONOVER, *The Red Priest of Venice 1936-1939*. «*Scraper of catgut and reviver of Vivaldi*», in Id., *Olga Rudge & Ezra Pound*. «*What Thou Lovest Well...*», New Haven-London, Yale University Press, 2001, pp. 126-134; CATHERINE PAUL, *Ezra Pound, Alfredo Casella, and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival*, «*Quaderni di Palazzo Serra*», xv, 2008, pp. 91-112.

²¹ OLGA RUDGE, *Catalogo tematico delle opere vocali inedite e dei microfilm di Antonio Vivaldi della Biblioteca Chigi Saracini*, in *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della Settimana Celebrativa (5-10 settembre 1941-XIX)*, Siena, Ticci, 1941, pp. 74-80 («Accademia Musicale Chigiana», 3); rist. in MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi cit.*, pp. 491-523; *Lettere e dediche di Antonio Vivaldi*, a cura di Olga Rudge, Siena, Ticci, 1942 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 1); *Fac-simile di un autografo di Antonio Vivaldi. Con note sul Centro di studi vivaldiani all'Accademia Chigiana, Siena 1938-1947*, a cura di Olga Rudge, Siena, Ticci, 1947 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 13); *Fac-simile del concerto funebre di Antonio Vivaldi. Con un discorso di Antonio Bruers per l'inaugurazione della 5. Settimana [musicale senese] e note e ricerche del Centro di studi vivaldiani*, ivi, 1947 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 15). Compendio dei risultati esegnetici maturati nella prima fase della *Vivaldi-Renaissance* è inoltre l'intervento di ANTONIO BRUERS, *La rivendicazione di Antonio Vivaldi. Nel decennale delle Settimane Musicali Senesi (1939-1949)*, 1949 (Accademia Musicale Chigiana. Numeri unici per le «Settimane Musicali Senesi», 6).

²² La fondazione dell'istituto è stata descritta da LUCIANO ALBERTI, *Come nacque a Venezia il Centro di studi vivaldiani*, «Chigiana», xli (nuova serie xxi), 1991, pp. 53-64.

²³ Concepita dal compositore veneziano novecentesco poco dopo l'avvio della monumentale impresa editoriale è poi *Vivaldiana* (1952), partitura strutturata quale rielaborazione orchestrale di sei movimenti derivati da altrettanti concerti per archi del collega barocco, cui seguirà nel 1958 uno studio interamente dedicato al «prete rosso»: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi, il Prete Rosso*, Milano, Ricordi, 1958. Sui rapporti di Vivaldi con la coscienza musicale del Novecento si legga FIAMMA NICOLodi, *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1979, xiii/4, pp. 820-844.

²⁴ *Antonio Vivaldi. Le opere strumentali*, a cura di Gian Francesco Malipiero, 530 voll., Roma, Ricordi, 1947-1972.

²⁵ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 voll., Parigi, Floury, 1948; ripr. anast., New York-London, Johnson, 1968. Dello stesso autore è anche un più compatto volume biografico: *Vivaldi*, Paris, Le bon plaisir-Plon, 1955; trad. ingl. di Christopher Hatch: *Vivaldi, Genius of the Baroque*, New York, Norton, 1957.

²⁶ MARIO RINALDI, *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*, Roma, Editrice Cultura moderna, 1945. Di poco precedenti sono un esile studio di natura biografica, Id., *La data di nascita di Antonio Vivaldi*, Siena, Ticci, 1943 («Quaderni dell'Accademia musicale chigiana», 5), e la prima specifica trattazione vivaldiana, Id., *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1943.

cordi,²⁷ i compendi bibliografici (consacrati però soltanto ai lavori strumentali) stilati da Lenore Coral, Noriko Ohmura e Arlan Stone Martin,²⁸ e il meticoloso censimento effettuato da Karl Heller sul materiale autografo conservato nelle biblioteche tedesche.²⁹ Primi frutti delle nuove risorse documentarie fruibili, cui è doveroso aggiungere le antesignane indagini sui rapporti intessuti da Vivaldi con il *milieu* musicale di Dresda³⁰ e della Boemia³¹ – il secondo filone di ricerca sarà poi sviluppato in anni più recenti da Daniel E. Freeman, diligente investigatore del teatro d'opera pubblico fondato nel 1724 dal conte Franz Anton von Sporck e divenuto, sotto la guida dell'impresario lagunare Antonio Denzio, attiva colonia del teatro d'opera veneziano³² – e le inedite acquisizioni epistolari circa la vita privata del compositore,³³ furono le analisi stilistiche e formali condotte in ambito musicologico tedesco da Walter Kolneder, occupatosi principalmente di problematiche attinenti alla prassi esecutiva e alla condotta melodica,³⁴ e proseguite da Hellmuth Christian Wolff e Reinhard Strohm, due dei massimi esegeti dell'opera metastasiana.³⁵

²⁷ Antonio Vivaldi (1678-1741). *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, a cura di Antonio Fanna, Milano, Ricordi, 1968; rist. ampl.: *Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741). Catalogo numerico-tematico secondo la numerazione Fanna*, ivi, 1986.

²⁸ LENORE CORAL, *A Concordance of the Thematic Indexes to the Instrumental Works of Antonio Vivaldi*, Ann Arbor, Music Library Association, 1965, 1972 («MLA Index Series», 4); NORIKO OHMURA, *A Reference Concordance Table of Vivaldi's Instrumental Works*, Kawasaki, Ohmura, 1972; ARLAN STONE MARTIN, *Vivaldi Violin Concertos. A Handbook*, Metuchen, Scarecrow, 1972.

²⁹ KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971 («Beiträge zur Musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR», 2).

³⁰ ID., *Die Bedeutung J. G. Pisendels für die deutsche Vivaldi-Rezeption*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Leipzig 1966*, a cura di Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer e Walter Wiora, Kassel, Bärenreiter, 1970, pp. 247-251.

³¹ TOMISLAV VOLEK e MARIE SKALICKÁ, *Antonio Vivaldi a Čechy*, «Hudební v da», II/3, 1965, pp. 419-428; ID., *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, «Acta musicologica», XXXIX/1-2, 1967, pp. 64-72; PRAVOSLAV KNEIDL, *Libreta italské opery v Praze v 18. století*. 1, «Strahovská knihovna», I, 1966, pp. 97-131.

³² DANIEL E. FREEMAN, *The Opera Theatre of Count Franz Anton von Sporck in Prague (1724-35)*, Stuyvesant, Pendragon, 1992 («Studies in Czech Music», 2); ID., «Orlando furioso» in the Bohemian Lands. Was Vivaldi's Music Really Used?, «Informazioni e studi vivaldiani», XIV, 1993, pp. 51-74; ID., *Vivaldi and the Sporck Theatre in Prague*, in *Janáček and Czech Music. Proceedings of the International Conference (St. Louis, 1988)*, a cura di Michael Beckerman e Glen Bauer, ivi, 1995, pp. 117-140 («Studies in Czech Music», 1).

³³ Dall'Archivio nazionale di Ferrara provengono le cinque missive indirizzate a Guido Bentivoglio e presentate da ADRIANO CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/1, 1967, pp. 45-79 (ampl.: *L'operista impresario nel carteggio con Bentivoglio* in WALTER KOLNEDER, *Vivaldi*, Milano, Rusconi, 1978, pp. 311-356); ID., *Fac-similé et traductions de cinq lettres de Vivaldi à Bentivoglio*, «Vivaldiana», I, 1969, pp. 117-141; mentre una gran parte del materiale testamentario custodito negli archivi veneziani è stato svelato per la prima volta nel volume curato da REMO GIAZZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965; ID., *Antonio Vivaldi*, Torino, ERI, 1973 – in appendice sono inclusi un catalogo delle opere curato da Agostino Girard e una selezione discografica stilata da Luigi Bellingardi.

³⁴ WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi, 1678-1741. Leben und Werk*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1965; trad. ingl. di Bill Hopkins: *Antonio Vivaldi. His Life and Works*, Los Angeles, The University of California Press, 1970; trad. it. di Carlo Pinelli, Milano, Rusconi, 1978, 1981², 1994. Di prospettiva più specifica sono invece: ID., *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, rist. Zürich, Amadeus, 1973; trad. ingl. di Anne de Dadelsen: *Performance Practices in Vivaldi*, Winterthur, Amadeus, 1979; ID., *Die Solokonzert-Form bei Vivaldi*, Strasbourg-Baden-Baden, Heitz, 1961; ID., *Vivaldis Arie-Concerto*, «Deutsche Jahrbuch Musikwissenschaft», IX, 1964, pp. 17-27; ID., *Melodietypen bei Vivaldi*, Berg am Irchel-Zürich, Amadeus, 1973; ID., *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, 1983² («Taschenbücher zur Musikwissenschaft», 50).

³⁵ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Vivaldi und der Stil der italienischen Oper*, «Acta musicologica», XL/2-3, 1968, pp. 179-186; rist. ingl.: *Vivaldi's Operas*, in *The New Oxford History of Music. v. Opera and Church Mu-*

Precorso da un fervore editoriale allargatosi su scala internazionale e tradottosi concretamente nel sorgere di società vivaldiane sparse sul continente europeo e dedite alla divulgazione scientifica per mezzo di autorevoli, seppur transitori, organi di stampa – se la vita della rivista «Vivaldiana», edita dal Centre international de documentation di Bruxelles, si esaurì nel solo numero iniziale,³⁶ appena più longeva fu l'analoga «Vivaldi Informations», organo dell'International Antonio Vivaldi Society di Copenaghen –,³⁷ il trecentesimo anniversario della nascita del musicista ha costituito il momento culminante del laborioso processo di riappropriazione critica della figura vivaldiana, integrando gli esiti spesso precari e lacunosi colti in precedenza lungo coordinate ermeneutiche stabili e vincolanti. Motore principale della definitiva riscoperta è stato l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi che dal 1978, anno nel quale è entrato a far parte della Fondazione Giorgio Cini, si è mirabilmente distinto per infaticabile opera divulgatrice. In collaborazione con Casa Ricordi ha avviato dal 1982 una nuova edizione degli *opera omnia* che si propone di presentare innanzitutto le opere (strumentali e vocali) rimaste inedite – e destinate inevitabilmente a crescere ancora vista la frequenza nel rinvenimento di materiale autografo³⁸ –, ampliando il suo orizzon-

³⁵ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Vivaldi und der Stil der italienischen Oper*, «Acta musicologica», XI/2-3, 1968, pp. 179-186; rist. ingl.: *Vivaldi's Operas*, in *The New Oxford History of Music. v. Opera and Church Music, 1630-1750*, a cura di Anthony Lewis e Nigel Fortune, London, Oxford University Press, 1975, pp. 99-107; REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll., Köln, Volk, 1976 («Analecta musicologica», 16).

³⁶ «Vivaldiana», I, Bruxelles, Centre international de documentation Antonio Vivaldi, 1969. Contiene, oltre ai saggi già citati: MARC PINCHERLE, *Rencontre de Vivaldi*, pp. 7-11; ROLAND DE CANDÉ, *Histoire d'une résurrection*, pp. 13-19 – dello stesso autore è anche un contributo biografico, Id., *Vivaldi*, Paris, Seuil, 1967, rist. 2001 («Solfèges», 28) –; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Chronologie des principaux événements vivaldiens au XXème siècle*, pp. 21-28; Id., *Un «Salve Regina» inconnu pour soprano, violon solo, orchestre à cordes et orgue*, pp. 143-146; Id., *Indice thématique «pro memoria» autographe conservé dans la collection Foà de Turin*, pp. 147-150; PETER RYOM, *A propos de l'inventaire des œuvres de l'Antonio Vivaldi. Étude critique des catalogues et nouvelles découvertes*, pp. 69-114.

³⁷ «Vivaldi Informations», København, International Antonio Vivaldi Society, 1971-1973; I, 1971-1972 – contiene: PETER RYOM, *Einige Probleme der Sinfonien Vivaldis*, pp. 10-13; Id., *Reproduction du catalogue thématique des œuvres de Antonio Vivaldi dressé par Aloys Fuchs* (ALOYS FUCHS, *Thematisches Verzeichnis über die Compositionen von: I. Antonio Vivaldi, II. Arcangelo Corelli, III. Giuseppe Tartini, [1839]*), pp. 43-71; Id., *Le concerto «Per il Natale» de Vivaldi*, pp. 75-80; Id., *Le dernier voyage de Vivaldi*, pp. 81-84; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Albinoni*, pp. 23-29; REINHARD STROHM, *Vivaldis Opern in Mantua*, pp. 84-87 –; II, 1973 – contiene: KLAUS BECKMANN, *Zur Echtheitsfrage des Concerto RV 275*, pp. 7-16; MICHAEL TALBOT, *A Question of Authorship*, pp. 17-26; Id., *Borrowing or Coincidence*, pp. 103-104; PETER RYOM, *Les catalogues thématiques et «La cetra»*, pp. 27-59; Id., *Inventaire de la documentation manuscrite des œuvres de Vivaldi, I. Biblioteca nazionale di Torino (Première partie. Le fonds Foà)*, pp. 60-100; Id., *La «Tieteburga» de 1707*, pp. 101-103; REINHARD STROHM, *Eine neuentdeckte Mantuaner Opernpartitur Vivaldis*, pp. 104-106.

³⁸ MICHAEL TALBOT, *A Vivaldi Discovery at the Conservatorio «Benedetto Marcello»*, «Informazioni e studi vivaldiani», III, 1982, pp. 3-12; Id., *Vivaldi in the Sale Catalogue of Nicolaas Selhoff*, ivi, VI, 1985, pp. 57-63; Id., *A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds*, ivi, XX, 1999, pp. 111-133; Id., *The Concerto Collection «Roger no. 188». Its Origin, Nature and Content*, «Studi vivaldiani», XII, 2012, pp. 3-36; REINHARD STROHM, *Manuscripts of Operas Staged in Venice, 1701-1740*, «Informazioni e studi vivaldiani», III, 1982, pp. 45-41; MAURIZIO GRATTONI, *Una scoperta vivaldiana a Cividale del Friuli*, ivi, IV, 1983, pp. 3-19; Id., *Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli*, ivi, V, 1984, pp. 3-22; PAUL EVERETT, *Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester*, ivi, V, 1984, pp. 23-52; VI, 1985, pp. 3-56; VII, 1986, pp. 5-34; FAUN STACY TANENBAUM, *The Pietà Partbooks and More Vivaldi*, ivi, VIII, 1987, pp. 7-12; IX, 1988, pp. 5-13; BERTHOLD OVER, *Ein unbekanntes Vivaldi-Autograph im Conservatorio «Benedetto Marcello»*, ivi, XIII, 1992, pp. 5-16; MARIO SACCARDO, *Un autografo vivaldiano a Vicenza*, ivi, pp. 17-22; LIVIA PANCINO, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, ivi, pp. 67-95; EAD., *Analisi grafica della «lettera Roseman»*, ivi, XIV, 1993, pp. 92-96; OLIVIER FOURÉS e

te anche alla produzione teatrale rimasta per troppo tempo ai margini della considerazione.³⁹ Al contempo e con encomiabile dinamismo l'istituzione si è prodigata in un'intensissima attività editoriale e organizzativa attraverso una collana di «Quaderni vivaldiani», in cui sono confluiti gli atti dei convegni di studio tenutisi a Venezia a cadenza regolare dal 1978⁴⁰ e ampi volumi mono-

MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, ivi, XXI, 2000, pp. 99-108; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi a Ulm negli acquisti di Johann Kleinknecht*, «Studi vivaldiani», II, 2002, pp. 99-106; ID., *Una nuova sonata per flauto diritto di Vivaldi*, ivi, VI, 2006, pp. 41-51; ID., *Da RV Anh. 76 a RV 808. Un nuovo concerto di Vivaldi*, ivi, VII, 2007, pp. 115-121; FAUN TANENBAUM TIEDGE e MICHAEL TALBOT, *The Berkeley Castle Manuscript. Arias and Cantatas by Vivaldi and His Italian Contemporaries*, ivi, III, 2003, pp. 33-87; EDWARD CORP, *A Possible Origin for the Berkeley Castle Manuscript of Italian Arias and Cantatas. The Stuart Court at Urbino*, ivi, V, 2005, pp. 13-21; ROBERT HUGO, *Eine Entdeckung oder Wiederentdeckung? Eine unbekannte Abschrift des «Magnificats» von A. Vivaldi*, ivi, VIII, 2008, pp. 87-93; ANDREW WOOLLEY, *An Unkown Flute Concerto by Vivaldi in Scotland*, ivi, X, 2010, pp. 3-38; JENS HENRIK KOUDAL e MICHAEL TALBOT, *Pastor Iver Brink's Sacred and Secular Music. A Private Collection of Music From Copenhagen at the Beginning of the Eighteenth Century*, «Journal of the Royal Music Association», CXXXV/1, 2010, pp. 1-39; JÓHANNES ÁGÚSTSSON, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka, A Reconstruction*, «Studi vivaldiani», XIII, 2013, pp. 3-52.

³⁹ Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi, Milano, Ricordi, 1982-. Al completamento delle 'sezioni' relative alla musica strumentale e a quella vocale (sacra e profana) è seguita in anni più recenti la pubblicazione, tuttora in corso, dell'edizione critica della produzione teatrale (opere, oratori, arie e serenate).

⁴⁰ *Vivaldi veneziano europeo. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 18-21 settembre 1978)*, a cura di Francesco Degrada, 1980, Firenze, Olschki («Quaderni vivaldiani», 1) – contiene: WALTER KOLNEDER, *Musikalische Symbolik bei Vivaldi*, pp. 13-24; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *À propos de la Chronologie des œuvres de Vivaldi. Définition des périodes créatives stylistiques*, pp. 25-36; DENIS ARNOLD, *Vivaldi's Motets for Solo Voice*, pp. 37-48; HELMUT HUCKE, *Vivaldis «Stabat Mater»*, pp. 49-54; RUDOLF ELLER, *Vivaldi and Bach*, pp. 55-66; MICHAEL TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, pp. 67-76; CLAUDIO GALLICO, *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, pp. 77-88; LINO MORETTI, *Dopo l'insuccesso di Ferrara. Diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, pp. 89-100; GASTONE VIO, *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle «figlie del coro»*, pp. 101-122; NICHOLAS ANDERSON, *The Italian Influence on Bach's Vocal Music*, pp. 123-134; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *«Juditha» in Historical Perspective. Scarlatti, Gasparini, Marcello and Vivaldi*, pp. 135-154; FRANCESCO DEGRADA, *Vivaldi e Metastasio. Note in margine a una lettura dell'«Olimpiade»*, pp. 155-182; BRUNO BRIZZI, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, pp. 183-204; GIANFRANCO FOLENA, *Prima le parole, poi la musica. Scipione Maffei poeta per musica e la «Fida ninfa»*, pp. 205-234; MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *Le scene della «Fida ninfa»*, Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena, pp. 235-252; MARIO RINALDI *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, pp. 289-302; FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, pp. 303-332; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, pp. 333-346 –; *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, 2 voll., ivi 1982 («Quaderni vivaldiani», 2) – contiene: REINHARD STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, pp. 11-63 (rist. in ID., *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 122-163); MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas. Long Cantatas or Short Operas?*, pp. 67-96; GIANFRANCO FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, pp. 131-190; HELMUT HUCKE, *Vivaldi und die vokale Kirchemmusik des Settecento*, pp. 191-206; KARL HELLER, *Anmerkungen zu Vivaldis Opersinfonien*, pp. 207-216; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Les «sinfonie» de concert et d'opéra de Vivaldi. Réflexions sur le classement et la chronologie*, pp. 217-228; WALTER KOLNEDER, *Vivaldis «Brutszeit» als Opernkomponist*, pp. 229-232; REINHARD WIESEND, *Vivaldi e Galuppi. Rapporti biografici e stilistici*, pp. 233-255; PETER RYOM, *Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*, pp. 259-272; PIERO WEISS, *Teorie drammatiche e «infranciosamento». Motivi della «riforma» melodrammatica nel primo Settecento*, pp. 273-296; ANNA LAURA BELLINA, *Dal mito della Corte al nodo dello Stato. Il «topos» del tiranno*, pp. 297-314; BRUNO BRIZI, *Gli «Orlandi» di Vivaldi attraverso i libretti*, pp. 315-330; MARIA GRAZIA PENZA, *L'«Atenaide» di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi*, pp. 331-344; FRANCO FIDO, *Le tre «Griselde». Appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, pp. 345-363; LORENZO BIANCONI, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, pp. 371-388; GIOVANNI MORELLI, *Morire di prestazioni. Sulla condizione intellettuale del musicista (teatrale, al tempo di Vivaldi)*, pp. 389-414; PIERLUIGI PETROBELLI, *Il musicista di teatro settecentesco nelle caricature di Pierleone Ghezzi*, pp. 415-426; SERGIO DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, pp. 427-482; FRANCO PIPERNO, *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle*

grafici di natura biografica o analitica – talvolta semplici traduzioni in italiano di opere già ap-

«parti buffe» al tempo di Vivaldi, pp. 483-498; CARLO VITALI, *Gaetano Berenstadt tra Roma, Firenze e Napoli. Interessi culturali e frequentazioni erudite di un «eunuco letterato»*, pp. 499-520; FABRIZIO DELLE SETA, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, pp. 521-532; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and «Il teatro alla moda»*, pp. 533-546; GASTONE VIO, *Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga (1643-1722)*, pp. 547-578 –; *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, ivi, 1988, («Quaderni vivaldiani», 4) – contiene: CHRISTOPH WOLFF, *Vivaldi's Compositional Art and the Process of «Musical Thinking»*, pp. 1-18 (rev.: *Vivaldi's Compositional Art, Bach and the Process of «Musical Thinking»*, in ID., *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 72-83); KARL HELLER, *Zum Vivaldi-Bild im deutschen Schrifttum des 19. Jahrhunderts*, pp. 19-32; WALTER KOLNEDER, *Vivaldi in der Polemik Schreyer-Spitta*, pp. 33-44; MARTIN STEINEBRUNNER, *Orlando Furioso. Vom Epos zur Oper. Stationen des Wandels literarischer Bilder zwischen Mittelalter und Barock*, pp. 45-82; PIERO MIOLI, «Non più reggina, ma pastorella». *Sulla drammaturgia vocale medio e tardo-barocca nella «Griselda», da Scarlatti a Vivaldi*, pp. 83-116; WILLIAM C. HOLMES, *Vivaldi e il Teatro La Pergola a Firenze. Nuove fonti*, pp. 117-130; LUIGI CATALDI, *L'attività operistica di Vivaldi a Mantova*, pp. 131-146; FERRUCCIO TAMMARO, *I Pasticcio di Vivaldi. «Dorilla in Tempe»*, pp. 147-184; ANNA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI e MARIA GRAZIA PENZA, *Il Pasticcio «Bajazet». La «favola» del Gran Tamerlano nella messinscena di Vivaldi*, pp. 185-272; DINO VILLATICO, *In margine al «Demetrio» di Metastasio. Fonti francesi del melodramma metastasiano*, pp. 273-284; MICHAEL COLLINS, *L'orchestra nelle opere teatrali di Vivaldi*, pp. 285-312; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *L'exumation des opéras de Vivaldi au XXème siècle*, pp. 313-354; FRANCESCO DEGRADA, *Note filologiche in margine all'edizione critica delle cantate di Antonio Vivaldi*, pp. 355-386; MICHAEL TALBOT, *A New Area for the New Critical Edition of Vivaldi's Works. The Introduzioni and Motets for Solo Voice*, pp. 387-398; ID., *Vivaldi's Sacred Vocal Music. The Three Periods*, pp. 759-770; REINHARD STROHM, *The Critical Edition of Vivaldi's «Giustino» (1724)*, pp. 399-416; ORTRUN LANDMANN, *Zum Thema Vivaldi und Dresden*, pp. 417-430; NORBERT DUBOWY, *Anmerkungen zur Form in den frühen Konzerten Antonio Vivaldis*, pp. 431-450; COLIN TIMMS, *The Cavata at the Time of Vivaldi*, pp. 451-478; MAURIZIO GRATTONI, «*Qui si ferma à piacimento*». *Struttura e funzione della cadenza nei concerti di Vivaldi*, pp. 479-492; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, «*La pastorella sul primo albore*». *A Case Study in the Relationship Between Text and Music in the Cantatas of Marcello and Vivaldi*, pp. 493-500; EAD., *Vivaldi and Marcello. Clues to Provenance and Chronology*, pp. 785-800; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il mottetto a voce sola. Un oratorio in miniatura*, pp. 501-510; JOHN WALTER HILL, *A Computer-Based Analytical Concordance of Vivaldi's Aria Texts. First Findings and Puzzling New Questions About Self-Borrowing*, pp. 511-534; SERGIO DURANTE e FRANCO PIPERNO, *Cantanti settecenteschi e musicologia vivaldiana. Lo stato degli studi*, pp. 535-562; DALE E. MONSON, *The Trail of Vivaldi's Singers. Vivaldi in Rome*, pp. 563-590; SYLVIE MAMY, *La diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento*, pp. 591-632; LOWELL LINDGREN, *Venice, Vivaldi, Vico and Opera in London, 1705-17. Venetian Ingredients in English Pasticcio*, pp. 633-666; CARLO VITALI, *Di alcune zone d'ombra nella biografia vivaldiana*, pp. 667-680; MICHAEL STEGEMANN, *Vivaldi und Wien*, pp. 681-688; GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi*, pp. 689-702; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *A propos de Vivaldi, quelques réflexions sur l'interprétation actuelle de la musique ancienne et baroque*, pp. 703-712; ID., *Limites et faiblesses des supports matériels; importance du style et chronologie respective de couples d'oeuvres apparentées*, pp. 771-774; HANS LUDWIG HIRSCH, *Vi?val?di? Der «Prete Rosso» in den Medien. Versuch einer Spurensicherung*, pp. 713-728; PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, pp. 729-758; MANFRED FECHNER, *Bemerkungen zu einigen Dresdner Vivaldi-Manuskripten*, pp. 775-784; LUCA ZOPPELLI, *Tempeste e stravaganze. Fattori estetici e recettivi in margine alla datazione dei concerti «a programma»*, pp. 801-810; MICHAEL STEGEMANN, *Besetzungen als Anhaltspunkte chronologischer Bestimmungen*, pp. 811-814; HANS-JOACHIM SCHULZE, *Quellenforschung und Werkchronologie*, pp. 815-819 –; *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, a cura di Antonio Fanna e Michael Talbot, ivi, 1992 («Quaderni vivaldiani», 7) – contiene: MICHAEL TALBOT, *The Genuine and the Spurious. Some Thoughts on Problems of Authorship Concerning Baroque Compositions*, pp. 13-24; PETER RYOM, *Vivaldi ou Galuppi? Un cas de doute surprenant*, pp. 25-42; KARL HELLER, *Zu einigen Incerta im Werkbestand Vivaldis*, pp. 43-58; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Quel est l'auteur du Concerto en Re mineur pour violon, RV Anh. 10?*, pp. 59-68; PAUL EVERETT, *Opening «Il Sepolcro». Ziani, Vivaldi and a Question of Stylistic Authenticity*, pp. 69-90; KEES VLAARDINGERBROEK, *Vivaldi and Lotti. Two Unknown Borrowings in Vivaldi's Music*, pp. 91-108; PHILIPPE LESCAT, «*Il Pastor fido*», *une oeuvre de Nicolas Chédeville*, pp. 109-126; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Cello Sonatas*, pp. 127-148; MANFRED FECHNER, *Wer ist der Komponist der Sinfonia RV 132?*, pp. 149-154; FRANÇOIS FARGES e MICHEL

parse sul mercato,⁴¹ ma più spesso pregevoli disamine sulla librettistica,⁴² sul contesto socio-artistico dell'epoca,⁴³ sulla produzione strumentale⁴⁴ e operistica,⁴⁵ oppure titoli di carattere biblio-

DUCASTEL-DELACROIX, *Au sujet du vrai visage de Vivaldi. Essai iconographique*, pp. 155-179 -; *Cinquant'anni di produzione e consumi della musica dell'età di Vivaldi (1947-1997)*, a cura di Antonio Fanna e Michael Talbot, ivi, 1998 («Quaderni vivaldiani», 7) - contiene: ROMAN VLAD, *Una finestra aperta sulla prima metà del secolo*, pp. 1-8; MARZIO PIERI, *Pre-echi vivaldiani*, pp. 9-34; MICHAEL TALBOT, *Trasmissione contro interpretazione. Il cimento dei testi e degli atti*, pp. 35-42; CATHERINE MOORE, *Scholars in the Arena. Artistic Judgement and the Roar of the Crowd*, pp. 43-52; ROGER-CLAUDE TRAVERS, 1947-1997. *Vivaldi, les baroques et la critique. Toute une histoire*, pp. 53-74; COLIN TIMMS, *The Italian Cantata Since 1945. Progress and Prospects*, pp. 75-94; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Angelo Ephrikan pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, pp. 95-112; LIVIA PANCINO, *La riscoperta del teatro vivaldiano e la critica*, pp. 113-128; FRÉDÉRIC DELAMÉA, *Les opéras de Vivaldi au XXe siècle. La poursuite de l'exhumation (1987-1996)*, pp. 129-202; SERGIO BESTENTE, *Il melodramma settecentesco sulle scene di oggi. Alcune note su un difficile rapporto*, pp. 203-208; GILBERT BEZZINA, *L'histoire de la redécouverte des oeuvres lyriques de Vivaldi à travers l'interprétation*, pp. 209-124; SANDRO CAPPELLETTO, *Parola virtuale e drammaturgia dell'illusione. Giustino «cantando va» nel microchip*, pp. 215-228; MARIO VIEIRA DE CARVALHO, *Productive Misreading of Baroque Opera. The Staging of Handel's «Serse» by Herz (1972) and «Giustino» by Kupfer (1984)*, pp. 229-256; ENRICO CARERI, *La musica strumentale italiana del tempo di Vivaldi nei programmi delle maggiori istituzioni concertistiche romane dal dopoguerra ad oggi (1945-1997)*, pp. 257-292; PATRIZIA BASSI, *Presenze vivaldiane nelle programmazioni musicali a Torino*, pp. 293-332; DANIELE PISTONE, *Vivaldi et son temps dans la vie musicale parisienne de 1947 à 1997*, pp. 333-350; DÉMÉTRE YANNOU, *La musique italienne de la première moitié du XVIIIe siècle dans le repertoire d'orchestres et d'ensembles instrumentaux grecs pendant les années d'après-guerre (1945-1967ca)*, pp. 351-366; BERTHOLD OVER, *La Westdeutscher Rundfunk Köln (WDR) e la musica antica. Un panorama*, pp. 367-380; FAUN TANENBAUM TIEDGE, *The Figlie di coro in the Twentieth Century. The Ospedali Repertoire in America (With Some Notes on Vivaldi Reception)*, pp. 381-390; SUSANNE KÜBLER BASILE, *Modelli stilistici vivaldiani nella musica leggera. Il fenomeno dei Rondò veneziano*, pp. 391-400; ALBERTO BASSO, *Le nuove frontiere del barocco musicale. I repertori ricuperati ai confini dell'Europa e nelle Americhe*, pp. 401-408; PAUL EVERETT, *Beyond 2000. The Reappraisal and Regeneration of Vivaldi's Music*, pp. 409-420.

⁴¹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, trad. it. di Luca Zoppelli, ivi, 1991 («Quaderni vivaldiani», 5) - il titolo è una ristampa aggiornata del compendio bibliografico ID., *Antonio Vivaldi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1988 («Garland Composer Resource Manuals», 12) -; KARL HELLER, *Vivaldi. Cronologia della vita e delle opere*, trad. it. di Carlo Gaudio e Gabriele Maria Wirth, ivi, 1991 («Quaderni vivaldiani», 6) - la versione originale è ID., *Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*, Michaelstein, Blankenburg, 1978 («Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts», 33).

⁴² *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, a cura di Anna Laura Bellina, Bruno Brizi e Maria Grazia Pensa, Firenze, Olschki, 1982 («Quaderni vivaldiani», 3) - minuziosa recensione di 76 libretti vivaldiani con facsimili e nuovo catalogo comprendente l'esame dei testimoni a stampa dei drammi e una discussione delle fonti.

⁴³ PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Firenze, Olschki, 2006 («Quaderni vivaldiani», 12) - ID., *Il mottetto per voce sola nella produzione di Antonio Vivaldi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», vi/2, 1985, pp. 137-196 -; LAURA MORETTI, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese negli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, ivi, 2008 («Quaderni vivaldiani», 14).

⁴⁴ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995, («Quaderni vivaldiani», 8); ID., *Vivaldi and Fugue*, ivi, 2009 («Quaderni vivaldiani», 15); CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, ivi, 1998, («Quaderni vivaldiani», 9) - dello stesso autore è anche *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone, Studio Tesi, 1992; FEDERICO MARIA SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, ivi, 2001 («Quaderni vivaldiani», 11); trad. ingl. di Michael Talbot: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Aldershot, Ashgate, 2008; FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi*, ivi, 2013 («Quaderni vivaldiani», 18).

⁴⁵ REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008 («Quaderni vivaldiani», 13).

grafico⁴⁶ e documentario⁴⁷ –, corredata da un bollettino annuale, «Informazioni e studi vivaldiani», ribattezzato «Studi vivaldiani» dal 2001.

Irradiatosi da Venezia, il prepotente slancio celebrativo ha contagiato nell'immediato la comunità accademica con miscellanee volte innanzitutto a giustificare la statura europea di un musicista⁴⁸ del quale negli ultimi tre decenni sono stati scandagliati, nonostante le persistenti e gravi lacune (specie riguardo gli incerti spostamenti all'estero) i più minuti dettagli biografici.⁴⁹ Pur su-

⁴⁶ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Firenze, Olschki, 2012 («Quaderni vivaldiani», 16).

⁴⁷ MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013 («Quaderni vivaldiani», 17).

⁴⁸ Antonio Vivaldi. *Da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978 – contiene, oltre a una scelta di testimonianze, lettere e dediche: WALTER KOLNEDER, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, pp. 6-25; LINO MORETTI, *Le inconvenienze teatrali. Documenti inediti su Antonio Vivaldi impresario*, pp. 26-29; GINO BENZONI, *Venezia al tempo di Vivaldi*, pp. 30-37; LUDOVICO ZORZI, *Il cemento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (Nota introduttiva a una mostra)*, pp. 38-49; MARIA TERESA MURARO, *Il secolo di Vivaldi e il melodramma. I teatri, le scene*, pp. 50-65; RUDOLF ELLER, *Vivaldi, Dresda, Bach*, pp. 66-79; FRANCESCO DEGRADA, *Attualità di Vivaldi*, pp. 80-89; ELVIRA GARBERO, *Drammaturgia vivaldiana. Regesto e concordanza dei libretti*, pp. 111-153 –; *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums. Mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke. Dresden 1978*, a cura di Wolfgang Reich, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, 1981 – contiene: KARL HELLER, *Vivaldis Ripienkonzerte. Bemerkungen zu einigen ausgewählten Problemen*, pp. 1-31, 169-173; HANS-JOACHIM SCHULZE, *Neue Ermittlungen zu J.S. Bachs Vivaldi-Bearbeitungen*, pp. 32-41; MANFRED FECHNER, *Neue Vivaldi-Funde in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, pp. 42-58, 174-175; PETER AHNSEHL, *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, pp. 59-72; MICHAEL TALBOT, *Ungewöhnliche Tonleiterformen bei Vivaldi*, pp. 73-80, 176-179; REINHARD STROHM, *Bemerkungen zu Vivaldi und der Oper seiner Zeit*, pp. 81-99; ORTRUN LANDMANN, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke*, pp. 100-167 –; «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII/1, 1979, numero speciale dedicato a Vivaldi – contiene: WALTER KOLNEDER, *Antonio (Lucio) Vivaldi*, pp. 3-78; MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo. Con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, pp. 79-112; PETER RYOM, *La situazione della musicologia vivaldiana*, pp. 113-118; NORIKO OHMURA, *I «concerti senza orchestra» di Antonio Vivaldi*, pp. 119-149; MARIO RINALDI, *Dati certi su Vivaldi operista*, pp. 150-159; GIUSEPPE ELLERO, *Origini e sviluppo storico della musica nei quattro grandi ospedali veneziani*, pp. 160-167; GIANCARLO ROSTIROLLA, *L'organizzazione musicale nell'ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, pp. 168-195; LORENZO TOZZI, *Invito alla sacralità vivaldiana*, pp. 196-203; LINO BIANCHI, *Intorno alla «Juditha» di Vivaldi*, pp. 204-209; AGOSTINO GIRARD e GIANCARLO ROSTIROLLA, *Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi*, pp. 210-289; LUIGI BELLINGARDI, *Discografia di Antonio Vivaldi*, pp. 290-304 –; *Opera and Vivaldi*, a cura di Michael Collins e Elise K. Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984 – nel novero dei ventun saggi derivati dal simposio vivaldiano organizzato dalla Dallas Opera nel 1980 in occasione dell'allestimento dell'*Orlando* segnaliamo in particolare: ERIC CROSS, *The Relationship Between Text and Music in the Operas of Vivaldi*, pp. 297-307; KLAUS KROPFINGER, *Vivaldi as Self-Borrower*, pp. 308-326; JOHN WALTER HILL, *Vivaldi's «Orlando». Sources and Contributing Factors*, pp. 327-346.

⁴⁹ GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e studi vivaldiani», I, 1980, pp. 32-57; Id., *Antonio Vivaldi violinista in S. Marco?*, ivi, II, 1981, pp. 51-60; Id., *Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, ivi, III, 1982, pp. 61-66; Id., *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, ivi, IV, 1983, pp. 82-97; Id., *I luoghi di Vivaldi a Venezia*, ivi, V, 1984, pp. 90-106; Id., *Ancora due residenze vivaldiane a Venezia*, ivi, VIII, 1987, pp. 24-30; Id., *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, ivi, IX, 1988, pp. 26-45; Id., *Una satira sul teatro veneziano di S. Angelo datata «febbraio 1717»*, ivi, X, 1989, pp. 103-130; Id., *Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, ivi, XI, 1990, pp. 89-97; Id., *Appunti vivaldiani*, ivi, XII, 1991, pp. 77-86; Id., *Ancora sull'ultima residenza vivaldiana*, ivi, XV, 1994, pp. 75-81; Id., *Antonio Vivaldi chierico veneziano*, ivi, XVI, 1995, pp. 123-131; Id., *Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)*, ivi, XVII, 1996, pp. 139-153; Id., *L'arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 69-111; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and a French Ambassador*, «Informazioni e studi vivaldiani», II, 1981, pp. 31-43; Id., *Vivaldi and the Empire*, ivi, VIII, 1987, pp. 31-51; Id., *Vivaldi and Rome. Observations and Hypotheses*, «Journal of the Royal

perati per attualità e accuratezza delle fonti dalla recente autobiografia 'attraverso le lettere' compilata da Micky White (cfr. nota 46), i volumi di Michael Talbot⁵⁰ – principe indiscusso degli studiosi vivaldiani odierni – e Karl Heller⁵¹ restano capisaldi imprescindibili nella ricostruzione del fenomeno Vivaldi. Omologo dello studioso inglese nell'ambito della paziente sistematizzazione dello smisurato *corpus* musicale vivaldiano è invece, senza alcun dubbio, il musicologo danese Peter Ryom, autore di due esaustivi cataloghi tematici – il secondo, edito del 2007 e affidato a Federico Maria Sardelli per gli inevitabili aggiornamenti,⁵² ha soppiantato il primitivo inventario del

Musical Association», CXIII/1, 1988, pp. 28-46; Id., *Fortunes of Vivaldi's Biography from Pincherle to the Present*, «Chigiana», XII (nuova serie XXI), 1989, pp. 113-136; Id., *Tenors and Basses at the Venetian «Ospedali»*, «Acta musicologica», LXVI/2, 1994, pp. 123-138; Id., *The Pietà as Viewed by Johann Christoph Mayer (1795)*, «Studi vivaldiani», IV, 2004, pp. 75-118; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Une mise au point sur la maladie de Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», III, 1982, pp. 52-59; CARL F. PANAGL, *Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien*, ivi, VI, 1985, pp. 111-127; LUIGI CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto il Comico» di Mantova*, ivi, VI, 1985, pp. 88-109; Id., *Alcuni documenti relativi alla permanenza di Vivaldi a Mantova*, ivi, VIII, 1987, pp. 13-23; BRUNO BRIZI, *Vivaldi a Vicenza. Una festa barocca del 1713*, ivi, VII, 1986, pp. 35-54; OLGA TERMINI, *Vivaldi at Brescia. The Feast of the Purification at the Chiesa della Pace (1711)*, ivi, IX, 1988, pp. 64-74; OSKAR PRINZ ZU BENTHEIM e MICHAEL STEGEMANN, *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakte, viele Fragen*, ivi, pp. 75-89; CARLO VITALI, *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*, ivi, X, 1989, pp. 25-56; Id., *I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, ivi, XII, 1991, pp. 19-46; Id., *Castelli di carte. Vivaldi, Pietro degli Antonii e l'Accademia Filarmonica di Bologna*, ivi, XIV, 1993, pp. 75-91; LUCA ZOPPELLI, *Tre sussidi vivaldiani*, ivi, X, 1989, pp. 131-137; PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, ivi, XI, 1990, pp. 27-86; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi and the Accademia Filarmonica*, ivi, XIII, 1992, pp. 39-49; PAOLO RIGOLI, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, ivi, XIV, 1993, pp. 99-110; MICKY WHITE, *Biographical Notes on the «Figlie di coro» of the Pietà Contemporary with Vivaldi*, ivi, XXI, 2000, pp. 75-97; BERTHOLD OBER, *Antonio Vivaldi und Therese Kunigunde von Bayern*, «Studi vivaldiani», IV, 2004, pp. 3-8; ROBERT KINTZEL, *Vivaldi's Lombardic Nominal Legacy*, ivi, V, 2005, pp. 81-95; KAI KÖPP, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Schneider, 2005, pp. 81-113; MARIE CORNAZ, *Un Belge à la rencontre de Antonio Vivaldi. Le voyage musical de Corneille van den Branden de Reeth en France et en Italie*, «Studi vivaldiani», XIII, 2013, pp. 53-83; JÓHANNES ÁGÚSTSSON, «Zu Lippica den venetian. Ersten Musico eine Medaille». *Vivaldi Meets Emperor Charles VI, 9 September 1728*, ivi, XIV, 2014, pp. 3-14.

⁵⁰ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Londra, Dent, 1978, 1984²; rist. ampl. New York, Schirmer, 1993; trad. it. di Augusto Comba, Torino, EDT, 1978, rist. 1999, 2013. Accanto al profilo redatto per la collana «The New Grove», Id., *Antonio Vivaldi*, in *The New Grove Italian Baroque Masters*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1984, pp. 271-326 – anche se catalogo e bibliografia sono a cura di Peter Ryom –, e a un utile dizionario bibliografico, Id., *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, Boydell, 2011, una vasta raccolta dei saggi dell'autore sul musicista veneziano è reperibile in Id., *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot, Ashgate, 1999, mentre nell'antologia *Vivaldi*, a cura di Michael Talbot, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011 («The Baroque Composers», 3), sono riuniti ventidue contributi vivaldiani scelti tra i più significativi degli ultimi trent'anni.

⁵¹ KARL HELLER, *Vivaldi*, Leipzig, Reclam, 1991; trad. ingl. di David Marinelli: *Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice*, Portland, Amadeus, 1997. Chiara testimonianza del grande favore riscosso in tempi recenti dal maestro barocco è inoltre la risonanza europea del comparto monografico: HOWARD CHANDLER ROBBINS LONDON, *Vivaldi. Voice of the Baroque*, London, Thames & Hudson, 1993; CLAUDE e JEAN-FRANÇOIS LABIE, *Vivaldi. Des saisons à Venise*, Paris, Gallimard, 1996; trad. it. di Silvia Marzocchi: *Vivaldi, il prete rosso*, Torino, Electa, 1997; THEOPHIL ANTONICEK e ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Vivaldi*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1997; PATRICK BARBIER, *La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002; MARCEL MARNAT, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard-Mirare, 2002; SOPHIE ROUGHOL, *Antonio Vivaldi*, Arles, Actes Sud, 2005; EGIDIO POZZI, *Antonio Vivaldi*, Palermo, L'Epos, 2007 («Constellatio musica», 15); RUDOLF PEEMAN, *Vivaldi a jeho doba*, Brno, Masarykova univerzita, 2008 («Spisy Masarykovy univerzity v Brn. Filozofická fakulta», 373). SILVIE MAMY, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011; SIEGBERT RAMPER, *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 2010.

⁵² PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007. Aggiunte, correzioni e spostamenti vengono pubblicati con regolarità dal nuovo curatore

1974⁵³ – sulla scorta di una mole enorme di materiale archivistico e documentario raccolto a partire dai primi anni settanta.⁵⁴ Tra le direttrici di ricerca più promettenti vagliate a cavallo del secolo scorso un posto di rilievo ha infine occupato l'affascinante e ancora in larga misura oscuro capitolo del teatro musicale di Vivaldi – alla pionieristica disamina tracciata da Mario Rinaldi nel lontano 1979⁵⁵ hanno poi fatto seguito gli studi più circostanziati di Reinhard Strohm⁵⁶ ed Eric

all'interno dei numeri di «Studi vivaldiani», assieme a una rubrica dei moderni allestimenti operistici curata da Frédéric Delaméa e a una discografica stilata da Roger-Claude Travers.

⁵³ PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi. Kleine Ausgabe*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974, 1979². Altri contributi dell'autore sull'argomento sono: ID., *Antonio Vivaldi. Table de concordances des œuvres*, København, Engstrøm & Sødtring, 1973; ID., *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi. Kleine Ausgabe*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974, 1979²; ID., *Les manuscrits de Vivaldi*, København, Antonio Vivaldi Archives, 1977; ID., *La situation actuelle de la musicologie vivaldienne*, «Acta musicologica», LIII/1, 1981, pp. 120-144; ID., *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, København, Engstrøm & Sødtring, 1986; ID., *Les doubles dans les partitions d'opéra de Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», XV, 1994, pp. 15-49; ID., *La «Große Ausgabe» et «Ercole sul Termodonte». Problèmes concernant le catalogue d'un opéra perdu*, «Studi vivaldiani», III, 2003, pp. 89-103. Relativi alla catalogazione e alla cronologia di opere e manoscritti sono anche: ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Dating Vivaldi's Venetian Operas*, «Informazioni e studi vivaldiani», V, 1984, pp. 53-65; EAD., *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007 («The Calendar of Venetian Opera», 2); PAUL EVERETT, *Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, «Informazioni e studi vivaldiani», VIII, 1987, pp. 90-107; JANICE STOCKIGT, *Musica senza nome dell'Autore. Anonymous Works listed in the Music Catalogue of the Dresden Hofkirche, 1765*, «Studi vivaldiani», VII, 2007, pp. 3-52; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Dall'esterno all'interno. Criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane*, ivi, VIII, 2008, pp. 93-109.

⁵⁴ LEONE ALLACCI, *Drammaturgia diuina in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666; rist. ampl.: *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, [a cura di Giovanni Cendonì e Apostolo Zeno], Venezia, Pasquali, 1755; ripr. anast. a cura di Francesco Bernardelli, Torino, Bottega d'Erasmo, 1961 – dedicato al dizionario è il saggio di MARIA GRAZIA PENZA, *La felicità delle lettere, ossia l'edizione veneziana della «Drammaturgia» di Leone Allacci*, «Informazioni e studi vivaldiani», IV, 1983, pp. 20-40 –; [GIOVANNI CARLO BONLINI], *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rappresentati con gl'autori della poesia e della musica, e con le annotazioni a suoi luoghi proprij*, Venezia, tip. Carlo Buonarrigo, 1730; ripr. anast. Sala Bolognese, Forni, 1979 («Bibliotheca musica Bononiensis», 65); ANTONIO GROPPPO, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS It. VII 2326 (= 8263), 1741-1767; ID., *Catalogo di tutti li drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Venezia, Antonio Groppo, [1745]; ripr. anast. Sala Bolognese, Forni, 1985 («Bibliotheca musica Bononiensis», 10) – sui due cataloghi si è espresso PETER RYOM, *Les catalogues de Bonlini et de Groppo*, «Informazioni e studi vivaldiani», II, 1981, pp. 3-30; ID., *Deux catalogues d'opéras*, ivi, III, 1982, pp. 13-44 –; ANON., *Catalogo de' drammi musicali fatti in Venezia [1637-1778]*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, MS. Corniani-Algarotti Racc. Dramm. 6007; TADDEO WEIL, *I teatri musicali veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897; ripr. anast. Sala Bolognese, Forni, 1978 («Bibliotheca musica Bononiensis», 2).

⁵⁵ MARIO RINALDI, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1979 («Historiae musicae cultores», 33). Preziose integrazioni sono inoltre contenute in KLAUS HORTSCHANSKY, *Arientexte Metastasio in Vivaldis Opern*, «Informazioni e studi vivaldiani», IV, 1983, pp. 61-75; NICOLA MANGINI, *Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1978-1981, I, pp. 263-270 («Studi di musica veneta», 6-7).

⁵⁶ REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, («Taschenbücher zur Musikwissenschaft», 25); trad. it. di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi: *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, 1997²; ID., *Zu Vivaldis Opernschaffen*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., I, pp. 237-248; ID., *Vivaldi's and Handel's Setting of «Giustino»*, in *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 131-158;

Cross⁵⁷ e l'analisi certosina di Livia Pancino⁵⁸ – , i cui rapporti con le altre forme vocali e la tradizione poetico-testuale settecentesca hanno consentito di evidenziarne le peculiarità della drammaturgia. L'incessante reperimento di evidenze biografiche e fattuali,⁵⁹ non ultimi documenti epistolari⁶⁰ e testimonianze iconografiche,⁶¹ continua al contempo a dare un notevole contributo

ID., «Tragédie» into «Dramma per Musica», «Informazioni e studi vivaldiani», IX, 1988, pp. 14-25; X, 1989, pp. 57-102; XI, 1990, pp. 11-26; XII, 1991, pp. 47-75; ID., *Sinfonia and Drama in Early Eighteen-Century Opera Seria*, in *Opera and the Enlightenment (Essays Dedicated to Daniel Heartz)*, a cura di Thomas Bauman e Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 91-104. Una corposa serie di contributi dell'autore sull'opera seria settecentesca è contenuta in: ID., *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997.

⁵⁷ ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727-1738*, 2 voll., Ann-Harbor, UMI Research Press, 1981 («Studies in British Musicology», 4).

⁵⁸ LIVIA PANCINO, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture*, «Informazioni e studi vivaldiani», XVI, 1995, pp. 5-58 (I. «*Ottone in villa*»; «*Orlando finto pazzo*»; «*Arsilda regina di Ponto*»; «*L'incoronazione di Dario*»); ivi, XVII, 1996, pp. 5-67 (II. «*Armida al campo d'Egitto*»; «*Teuzzone*»; «*Tito Manlio*»); ivi, XIX, 1998, pp. 5-30 (III. «*La verità in cimento*»; «*La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero il Tigrane*»; «*Giustino*»); ivi, XX, 1999, pp. 5-57 (IV. «*Dorilla in Tempe*»; «*Farnace*»); ivi, XXI, 2000, pp. 5-33 (V. «*Orlando furioso*»; «*Ate-naide*»); «*Studi vivaldiani*», I, 2001, pp. 7-26 (VI. «*La fida ninfa*»; «*Olimpiade*»); ivi, II, 2002, pp. 3-23 (VII. «*Bajazet*»; «*La Griselda*»); ivi, III, 2003, pp. 3-31 (VIII. «*Catone in Utica*»; «*Rosmira (fedele)*»); ivi, V, 2005, pp. 3-10 (IX. «*Moteczuma*»). All'ultimo titolo, la più recente scoperta operistica vivaldiana, è stata dedicata anche una pregevole miscelanea di studi Vivaldi, «*Moteczuma and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*», a cura di Michael Talbot, Brepols, Turnhout, 2008 («*Speculum musicae*», 13).

⁵⁹ THEOPHIL ANTONICEK, *Vivaldi in Österreich*, «*Österreichische Musikzeitschrift*», XXXIII, 1978, pp. 128-134; PIERO WEISS, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I 'drammi per musica' dei comici a Venezia nel primo Settecento*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-188 («*Ex libris del Festival Vivaldi*», 1) – rist. ingl.: *Venetian Commedia dell'Arte «Operas» in the Age of Vivaldi*, «*The Musical Quarterly*», LXX/2, 1984, pp. 195-217 –; ANTONIO FRANCESCHETTI, *L'arcadia veneta, in Storia della cultura veneta. Il Settecento*, 2 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1985-1986, I, pp. 131-170; GIOVANNI MORELLI ed ELVIDIO SURIAN, *La musica strumentale e sacra e le sue istituzioni a Venezia*, ivi, pp. 410-428. MICHAEL TALBOT, *Sacred Music at the Ospedale della Pietà in Venice in the Time of Handel*, «*Händel-Jahrbuch*», XLVI, 2000, pp. 125-156; ID., *A Venetian Operatic Contract of 1714, in The Business of Music*, a cura di Michael Talbot, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61 («*Liverpool Music Symposium*», 2); ELLEN ROSAND, *Vivaldi's Stage*, «*The Journal of Musicology*», XVIII/1, 2001, pp. 8-30; DIANA Blichmann, *Anmerkungen zur Musik an der venezianischen Ospedali im 17. und 18. Jahrhundert*, «*Acta musicologica*», LXXIV/1, 2002, pp. 77-99; ID., «*Ariette teatrali in der venezianischen Ospedali? Versuch einer näheren Bestimmung der Solomotetten in der Zeit Antonio Vivaldis*», «*Recercare*», XVI, 2004, pp. 163-213; ROBERT KINZEL, «... so beautiful that I was almost beside myself.» *Vivaldi and the Basel Collegium Musicum*, «*Early Music*», XXXVIII/1, 2010, pp. 113-117; CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *More on Vivaldi in Switzerland*, ivi, XXXIX/4, 2011, pp. 597-603.

⁶⁰ CARLO VITALI, *Una lettera vivaldiana perduta e ritrovata, un inedito monteverdiano del 1630 e altri carteggi di musicisti celebri, ovvero splendori e nefandezze del collezionismo di autografi*, «*Nuova Rivista Musicale Italiana*», XIV/3, 1980, pp. 404-412; GINO CORTI, *Il Teatro la Pergola di Firenze e la Stagione d'opera per il carnevale 1726-27. Lettere di Luca Casimiro degli Albizzi a Vivaldi, Porpora ed altri*, «*Rivista italiana di musicologia*», XV, 1980, pp. 182-188; MICHAEL STEGEMANN, *Antonio Vivaldi. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck, Rowohlt, 1985 («*Rowohlts Monographien*», 338); RUDOLF ELLER, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, «*Informazioni e studi vivaldiani*», X, 1989, pp. 5-23; RASHID-SASCHA PEGAH, «...in questa mia si giusta causa...», oder *Dresdner Dukaten für eine Lehrerin am Ospedale della Pietà. Ein Brief von Barbara*, «*Studi vivaldiani*», X, 2010, pp. 75-85; GIOVANNI ANDREA SECHI, *Nuove scoperte dal carteggio tra Albizzi e Vivaldi (1735/1736)*, ivi, XII, 2012, pp. 53-89.

⁶¹ DAVID BURROWS, *Stili nella cultura: Vivaldi, Zeno, Ricci, in Mitologie. Convivenze di musica e mitologia, testi e studi*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Edizioni La Biennale, 1979, pp. 35-45; JUTTA WENDE, *Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?*, «*Informazioni e studi vivaldiani*», XV, 1994, pp. 83-93; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana*, ivi, pp. 103-113; ID., *Un nuovo ritratto di Antonio Vivaldi*, «*Studi vivaldiani*», II, 2002, pp. 107-114.



L'angolo su cui sorgeva la Ruota degli esposti per abbandonare i bambini, sul fianco della chiesa-orfanotrofio della Pietà a Venezia. La lapide, del 1548, minaccia maledizioni e scomuniche a chiunque mandi i propri figlioli all'Ospedale, avendo i mezzi per mantenerli. Foto di Giovanni Dall'Orto, 12 agosto 2007.

alla definizione sempre più precisa della multiforme ricezione della produzione vivaldiana,⁶² men-

⁶² KARL HELLER, *Fragen der Besetzungstärke am Beispiel der Dresdener Vivaldi-Aufführungen*, in *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung. Konferenzbericht der 6. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 23. bis 25. Juni 1978*, a cura di Thom Eitelfriedrich e Renate Bormann, Blankenburg, Die Kultur- und Forschungstätte Michaelstein, 1978, pp. 56-63 («Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts», 8); KEES VLAARDINGERBROEK, *Venetian Echoes on Northern Canals. Some Observations on Vivaldi's Music in the Netherlands*, ivi, xvi, 1995, pp. 91-121; RUDOLPH RASCH, *La «famosa mano» di Monsieur Roger. Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, ivi, xvii, 1996, pp. 89-136; MICHAEL TALBOT, *Transmission versus Interpretation. The Trial of Texts and Acts*, ivi, xviii, 1997, pp. 37-44; FRÉDÉRIC DELAMÉA, *La redécouverte du théâtre vivaldien. État des lieux et perspectives*, ivi, xix, 1998, pp. 44-74; ID., *Actualités de l'opéra vivaldien (1997-2002)*, «Studi vivaldiani», ii, 2002, pp. 25-74; BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Vivaldi and Contemporary German Music Theory*, «Informazioni e studi vivaldiani», xx, 1999, pp. 59-82; ENRICO CARERI, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de «La verità in cimento» di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», ii, 2002, pp. 75-96; LADISLAV KAIC, *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolínec*, ivi, vi, 2006, pp. 17-38; BETH GLIXTON e MICKY WHITE, «Creso tolto a le fiamme». *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi, and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705/06*, ivi, viii, 2008, pp. 3-19; REINHARD STROHM, «Argippo» in *Germania*, ivi, pp. 111-127; MICHAEL TALBOT, *The Golden Pip-pin and the Extraordinary Adventures in Britain and Ireland of Vivaldi's Concerto RV 519*, ivi, x, 2010, pp. 87-124; RASHID-SASCHA PEGAH, *Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein böhmischer Lautenspieler in Berlin. Notizen zu Interpreten Vivaldis*, ivi, xii, 2012, pp. 37-50; ROBERT G. RAWSON, *Between Venice and Prague. The Vivaldi Connection*, in ID., *Bohemian Baroque. Czech Musical Culture and Style, 1600-1750*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, pp. 196-220.

tre una corposa serie di contributi analitico-stilistici⁶³ – da segnalare in particolare i saggi di Bella Brover Lubovsky, incentrati sul singolare contesto armonico-tonale che caratterizza il lessico musicale del maestro veneziano,⁶⁴ e le ricerche di Eleanor Selfridge-Field sul panorama socio-produttivo coevo⁶⁵ – ha stimolato nuove prospettive di ricerca e orizzonti teorico-metodologici⁶⁶ rin-

⁶³ ERIC CROSS, *Vivaldi's Operatic Borrowings*, «Music & Letters», lix/4, 1978, pp. 429-439; PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Les relations entre les opéras et la musique instrumentale*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., I, pp. 249-262; WALTER KOLNEDER, *Gibt es ein Vivaldistil?*, «Informazioni e studi vivaldiani», I, 1980, pp. 9-17; KARL HELLER, *Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis*, ivi, IV, 1983, pp. 41-60; PETER AHNSEHL, *Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldische Ritornellform*, ivi, VI, 1985, pp. 74-87; KEES VLAARDINGERBROEK, *Thematic Links to Other Works in the «Confitebor»*, RV 596. *Their Nature and Context*, ivi, IX, 1988, pp. 47-73; ID., *Vivaldi alla francese. Guido and Rameau 'à la manière vivaldienne'*, ivi, XVIII, 1997, pp. 63-80; CHAPPELL WHITE, *From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992 («Musicology», 11); MICHAEL TALBOT, *How Recitatives End and Arias Begin in the Solo Cantatas of Antonio Vivaldi*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI/2, 2001, pp. 169-192; ID., *Vivaldi and the English Viol* «Early Music», xxx/3, 2002, pp. 381-394; SIMON McVEIGH e JEHOASH HIRSCHBERG, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, Boydell, 2004, pp. 51-154; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», v, 2005, pp. 45-79; NICHOLAS LOCKEY, *Formal Structure in Vivaldi's Variation Sets*, ivi, VI, 2006, pp. 53-75; FABRIZIO AMMETTO, *Errori e ripensamenti compositivi negli autografi vivaldiani dei concerti per due violini*, ivi, IX, 2009, pp. 3-31.

⁶⁴ BELLA BROVER LUBOVSKY, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, Bloomington, Indiana University Press, 2008. Suoi saggi comparsi in precedenza sono *Between Modality and Tonality. Vivaldi's Harmony*, «Informazioni e studi vivaldiani», XXI, 2000, pp. 111-133; *Die «Schwarze Gredel», or the Parallel Minor Key in Vivaldi's Instrumental Music*, «Studi vivaldiani», III, 2003, pp. 105-132; *When the Dominant Doesn't Dominate. Tonal Structure in Vivaldi's Concertos*, «Ad Parnassum», II, 2004, pp. 131-151.

⁶⁵ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, «Early Music», vi/3, 1978, pp. 332-338; ID., «*Il teatro di meraviglie*» – Venezia, la scena veneziana e l'origine della critica musicale nell'Età della Stravaganza, in *L'invenzione del gusto* cit., pp. 136-141; ID., *Music at the Pietà Before Vivaldi*, «Early Music», xiv/3, 1983, pp. 83-96; ID., *Dating Vivaldi's Venetian Operas*, «Informazioni e studi vivaldiani», v, 1984, pp. 53-65; ID., *Pallade Atena. Writings on Music in Venetian Society (1650-1750)*, Venezia, Fondazione Levi, 1985 («Studi musicologici. Saggi di ricerca documentaria», 1); ID., «*La Guerra de' comici*». *Mantuan Comedy and Venetian Opera in ca. 1700*, «Recercare», x, 1998, pp. 209-248; ID., *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007 («The Calendar of Venetian Opera», 2).

⁶⁶ Una sintesi quanto mai ricca degli indirizzi musicologici emersi più di recente è reperibile nelle raccolte: *Antonio Vivaldi. Passato e futuro. Atti online. Convegno internazionale di studi, 13-16 giugno 2007, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009 disponibile online all'indirizzo <http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it> – contiene: PETER RYOM, *La situation actuelle de la musicologie vivaldienne*, pp. 1-13; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La maladie de Vivaldi. Critiques de la thèse de 1981 de Roger-Claude Travers*, pp. 13-30; PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova. Documenti inediti e nuovi spunti di riflessione*, pp. 31-58; FABRIZIO AMMETTO, *I concerti di Vivaldi «con» (o «per»?) due violini «obbligati» (o «principali»?)*, pp. 59-72; ID., *Vivaldi «ricostruisce» Vivaldi. Ipotesi di testo 'originale' dei concerti RV 528, 774 e 775*, pp. 353-358; KARL HELLER, *Zur Sologestaltung in späten Violinkonzerten Vivaldis. Phrasenbildung, Motivarbeit, Stellung der Soloteile im Satzganzen*, pp. 73-88; SEBASTIAN ZIPS, *Die Ritornellform in den jeweils zweiten Sätzen der Cellosonaten RV 40 und RV 43*, pp. 89-94; STEVEN ZOHAN, *Telemann the Vivaldian*, pp. 95-108; JEHOASH HIRSCHBERG, *Vivaldi, Vivaldianism and Zani. Influence and Individuality*, pp. 109-124; GREGORY BARNETT, *Reconstructing Vivaldi's Tonal Perspective*, pp. 125-140; NICHOLAS LOCKEY, *Vivaldi and the Siciliana. Towards a Critical Appraisal*, pp. 141-160; LUIGI CATALDI, *L'incontro di Vivaldi con l'imperatore Carlo VI a Trieste nel 1728*, pp. 161-178; HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, pp. 179-192; TERESA MARIA GIALDRONI, *Vivaldi, la cantata e gli altri. Ancora sul manoscritto di Meiningen Ed. 82b*, pp. 193-216; JASMIN CAMERON, *An Acknowledgement of Sacred Music Conventions. Vivaldi's «Et incarnatus and Crucifixus» (RV 591)*, pp. 217-230; EDWARD CORP, «*La Sena festeggiante*» Reconsidered. *Some Possible Implications of Its Literary Text*, pp. 231-238; NICOLÒ MACCAVINO, «*L'Imeneo in Atene*» di Nicola Porpora. *Venezia 1726*, pp. 239-278; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Relazioni metriche tra*

vigorite dalla maggior consapevolezza odierna delle prassi esecutive filologiche e tradizionali e dalla parallela quanto capillare diffusione della musica barocca in sede discografica.⁶⁷

Unico conservato dei quattro composti da Vivaldi, l'oratorio «sacro militare» *Juditha triumphans* ha goduto di una fortuna esecutiva in tempi moderni ben maggiore rispetto alla scarsa attenzione da parte della critica. Se infatti il repertorio oratoriale veneziano del primo Settecento è stato oggetto di considerazione piuttosto marginale – ad aggiornare l'obsoleta monografia di Howard E. Smither⁶⁸ e l'ancor più compatto volume redatto a quattro mani da Denis ed Elsie Arnold⁶⁹ è intervenuta in anni recenti Eleanor Selfridge-Field con un saggio sistematico⁷⁰ –, ancora minor spazio ha conquistato a livello bibliografico l'allegorico lavoro del compositore lagunare, circoscritto nel suo esilissimo riscontro editoriale a una penetrante analisi drammaturgica condotta da Michael Talbot in due riprese,⁷¹ cui bisogna aggiungere soltanto gli occasionali interventi succitati

testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi, pp. 279-306; MARCO BIZZARINI, *I segreti di «Griselda»*. Nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni, pp. 307-318; ENRICO CARERI, *Sull'uso vivaldiano dei segni dinamici*, pp. 319-338; MARCO BEGHELLI, *Che cosa ci dicono le «travature» vivaldiane?*, pp. 339-352; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Suggestions pour compléter quatre œuvres dont on ne possède pas l'intégralité des sources: RV 316, 562, 693, 431, et qui méritent une exécution qui rende dignement l'original. Questions parallèles à propos des concertos RV 432 et 438*, pp. 359-368; JEAN-CHARLES LÉON, *La problématique des reconstructions du violoncello all'inglese. De la recherche à l'interprétation*, pp. 369-380; GILLES THOMÉ, *Les «Claren», «Clarini» et «Clarinet» dans les œuvres de Vivaldi*, pp. 381-394; CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso. A proposito di «Vivaldiana» di Gian Francesco Malipiero*, pp. 395-412; GIANLUCA TARQUINIO, *La diffusione dell'opera di Antonio Vivaldi attraverso le fonti sonore. La discografia a 78 giri*, pp. 413-440; ALBERTO BASSO, *The Vivaldi Edition*, pp. 441-444; SUSAN ORLANDO, *The Vivaldi Edition – A Collaboration*, pp. 445-446; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Dating Venetian Operas. Implications and Quandaries for Vivaldi Studies*, pp. 447-460; REINHARD STROHM, *From She-Devil to Recalcitrant Mother. Women and the «Male Gaze» in Vivaldi's Operas*, pp. 461-480; MARIA IDA BIGGI, *Soggetti, Immagini e Scenografie*, pp. 481-486; FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Hasse e Vivaldi*, pp. 487-508; PABLO QUEIPO DE LLANO, *Nuevas hipótesis cronológicas para RV 51, RV 53, RV 355 y RV 594*, pp. 509-528; CHIARA PANCINO, *Le musiche per le Putte della Pietà. Riordino dei manoscritti musicali del «Fondo Correr»*, pp. 529-534; e *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive (Venezia, 29 giugno 2012). Atti della giornata di studi*, a cura del Venetian Centre for Baroque Music in collaborazione con l'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti e con la Bibliothèque Nationale de France, disponibile online all'indirizzo http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012_1.pdf; contiene, tra gli altri: MICHAEL TALBOT, *Research into Venetian Music and Musicians. Old Gaps Filled and New Gaps Created*, pp. 6-11; HELEN GEYER, *Sperimentalismo ed usus. I quattro grandi ospedali veneziani come modelli esemplari della modernità*, pp. 12-18; ELENA QUARANTA, *La musica a Venezia attraverso le fonti d'archivio. Rilettura e prospettive*, pp. 19-26; OLIVIER FOURÈS, *Praxis et liberté. L'improvisation vivaldienne*, pp. 40-41; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Bernardo Canal and Antonio Vivaldi. A Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo*, pp. 43-51.

⁶⁷ Nel caso di Vivaldi è tuttora in corso (per conto dell'etichetta Naïve) la cosiddetta *Vivaldi-Edition*, impresa mastodontica concepita da Alberto Basso sul finire degli anni Novanta e intrapresa dal 2000 di registrare l'intero lascito musicale manoscritto conservato presso la Biblioteca nazionale di Torino per creare una collezione discografica degli autografi vivaldiani.

⁶⁸ HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio. I. The Oratorio in the Baroque Era (Italy, Vienna, Paris)*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977, pp. 348-354.

⁶⁹ DENIS e ELSIE ARNOLD, *The Oratorio in Venice*, London, Royal Musical Association, 1986 («Royal Musical Association Monographs», 2), soprattutto pp. 24-28.

⁷⁰ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Towards a Cultural History of the Venetian Oratorio, 1675-1725*, in *Florilegium musicæ. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, 2 voll., a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, Pisa, ETS, 2004, II, pp. 911-925.

⁷¹ MICHAEL TALBOT, *How Operatic is Vivaldi's «Juditha triumphans»?*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, Boydell,



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

contenuti all'interno di atti di convegno (cfr. note 40 e 47) e una sommaria panoramica stilata da David Marsh sull'assidua ricorrenza dell'eroina biblica nella storia dell'oratorio barocco.⁷²

2007, pp. 214-231; l'analisi dettagliata condotta da Talbot sulla partitura della *Juditha* si legge in Id., *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* cit., pp. 409-447.

⁷² DAVID MARSH, *Judith in Baroque Oratorio*, in *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, a cura di Kevin R. Brine, Elena Ciletti e Henrike Lähnemann, Cambridge, Open Book, 2010, pp. 385-396.

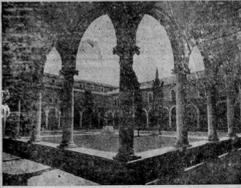
Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Un grande operista veneziano che suonava il violino: Antonio Vivaldi

Nei primi decenni del secolo scorso Fausto Torrefranca dedicò una parte non piccola della propria attività allo studio della musica strumentale del Settecento italiano, vista soprattutto come premessa per uno sviluppo autoctono della forma classica: la passione per i libri antichi e per i manoscritti quasi lo costrinsero a mettere assieme una biblioteca imponente, forte di circa quindicimila volumi. Alla scomparsa dello studioso, nel 1955, gli eredi rispettarono la sua volontà di non disperdere questo materiale tanto faticosamente raccolto e lo cedettero in blocco allo Stato italiano. Vista la parte di primo piano avuta nella trattativa da Mario Messinis, allora bibliotecario del Conservatorio di musica Benedetto Marcello, il Ministero della pubblica istruzione decise di collocare questa importante raccolta appunto nel conservatorio veneziano, dove tuttora si trova. Tra i numerosi materiali – manoscritti ed edizioni antiche, trattati sulla teoria musicale e sul ballo, un'importante collezione di oltre quattromila libretti, prevalentemente ottocenteschi – figurano anche numerose copie manoscritte di lavori musicali custoditi in varie biblioteche italiane ed estere: lavori di Galuppi, di Cambini e di Antonio Vivaldi, ovviamente. Si potrebbe pensare che questo ultimo nome rappresenti il degno coronamento di una collezione prestigiosa, ma in realtà all'epoca non era così: una copia tratta da una fonte ospitata in una biblioteca napoletana, ad esempio, distorce malamente il cognome del più celebre compositore veneziano in «Venaldi», e non è necessario disporre di particolari nozioni filologiche per comprendere le ragioni di una storpiatura sarcastica. La riscoperta della musica del Prete rosso era allora appena agli inizi e solo da poco (1926-1930) erano state rinvenute le due poderose serie archivistiche confluite poi nella Biblioteca universitaria di Torino sotto il nome di fondi Mauro Foà e Renzo Giordano, a memoria perenne della liberalità con la quale queste famiglie avevano provveduto a mettere al sicuro tanto materiale così prezioso.

Negli ultimi anni di vita, quando godeva di una fama in crescita apparentemente inarrestabile, Antonio Vivaldi, violinista e compositore (ma anche e soprattutto operista che si esibiva in assoli acclamati nei teatri dove faceva l'impresario), complice il dissesto economico seguito alla sua assenza a Ferrara per interdetto del locale cardinal legato (1737) e il conseguente mancato controllo della compagnia, è costretto a tentare di rimpinguare le proprie oramai magre finanze vendendo una mole notevole dei suoi manoscritti e intraprendendo un avventuroso viaggio nell'impero asburgico, forse con l'intenzione di raggiungere le influenti amicizie ancor più orientali, non ultimo il misterioso conte Wrtby. La sorte che attende il compositore, la cui fama sembra perdersi nel nulla (notizie affidabili sulla sua morte a Vienna nel 1741 sono di anni recenti) sembra però particolarmente cruda. L'importante raccolta ottocentesca di saggi su Venezia, *Venezia e le sue lagune* (1847), ospita anche un prezioso articolo di Pietro Canal, celebre collezionista locale, classicista e docente nell'ateneo patavino, riguardante la storia della



**CONSERVATORIO DI MUSICA
BENEDETTO MARCELLO
VENEZIA**
 CENTRO DI CULTURA MUSICALE
 With the collaboration
 of the
CENTRO DI CULTURA E CIVILTÀ
 of the
GIORGIO CINI FOUNDATION
 VACANZE MUSICALI 1958

Cloister of the cypresses on the Island of San Giorgio

MUSICAL GALA NIGHTS
 "LE CELEBRITA",
FESTIVAL ANTONIO VIVALDI

FRIDAY AUGUST 22th - at 9.30 pm
 (ast night)

**JUDITHA
TRIUMPHANS**

Sacrum militare oratorium for soloists, chorus, organ and orchestra (1716)
 (edited by Vito Frazzi)

Personaggi e Interpreti

Giuditha	MIRYAM PIRAZZINI
Abra, her attendant	ADRIANA MARTINO
Oloferne	RENATO CAPECCHI
Virgin, servant to Oloferne	REGOLO ROMANI
Orius, high priest	PAOLO PEDANI

Chorus of soldiers in Oloferne's camp - Chorus of Virgins in Bethulia

Conductor
RENATO FASANO

Chorus Master BONAVENTURA SOMMA	Stage Director CORRADO PAVOLINI
-------------------------------------------	-------------------------------------------

Junior Polyphonic Chorus of the National Academy of "St. Cecilia", of Rome
 Chamber Orchestra of the Conservatorio "B. Marcello", of Venice

At the harpsichord: Maria Vittoria Guidi At the organ Floriano Palestra

Scenes on sketches by Mario Ronchese, realized by Antonio Orlandini
 Lighting effects by Piero Fabris Costumes from the "Teatro dell'Opera", of Rome

LIST OF PRICES (tax included) All from L. 2000 (Monday L. 500)
 Tickets for sale at the Conservatorio August 21 and 22 from 10 a.m. to 1 p.m. and 3 to 7 p.m. At the SSEE, Piazza San Marco, tel. 24.876. At the
 San Giorgio from 8 p.m. on the night of the performance.
 The subscription to the 3 Friday evenings (Aug. 19, 20 and 22) is valid for this production. Special boxes service to the Island from Calle Valtierra
 (3 March). Booking closes September.

Locandina di *Juditha triumphans* nel Chiostro dei Cipressi dell'Isola di San Giorgio a Venezia, 22 agosto 1958. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Il Giustino al Teatro La Fenice di Venezia, settembre 1985 (7° Festival Vivaldi); regia di Marise Flach, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

musica della Dominante.¹ È uno scritto di rilievo, soprattutto se letto alla luce di un'epoca poco attenta sia alla ricerca d'archivio sia a una corretta valutazione sociologica; il brano cita con insolita acribia compositori appartenenti alla scuola veneziana che ancor oggi non possono dirsi del tutto riscoperti con piena cognizione di causa: Giovanni Legrenzi e Francesco Cavalli, ma anche i due Gabrieli e Gioseffo Zarlino, Giovanni Croce e Antonio Lotti e ciò fa comprendere come la penna arguta del saggista potesse attingere con buon risultato alla propria biblioteca raccolta con tanta fatica. Tra tanti nomi riportati, molti dei quali certo neppure paragonabili con quelli qui riportati, stupisce però una lacuna colossale: Antonio Vivaldi non viene neppure citato. È una condizione oggi difficilmente credibile e che pure dovrebbe servire a comprendere e sottolineare i rischi dello storico. Il nome di Vivaldi giacque sotto le macerie delle nuove mode, schiacciato da un rinnovamento del panorama stilistico che in Italia fu pressante, particolarmente nell'opera seria, amato e compreso da un altro inattuale come Bach ma ignorato dalla quasi totalità degli altri colleghi, totalmente sconosciuto ai romantici.

Ecco quindi spiegabile come lo stesso Festival di musica contemporanea, che pure dedicò ampio spazio alla ripresa di lavori della scuola veneziana, accennando spesso alla severa tradizione polifonica della scuola cinquecentesca e simpatizzando con la grandezza monteverdiana, strizzi

¹ [PIETRO CANAL], *Della musica in Venezia*, in *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Antonelli, 1847, vol. I, parte II, pp. 471-500.



Il Giustino al Teatro La Fenice di Venezia, settembre 1985 (7° Festival Vivaldi); regia di Marise Flach, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

l'occhio all'opera settecentesca con la sola imbarazzante assenza dei titoli vivaldiani. O quasi: dopo i primi recuperi in epoca prefascista e nel regime, quando studiosi e artisti andavano in caccia di italianità passate e illustri, un ciclo di musiche di Vivaldi promosso dalla Biennale a partire dal 1947 (x Festival) offrì al pubblico del Teatro La Fenice *La senna festeggiante* diretta da Angelo Ephrikian nella cornice del XII Festival del 1949, insieme al *Beatus vir* curato da Maderna, un'esecuzione che suona come il primo evento di largo respiro dedicato all'illustre concittadino. Ma è solo un assaggio di quanto si possa ricavare da Vivaldi, dacché nel 1958 una produzione del Conservatorio di Venezia in collaborazione con la da poco attiva Fondazione Giorgio Cini, con la partecipazione del Coro giovanile di Santa Cecilia rivestito dei costumi del Teatro dell'Opera di Roma, propone nel Chiostro dei Cipressi dell'Isola di San Giorgio, per la seconda volta in forma scenica in tempi moderni dopo le recite senesi del 1941, il «sacrum militare oratorium» *Juditha triumphans* con la regia di Corrado Pavolini e la direzione musicale di Renato Fasano – allora direttore del Conservatorio Benedetto Marcello nonché fondatore delle celebri Vacanze musicali. Tratta dal *Libro di Giuditta*, la storia della vedova avvenente che seduce il nemico viene spesso presa a modello dalla grande tradizione oratoriale, solitamente avara di trame così complete e così mosse anche in senso dialogico da sembrare operistiche.

All'elenco dei ruoli, tutti affidati nella partitura autografa a interpreti femminili vista la destinazione alla Pietà² («Juditha; Abra ejus ancilla; Holofernes; Vagaus servus Holofernus; Ozias summus sacerdos», cui vanno aggiunti i cori «militum furentium in acie» e «virginum canentium in Bethulia»), è oggi possibile collegare almeno il nome di battesimo delle putte, rispettivamente Caterina, Silvia, Apollonia, Barbara e Giulia. Registri vocali che stridono con l'esecuzione del 1958, quando a Miriam Pirazzini e Adriana Martino nei ruoli di Giuditta e Abra si affiancarono tre interpreti maschili: il venticinquenne baritono Renato Capecci, Oloferne, il tenore Regolo Romani, Vagao, e l'altro baritono Paolo Pedani, Ozia.

Un'orchestra molto particolare aveva accompagnato le voci all'epoca di Vivaldi, forte di un organico che coincide forse con il periodo migliore dell'istituzione, prima della costruzione della nuova chiesa (quella attuale, quindi non certo di Vivaldi come pure si ama scrivere) e delle difficoltà economiche degli ospedali e dei luoghi pii che culminò negli anni settanta con la chiusura degli Incurabili, primo a cadere sotto la scure della magra liquidità dell'epoca preannunciando la progressiva e inarrestabile chiusura degli altri. E imponente per l'epoca: due flauti, due oboi, due trombe, due clarini, un «salmoè» (lezione vivaldiana per *chalmureau*, «salmò» in veneziano), ben quattro tiorbe, un mandolino, l'organo, la viola d'amore, cinque «violetti all'inglese», timpani e, ovviamente, la pattuglia degli archi e – altrettanto ricca – quella del basso continuo. Ci troviamo di fronte ad un organico che richiama alla memoria e riepiloga quasi l'intero *corpus* delle composizioni concertistiche vivaldiane. Due sono le parti nelle quali è divisa la composizione, con i tre ruoli più gravi di Oloferne, di Giuditta e di Ozia (tutti e tre in chiave di contralto), e i due ruoli appena un po' più acuti di Abra e di Vagao (in chiave di soprano). Il lavoro di revisione, che riportava *Juditha* a Venezia per la prima volta in tempi moderni, è riconducibile alla penna di Vito Frazzi, non nuovo a imprese simili; la sua curatela dell'oratorio era stata realizzata per la prima rappresentazione in tempi moderni e in forma scenica, per quel ch'è dato di sapere, di *Juditha*

² Tra i lavori specifici dedicati di recente agli ospedali veneziani cfr. GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze, Olschki, 2006; per una descrizione completa dei lavori dedicati alla Pietà valga invece FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI, «*Armonie deliziose di salmi ed oratori*». *Testi e musiche per l'Ospedale della Pietà di Venezia*, Padova, Edizioni de I Solisti Veneti, 2011.

nella settimana vivaldiana promossa dall'Accademia Chigiana a Siena, l'8 settembre 1941, e risultava nel 1958 'vecchia' di diciassette anni.³

Juditha triumphans rappresenta però anche l'ennesima prova delle intense relazioni tra la ricca tradizione musicale e l'intensa attività politica e militare della Dominante: il lavoro risale infatti al 1716, anno destinato a celebrare la vittoria della Repubblica sui turchi e la riconquista dell'isola di Corfù.⁴ Ben magra vittoria, dopo le sconfitte non così recenti ma ancora acutissime nel cuore dei veneziani patite con la perdita di Creta, o Candia, come veniva chiamata all'epoca. Lo sbarco dei turchi a Corfù e il conseguente assedio dell'isola provocò l'immediata reazione della popolazione, che proclamò la resistenza ad oltranza; Venezia firmò però una tempestiva alleanza con il Sacro Romano Impero che le fruttò, il 18 agosto, la definitiva vittoria ottenuta principalmente dal conte Johann Matthias von der Schulenburg, compensato poi con una pensione di cinquemila ducati annui e sontuose celebrazioni e manifestazioni di stima, culminate a Corfù con l'erezione di un monumento e a Venezia, sulle mura dell'Arsenale, con una lapide ed un busto. Sin troppo evidenti sono le somiglianze tra le vicende: Venezia, lasciata sola dalla cristianità (vecchio tema certamente autentico all'epoca di Candia), è rappresentata dalla coraggiosa vedova, che incanta Oloferne per poi ucciderlo e proclamare la sollevazione generale.

Una nuova esecuzione – in forma di concerto – di *Juditha triumphans* in terra veneziana si ebbe nel 2009 quando la chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchia natale di Vivaldi e sede del fonte battesimale al quale era stato condotto dopo il battesimo domestico, ospitò in concerto il medesimo oratorio, voluto dalla Catalogna per la sua presenza alla 53. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale veneziana. La concertazione dell'oratorio vivaldiano fu affidata a Ottavio Dantone alla testa di *Academia 1750*, l'orchestra barocca del Festival di Torroella de Montgrí, e del coro *La stagione armonica* diretto da Sergio Balestracci. Tutte femminili, come vuol la partitura, furono questa volta le protagoniste della serata, da Gemma Coma Alabert (*Juditha*) a Emanuela Galli (*Vagaus*), da Josè Maria Lo Monaco (*Holofernes*) a María Hinojosa (*Abra*) e a Marta Infante (*Ozias*).

La nuova ripresa in forma scenica dell'oratorio, finalmente alla Fenice, segna oggi un ulteriore passo nella riscoperta veneziana del Vivaldi 'operista', dopo *Il Giustino* diretto da Alan Curtis alla Fenice nel 1985, *Ercole sul Termidonte* e *Bajazet* diretti da Fabio Biondi al Teatro Malibran nel 2007, e *Argippo* diretto da Ondřej Macek al Teatro Goldoni nel 2008.

³ Altri tredici anni si sarebbero dovuti aspettare per la revisione di Alberto Zedda pubblicata nel 1971 da Ricordi in collaborazione con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, e cinquanta (2008) per l'edizione critica di Michael Talbot, anch'essa edita da Ricordi in collaborazione con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Già dal 1948 era però disponibile al pubblico il facsimile della partitura autografa conservata presso il Fondo Foà della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, pubblicato a Siena dall'Accademia Musicale Chigiana.

⁴ La data esatta della prima assoluta è per ora incerta; si veda il saggio di Carlo Vitali in questo volume, alle pp. 13-34: 21-24.



Ercole sul Termidonte al Teatro Malibran, ottobre 2007; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Vivaldi in scena a Venezia dal secondo dopoguerra

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

1958 – *Festival Antonio Vivaldi*. Venezia, Isola di San Giorgio, Chiostro dei Cipressi

Juditha triumphans RV 644, sacrum militare oratorium in due parti di Giacomo Casseti nella revisione musicale di Vito Frazzi – 22 agosto 1958 (1 recita).

1. Juditha: Miryam Pirazzini 2. Abra: Adriana Martino 3. Holofernes: Renato Capecchi 4. Vagaus: Regolo Romani 5. Ozias: Paolo Pedani – M° conc.: Renato Fasano; m° del coro: Bonaventura Somma; reg.: Corrado Pavolini; scen.: Mario Ronchese; cost.: Teatro dell'Opera di Roma; luci: Piero Fabris; Coro polifonico giovanile dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma; Orchestra da camera del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia.

1985 – 7° *Festival Vivaldi*. Teatro La Fenice

Il Giustino RV 717, dramma per musica in tre atti di Nicolò Beregan nell'edizione critica di Reinhard Strohm – 5 settembre 1985 (5 recite).

1. Giustino: Silvana Silbano (Claudia Clarich) 2. Arianna: Alessandra Ruffini (Daniela Longhi) 3. Vitaliano: Adélisa Tabladon (Nicoletta Curiel) 4. Anastasio: Susanna Anselmi (Silvana Silbano) 5. Amanzio: Caterina Trogu-Rörich 6. Leocasta: Silvana Manga (Rosalba Colosimo) 7. Polidarte: Claudia Nicole Bandera 8. Fortuna: Marina Bottacin – M° conc.: Alan Curtis; reg.: Marise Flach; scen. e cost.: Pasquale Grossi; Orchestra Giovani del Veneto; interpreti partecipanti al laboratorio di interpretazione vocale di Leyla Gencer.

2007 – *Lirica e balletto 2007*. Venezia, Teatro Malibran

Ercole sul Termodonte RV 710, dramma per musica in tre atti di Antonio Salvi nella revisione critica di Fabio Biondi – 4 ottobre 2007 (4 recite).

1. Antiopé: Romina Basso 2. Ippolita: Roberta Invernizzi 3. Orizia: Emanuela Galli 4. Martesia: Stefanie Irányi 5. Ercole: Carlo Allemano 6. Teseo: Jordi Domènech 7. Alceste: Laura Polverelli 8. Talamone: Mark Milhofer – M° conc.: Fabio Biondi; reg., scen., cost.: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia, Laboratorio integrato diretto da Carlo Majer (Anja Rudak regia, Lucia Ceccoli scene, Caterina Lucchiarri costumi); orchestra Europa Galante; collaborazione artistica Fondazione Teatro Due.

Bajazet RV 703, tragedia per musica in tre atti di Agostino Piovene nella revisione critica di Fabio Biondi – 5 ottobre 2007 (4 recite)*

1. Tamerlano: Daniela Barcellona 2. Bajazet: Christian Senn 3. Asteria: Marina De Liso 4. Andronico: Lucia Cirillo 5. Irene: Vivica Genaux 6. Idaspe: Maria Grazia Schiavo – M° conc.: Fabio Biondi; allestimento in forma semiscenica a cura della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia, Laboratorio integrato diretto da Carlo Majer (Anja Rudak regia, Lucia Ceccoli scene, Caterina Lucchiarri costumi); orchestra Europa Galante; collaborazione artistica Fondazione Teatro Due.

2008 – *Festival Galuppi 2008*. Venezia, Teatro Goldoni

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

1. Argippo: Veronika Mráčková Fučíková 2. Zanaida: Pavla Štěpničková 3. Osira: Jana Bínová-Koucká 4. Silvero: Barbora Sojková 5. Tisifero: Zdeněk Kapl – M° conc.: Ondřej Macek; reg.: Zuzana Vrobová; orchestra barocca Hof-Musici.

* in forma semiscenica.



Bajazet al Teatro Malibran, ottobre 2007; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

ALESSANDRO DE MARCHI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Apprezzato interprete del repertorio barocco, con orchestre di strumenti sia antichi che moderni, Alessandro De Marchi ha diretto importanti produzioni di lavori di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria*), Keiser (*Der lächerliche Prinz Jodelet*), Vivaldi (*Orlando paladino*), Telemann (*Flavius Bertaridus*), Händel (*Giulio Cesare in Egitto*, *Hercules*, *Orlando*, *Alcina*, *Teseo*), Hasse (*Cleofide*), Graun (*Cleopatra e Cesare*), Pergolesi (*L'olimpiade*), Gluck (*Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*), Haydn (*L'isola disabitata*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*), fino a Rossini (*La scala di seta*, *Demetrio e Polibio*, *Il barbiere di Siviglia*) e Donizetti (*Anna Bolena*), in alcune delle principali sale europee (Staatsoper e Komische Oper di Berlino, Staatsoper di Amburgo, Semperoper di Dresda, Opera di Colonia, Festival Händel di Halle, Essen, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Concertgebouw di Amsterdam, Opéra di Lione, Praga, Innsbrucker Festwochen, Theater an der Wien di Vienna, Den Norske Opera di Oslo, Teatro di San Carlo di Napoli, Teatro Regio di Torino, Festival Pergolesi di Jesi). Dal 1998 è direttore principale dell'Academia Montis Regalis, con cui ha conseguito importanti successi tra i quali l'attribuzione del Premio Abbiati 2005 della critica italiana, e con la quale è stato ospite del Théâtre des Champs Élysées di Parigi, del Bologna Festival, dell'Unione Musicale di Torino e della Società del Quartetto di Milano. Svolge attività concertistica con orchestre quali l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, i Wiener Symphoniker, la NDR Radiophilharmonie di Hannover, le Staatskapelle di Berlino e di Dresda. Dal 2009 è direttore artistico del Festival di Musica Antica di Innsbruck. Tra i lavori più recenti, *La scala di seta* alla Fenice, *La Stelidaura vendicante* di Francesco Provenzale a Vienna e *Giulio Cesare in Egitto* a Torino e a Dresda.

ELENA BARBALICH

Regista. Esordisce nella regia realizzando *Phonophonie* di Kagel e l'opera contemporanea collettiva *Die Rätsel von Mozart* al Teatro Fondamenta Nuove di Venezia in collaborazione con la Fenice. Sempre per la Fenice, nel settembre del 2002, mette in scena l'antologia di musica contemporanea *Per voce preparata*. A Parigi, all'Auditorium de la Cité des Arts, nel 2000, rappresenta *Récitations* di Aperghis. Al Festival Opera Barga mette in scena *Il tribuno* di Mauricio Kagel, ripreso al Festival di Tourcoing con *Die Rätsel von Mozart*. Nel 2005, per il San Carlo di Napoli, cura la regia della prima assoluta dell'opera *Garibaldi en Sicile* di Marcello Panni. Nel campo del repertorio classico, realizza nel 2003 *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* al Verdi di Salerno e al Politeama di Catanzaro. Nel 2004 con la messinscena di *Tosca* collabora con gli stessi teatri, aprendo la stagione a Catanzaro. Nel 2006 inaugura la stagione lirica di Salerno con *Macbeth* di Ver-

di, ripreso nel 2007 e 2015 al Teatro São Carlos di Lisbona, nel 2008 a La Coruña e nel 2009 al Teatro Calderón di Valladolid. Nel 2007 e nel 2009 cura la riedizione di *Tosca* per la Fondazione Petruzzelli di Bari. Al Teatro Verdi di Sassari, nel 2007, realizza la regia di *Les Mamelles de Tirésias* e *La Damaizelle élue*. Al Petruzzelli, nel 2010, mette in scena *La traviata*. Nel 2011 cura la regia del *Cappello di paglia di Firenze* di Rota in una lunga tournée, presso i teatri di Como, Cremona, Savona, Brescia, Pavia e Rovigo. Nel 2012 cura la ripresa di *Tosca*, inaugurando le stagioni dei teatri di Brescia, Pavia e Cremona. Nel 2014 replica al Petruzzelli *Il cappello di paglia di Firenze*. Recentemente ha curato la regia delle *Nozze di Figaro* al Regio di Torino, trasmesse su Rai 5 e distribuite a Parigi e in 44 cinema francesi. Per il compositore Paolo Furlani scrive i libretti delle opere *Otòno Shirábe* e *Singin' in the Brain*, quest'ultima eseguita alla Biennale Musica di Venezia. È docente di Pratica e cultura dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

MASSIMO CHECCHETTO

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

TOMMASO LAGATTOLLA

Costumista. Diplomato in violino al Conservatorio e in scenografia all'Accademia di Belle Arti, svolge da molti anni l'attività di scenografo e costumista. Ha collaborato come assistente ai costumi con Pasquale Grossi per *Don Pasquale* alla Fenice (2002) e *La bohème* al San Carlo (2004). Come scenografo e/o costumista ha lavorato, tra molti altri, ai seguenti spettacoli: *Per voce preparata* di autori contemporanei (Fenice 2001); *Il trovatore* (Opera di Roma 2004); *L'isola disabitata* di Haydn (Accademia Chigiana 2009); *La traviata* (Accademia Chigiana 2010; O Coliseu do Porto 2013); *Madama Butterfly* (Petruzzelli e Maggio Musicale Fiorentino 2015). Il sodalizio artistico con Elena Barbalich ha prodotto diversi spettacoli rappresentati sulle scene europee: *Garibaldi in Sicile* di Marcello Panni (San Carlo 2005); *Macbeth* (Opera de A Coruña 2008; Valladolid, Teatro Calderón, 2010; Lisbona, Teatro de São Carlos, 2015); *Il cappello di paglia di Firenze* (Como, Teatro Sociale As.Li.Co., 2011); *Le nozze di Figaro* (Regio di Torino 2015). Nel 2015 ha vinto il premio GBOscar-L'eccellenza dell'opera come migliore scenografo e costumista. Per il Petruzzelli, oltre a realizzare scene e costumi per numerosi spettacoli sin dal 2001, è stato per nove anni direttore degli allestimenti scenici. Al suo impegno per il teatro lirico unisce l'attività pubblicistica come studioso di storia del costume, l'attività didattica presso l'Accademia di Belle Arti di Bari e un'attività da allestitore vestimentario presso la Galleria del Costume di Palazzo Pitti.

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Juditha. Nata a Novara, debutta al Regio di Torino con *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini, e vi torna per *Le nozze di Figaro*, *La Cenerentola* con la regia di Ronconi, *Falstaff* diretto da Gianandrea Noseda con la regia di Pizzi, *Salome* diretta ancora da Noseda con la regia di Carsen, *Les Contes d'Hoffmann* diretta da Emmanuel Villaume con la regia di Nicolas Joel, *Tancredi* di Rossini con la regia di Yannis Kokkos. La sua carriera la porta a: Lucerna (*L'enfant et les sortilèges* con Viotti), Monte-Carlo, Genova (*Les Contes d'Hoffmann* con Bonyngé), Salisburgo (*Juditha triumphans*), Istanbul (*Orfeo* con Claudio Scimone e *Bajazet* con Fabio Biondi), Amsterdam (*Orlando furioso*, *Juditha triumphans*, *Guillaume Tell*), Martina Franca (*La zingara*), Edimburgo (*Zelmira*), Roma (*Faust* e *I Capuleti e i Montecchi*), Firenze (*Nona Sinfonia* di Beethoven diretta da Jesús López Cobos, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*), Siviglia (*L'incoronazione di Poppea* con Graham Vick e Christophe Rousset),

Barcellona, Madrid (*Il califfo di Bagdad* di García diretto da Rousset), Parigi, Lione, Londra, Pesaro (*Il vero omaggio*, *La gazzetta*, regia di Dario Fo e *La gazza ladra*), Vienna, Venezia (*La Didone* e *L'olimpiade*, direttore Andrea Marcon, *Il barbiere di Siviglia*, *Requiem* di Mozart, *Madama Butterfly*), Palermo (*Anna Bolena*, regia Vick), Verona, Bari, Sassari, San Sebastián, Peralada e Detroit (*Il barbiere di Siviglia*, *Falstaff*), Lipsia (*Petite Messe solennelle* con Riccardo Chailly), Scala (*La Dama di picche* con John Eliot Gardiner, *La Didone* di Francesco Cavalli, *Falstaff* diretto da Daniel Harding con la regia di Carsen), Córdoba, Catania, Dallas (*L'italiana in Algeri*), Palma de Mallorca (*Faust*), Bilbao (*Falstaff*, *Il mondo della luna*, *L'equivoco stravagante*), St. Gallen (*Il diluvio universale*).

GIULIA SEMENZATO

Soprano, interprete del ruolo di Abra. Diplomata al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, nel 2015 si è laureata presso la Schola Cantorum di Basilea sotto la guida di Rosa Domínguez. Ha seguito inoltre master di perfezionamento con Margreet Honig, Paul Triepels, Christopher Robson, Vivica Genaux, Gemma Bertagnolli, Marina De Liso, Ana Rodrigo, Evghenia Dundekova. Ha debuttato, come vincitrice del Concorso internazionale Toti Dal Monte 2012, nel ruolo di Elisetta nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa presso i teatri di Treviso, Ferrara e Rovigo (2013), Lucca e Ravenna (2014). Nel 2013 ha frequentato l'Académie du Chant del Festival di Aix-en-Provence, dove ha interpretato il ruolo eponimo in *Elena* di Cavalli. Ha recentemente lavorato alla Scala in *Lucio Silla* (Celia); ha inoltre cantato *Morte e sepoltura di Cristo* di Caldara all'Auditorium Nacional de Madrid, la *Krönungsmesse* di Mozart a Cuenca e il *Messiah* con La Verdi Barocca. Nel 2014 è stata Eritrea nell'opera omonima alla Fenice. Tra gli altri ruoli interpretati, quello di Zerlina in *Don Giovanni* (Biennale Musica di Venezia 2010), di Sandrina nella *Cecchina* di Piccinni (Teatro Donizetti di Bergamo 2011), di Maria nei *Due timidi* di Rota (Teatro Malibran 2011) e di Euridice in *Orfeo* di Charpentier (Basilea 2014).

TERESA IERVOLINO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Holofernes. Nasce a Bracciano (Roma) nel 1989 e all'età di otto anni inizia a studiare pianoforte. Nel 2007 viene ammessa al Conservatorio Cimarosa di Avellino dove consegue nel 2011 il diploma di canto, perfezionandosi poi con una serie di masterclass sotto la guida di Marco Berti, Domenico Colajanni, Alfonso Antoniozzi, Daniela Barcellona, Bernadette Manca Di Nissa, Bruno Nicoli e Stefano Giannini. Già nel 2008 inizia a esibirsi in una serie di concerti lirico-sinfonici nel territorio campano e nel 2010 è vincitrice del terzo premio al Concorso internazionale Città di Ravello. Nel 2012 si qualifica al LXIII concorso As.Li.Co. come vincitrice esordiente e partecipa a vari spettacoli del Circuito Lombardo. Sempre nel 2012 si aggiudica il primo premio al concorso Città di Bologna. Successivamente è vincitrice ai concorsi Salicedoro 2012, Maria Caniglia 2012 e As.Li.Co. 2013. Fa il suo debutto al Filarmonico di Verona nel maggio 2012 con *Pulcinella* di Stravinskij, al quale seguono i personaggi di Maddalena in *Rigoletto* a Chieti, Isabella nell'*Italiana in Algeri* a Como e Ravenna, Miss Bagott nel *Piccolo spazzacammino* al Regio di Torino, Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia* a Padova, il ruolo protagonista in *Tancredi* nel Circuito Lombardo, Clarice nella *Pietra di paragone* al Théâtre du Châtelet, Rosina nel *Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma, la Cantata *Giovanna d'Arco* di Rossini con la Tokyo Philharmonic Orchestra. È diretta da direttori quali Roberto Abbado, Alberto Zedda, Jean-Christophe Spinosi, Stefano Montanari, Ivor Bolton. Tra i suoi ruoli più recenti si ricordano Maddalena nel *Viaggio a Reims* ad Amsterdam, Calbo in *Maometto secondo* a Roma e Cornelia in *Giulio Cesare in Egitto* a Toulon.

PAOLA GARDINA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Vagaus. Dopo il diploma al Conservatorio di Rovigo viene invitata ai teatri di Rovigo, Ferrara, Bologna, Cremona e Cagliari per esecuzioni di musica contemporanea. Perfeziona la sua tecnica a Venezia con Sherman Lowe. Vince i concorsi Toti Dal Monte 2003 per *La Cenerentola* e As.Li.Co. 2005 per *Le nozze di Figaro*. È poi impegnata in *Faust* di Gounod al Ravenna Festival; *Manon Lescaut* al Regio di Torino. E ancora, tra gli altri spettacoli, *Cavalleria rusticana* al Carlo Felice di Genova; *Maria Stuarda* a Lione, Parigi e alla Scala; *Il turco in Italia* al Theater an der Wien; *Die Lustige Witwe*, *Věc Makropulos* e *Il viaggio a Reims* alla Scala; *La Cenerentola* a Nizza e alla Bayerische Staatsoper di Monaco; *I due Figaro* a Salisburgo, al Teatro Real di Madrid e al Teatro Colón di Buenos Aires; *L'occasione fa il ladro* alla Fenice; *Così fan tutte* al Lirico di Cagliari, all'Opéra National de Bordeaux, al Teatro Real di Madrid, a La Monnaie di Bruxelles e alle Wiener Festwochen; *Lucio Silla* all'Opéra National de Bordeaux; *La scala di seta* alla Fenice (dove torna nel 2015 con *I Capuleti e i Montecchi*); *Les Troyens* alla Scala diretta da Pappano; *La Cenerentola* a Monaco e in Oman. Ha lavorato con direttori quali Muti, Abbado, Maag, Tate, Inbal, Bartoletti, e con registi come Van Hoëcke, Pizzi e Ronconi.

FRANCESCA ASCIOTI

Contralto, interprete del ruolo di Ozias. Si diploma in canto al Conservatorio di Brescia. Studia con Bernadette Manca di Nissa e si perfeziona con Alberto Rinaldi e Teresa Berganza. Vince nel 2010 una borsa di studio che le permette di frequentare l'Ateneo Musicale di Sulmona, grazie al quale fa la sua primissima esperienza in palcoscenico partecipando alle *Nozze di Figaro* nel ruolo di Cherubino. Interpreta poi la parte di Maddalena in *Rigoletto* al Traiano di Civitavecchia e a novembre del 2013 debutta come Quickly in *Falstaff* al Verdi di Busseto con Renato Bruson e la regia di Marina Bianchi. È finalista al concorso Marcello Giordani e vince un premio per il debutto nel ruolo di Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* che ha cantato a gennaio del 2014 presso il Vero Beach Opera Festival in Florida. Nell'aprile del 2014 canta la Nona di Beethoven presso il Bellini di Catania mentre a maggio veste i panni di Zita nel *Gianni Schicchi* di Puccini al Lirico di Piacenza. A settembre dello stesso anno è la Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota al Petruzzelli di Bari con la regia di Elena Barbalich. Di recente è stata selezionata per entrare a far parte della Riccardo Muti Italian Opera Academy presso il Teatro Dante Alighieri di Ravenna.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin
*direttore musicale di palcoscenico e
coordinatore dei complessi artistici*
Alberto Boischio ◊
maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
altro maestro di sala
Paolo Polon ◊
maestro aggiunto di palcoscenico

Gabriella Zen ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Tania Mazzetti ◊
Marco Norzi ◊
Diana Lupascu ◊

Viole

Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Enrico Ferri ◊

Contrabbassi

Matteo Luzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Basso tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Viola da gamba

Giovanna Barbati ◊

Tiorbe

Simone Vallerotonda ◊
Ivano Zanenghi ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Sabrina Mazzamuto
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessandra Vavasori ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇
Eugenio Masino ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Lucio Gaiani
responsabile ufficio gestione del personale
Alessandro Fantini
controllo di gestione e coordinatore attività metropolitana
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fabrizio Penzo
Lorenza Vianello

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni
Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile

Elisabetta Gardin ◊
Gianmaria Micheletti ◊
Andrea Pitteri ◊
Pietro Tessarin ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Lorenza Bortoluzzi
Dino Calzavara
Anna Trabuio
Nicolò De Fanti ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile e RSPP

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Andrea Baldresca ◊
Marco Giacometti ◊

ARCHIVIO STORICO
Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

Costanza Pasquotti ◇

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Tiziana Paggiaro

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanon

direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin

responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto

direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello		Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini				
Michele Arzenton Pierluca Conchetto Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	<i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Luca Seno Teodoro Valle				
Dario De Bernardin Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Francesco Padovan Giovanni Pancino Claudio Rosan Stefano Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Andrea Zane Mario Bazzellato ◇ Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇ Filippo Maria Corradi ◇ Alberto Deppieri ◇ Cristiano Gasparini ◇ Stefano Neri ◇ Paolo Scarabel ◇ Giacomo Tagliapietra ◇ Agnese Taverna ◇	Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Alessandro Diomede ◇ Michele Voltan ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre
2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**
versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Maria Boccanegra Maria Agresta

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Gabriele Adorno Francesco Meli

Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre
5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

100ª replica dell'allestimento che il 12 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio
2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela
Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco
Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di
Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibrán

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

Bruschino padre Filippo Fontana

Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice
nell'ambito del progetto Atelier della Fenice
al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Mihaela Marcu

Nemorino Giorgio Misseri

Belcore Alessandro Luongo

Il dottor Dulcamara Carlo Lepore

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale Roberto Scandiuizzi

Il dottor Malatesta Davide Luciano

Ernesto Alessandro Scotto Di Luzio

Norina Barbara Bargnesi

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto / Ekaterina Bakanova / Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi / Francesco Demuro / Matteo Lippi / Piero Pretti / Shalva Mukeria

Giorgio Germont Marco Caria / Luca Salsi / Simone Piazzola / Dimitri Plataniias / Giuseppe Altomare

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Stefano Rabaglia

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice

25 / 28 / 30 agosto

1 / 3 / 10 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 1 / 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

Admeto Marlin Miller

Evandro Giorgio Misseri

Ismene Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Marcello Rosiello / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Carmela Remigio / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni / Roxana Constantinescu

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Francesco Pasqualetti

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice produzione Atelier della Fenice al Teatro

Malibrán

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Abra Giulia Semenzato

Holofernes Teresa Iervolino

Vagaus Paola Gardina

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Tommaso Lagattolla**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett - John Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Hamburg Ballett - John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett nei quarant'anni della prima assoluta amburghese e della prima italiana in Piazza San Marco nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 4 / 13 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro Malibran

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Janek Leonardo Cortellazzi

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

Coro del Teatro La Fenice

La voce umana

(La voix humaine)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Una donna Ángeles Blancas Gulín

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Sarastro Goran Jurić

Tamino Antonio Poli

Pamina Ekaterina Sadovnikova

Papageno Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

Idomeneo

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Idomeneo Brenden Gunnell

Idamante Monica Bacelli

Illia Ekaterina Sadovnikova

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Alessandro Talevi**

scene **Justin Arienti**

costumi **Manuel Pedretti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

Estonian National Ballet

La Bayadère

coreografia di **Thomas Edur da**

Marius Petipa

musica di **Ludwig Minkus**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo

dell'Estonian National Ballet

scene e costumi **Peter Docherty**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Risto Joost**

allestimento Estonian National Ballet

Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

Stiffelio

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Stiffelio Stefano Secco

Lina Julianna Di Giacomo

Stankar Dimitri Platanias

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Johannes Weigand**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 gennaio

5 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 / 12 febbraio

8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio

5 giugno

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29

settembre

2 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni (gennaio-febbraio)

Nello Santi (aprile)

Myung-Whun Chung (6-17

settembre)

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro Malibran

23 / 26 / 31 gennaio

2 / 4 febbraio 2016

Dittico

Il segreto di Susanna

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

Agenzia matrimoniale

musica di Roberto Hazon

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia Bepi Morassi

scene, costumi e luci Scuola
di scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

nel 10° anniversario della morte di Roberto
Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro
Malibran»

Teatro Malibran

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

musica di Hervé

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Mélusine Chantal Santon

Angélique Lara Neumann

Totoche Ingrid Perruche

Roland Rémy Mathieu

Merlin Arnaud Marzorati

Médor Manuel Nuñez-Camelino

maestro concertatore e direttore

Christophe Grapperon

regia, scene e costumi Pierre-André

Weitz

Compagnie Les Brigands

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane
Centre de Musique Romantique Française

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

versione 1907

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia Alex Rigola

scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice

6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

La Favorite

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti principali

Léonor de Guzman Veronica Simeoni

Fernand John Osborn

Alphonse XI Vito Priante

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia Rosetta Cucchi

scene Massimo Checchetto

costumi Claudia Pernigotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio

1 giugno 2016

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / Marco Paladin

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio

3 / 4 giugno 2016

L'amico Fritz

musica di **Pietro Mascagni**

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Simona Marchini**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

(Ascesa e caduta della città
di Mahagonny)

musica di **Kurt Weill**

libretto di **Bertolt Brecht**

direttore **John Axelrod**

regia **Graham Vick**

scene e costumi **Stuart Nunn**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con il Teatro dell'Opera di Roma

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 agosto

7 / 16 / 24 / 28 settembre

1 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 / 28 agosto

4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

regia, scene e costumi **Kara Walker**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro La Fenice

21 / 22 / 27 / 30 settembre 2016

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibràn»

Teatro Malibràn

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

Il medico dei pazzi

musica di **Giorgio Battistelli**

prima rappresentazione italiana

direttore **Marco Angius**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič

Overture festiva in la maggiore op. 96

Concerto per violino e orchestra n. 1
in la minore op. 77

violino Anna Tifu

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli

Canzon per sonar a otto, primi toni

Alessandro Grandi

Messa concertata seconda a otto voci
prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti
per la Messa del Santo Natale
prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo

Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli

Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy

Salmo 42 per soprano, coro e orchestra
op. 42

soprano Monica Bacelli

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Alexandre Bloch

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin, suite per
orchestra

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto

*progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla
Fenice»*

Teatro La Fenice

27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Pēteris Vasks

Cantabile per archi

Francis Poulenc

Concerto per due pianoforti e orchestra
in re minore FP 61

pianoforti

Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro Malibran

6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail KV 384:
Overture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Samuel Barber

Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij

Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro Malibran

13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gardella

vincitore del Premio Una vita nella musica
Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Benjamin Britten

Quatre chansons françaises
per soprano e orchestra

soprano Anna Maria Sarra

Edward Elgar

Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92
Oxford

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič

*Concerto per pianoforte, orchestra
d'archi e tromba in do minore op. 35*

pianoforte Alexander Gadjev
vincitore del Premio Venezia 2013

tromba Piergiuseppe Doldi

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Igor Stravinskij

Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin

Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern

Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez

Livre pour cordes

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista

Mario Brunello

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra
in do maggiore Hob. VIIb: 1

Orazio Sciortino

*Veglia. Cima Quattro, il 23 dicembre
1915*

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Nino Rota

Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Stanislav Kochanovsky

Pětr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino Vadim Gluzman

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano

Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Alessandro De Marchi

Filippo Perocco

Vestita di sole, segno grande nel cielo
per coro e orchestra d'archi

*commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta*

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera»,
mottetto per soprano, archi e continuo
in mi maggiore RV 630

soprano Giulia Semenzato

Concerto per archi e continuo
in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra
in re maggiore RV 589

soprano Giulia Semenzato

mezzosoprano Manuela Custer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

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

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste*, 3, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlo Vitali, Giovanni Morelli, Elena Tonolo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *Norma*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Emanuele d'Angelo, Kara Walker, Emanuele Bonomi

ANTONIO VIVALDI, *Judutha triumphans*, 4, 148 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Carlo Fiore, Elena Barbalich, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Ricucci

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

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di giugno 2015

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



TEATRO LA FENICE

Fondazione Teatro La Fenice

San Marco 1965

30124 Venezia

www.teatrolafenice.it

Photo © Michele Crosera

PONTE

UOMINI E VIGNE DAL 1948

Viticoltori Ponte srl

Ponte di Piave - I

www.viticoltoriponte.it

FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest Srl

San Marco 4387

30124 Venezia

www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia