



L'invisibil fa vedere Amore

(dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto)

G.F. HÄNDEL
Orlando • Alcina • Messiah



con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo



Comune di Russi

partner principale



main sponsor

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini





RAVENNA FESTIVAL

2025

Trilogia d'autunno
L'invisibil fa vedere Amore

12, 14 novembre, ore 20

Orlando

13, 15 novembre, ore 20

Alcina

16 novembre, ore 17

Messiah

Teatro Alighieri



RAVENNA FESTIVAL

2025

Trilogia d'autunno
L'invisibil fa vedere Amore

presidente onorario

Cristina Mazzavillani Muti

direzione artistica

Franco Masotti, Angelo Nicastro



Fondazione Ravenna Manifestazioni

presidente

Alessandro Barattoni

vicepresidente

Livia Zaccagnini

sovrintendente

Antonio De Rosa

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Agnes
ASIA Altmann Sapir Intermodal Autoterminal
Assicoop Romagna Futura - Unipol
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico
Centro-Settentrionale
BCC della Romagna Occidentale
BPER
Classica HD
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
COOP Alleanza 3.0
Cooperativa Bagnini Cervia
Corriere Romagna
DECO Industrie
Edilpiù
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Federcoop Romagna
Ferri - The Driving Solution
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Sapir
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Legacoop Romagna
Lineablù
Locauto Group
Moreno
Parfinco
Pirelli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
QN - il Resto del Carlino
Quick
Radio Bruno
Rai Cultura
Ravennanotizie.it
RCCP Ravenna Civitas Cruise Port
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Setteserequi
Sidra
Tozzi Green
Unigrà

Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti,
Irene Minardi, Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
Fratelli Vitiello SpA, *Ravenna*
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,
Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Lineablù, *Ravenna e Imola*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Amici
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Ada Bracchi, *Bologna*
Filippo Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*
Maria Pia d'Albertis, *Ravenna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Franca e Chiara Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*

Sofia Gardini, *Ravenna*
Angela Giebelmann Salvoni, *Brescia*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Luca e Loretta Montanari, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Paola Pasquino Falco, *Biella*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Sara Romano, *Brescia*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Giovani e studenti
Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

**PER SUONARE
NON OCCORRE
SEMPRE**



**LA STESSA
MUSICA**

C'È BISOGNO DI CULTURA



DA ENERGIE DIVERSE, UN'ENERGIA UNICA.

Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival

MUSEO BYRON E DEL RISORGIMENTO

GENIO SEDUTTORE RIBELLE
A RAVENNA IL PRIMO MUSEO
DEDICATO A LORD BYRON

*Italia! oh Italia! tu che hai
Il dono fatale della bellezza*



**PALAZZO
GUICCIOLI**
MUSEO BYRON E DEL RISORGIMENTO



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

via Cavour 54 - Ravenna
palazzoguiccioli.it





FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio
in un territorio
che ama la Cultura.



FONDAZIONE CASSA, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale. Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostrì Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione ha curato il restauro del monumentale Palazzo Guiccioli, sede dei Musei Byron e Risorgimento. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.

www.fondazionecassaravenna.it





in copertina,
Bottega di Andrea della Robbia, **Scipione l'Africano** (part.),
Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1500-10 ca.

Georg Friedrich Händel

*In occasione dei 340 anni dalla nascita
(1685-2025)*

Tre titoli che si susseguono un giorno dopo l'altro sullo stesso palcoscenico, un agile e flessibile meccanismo scenico, uno staff tecnico collaudato e pronto a ogni invenzione: è il marchio inconfondibile della Trilogia d'Autunno, da anni irrinunciabile appendice del Festival votata a epoche e linguaggi diversi del teatro musicale.

Ed è camminando di nuovo sul filo teso attraverso i secoli che prende corpo l'omaggio a uno degli indiscussi "padri" della nostra musica, compositore inarrivabile e genio drammatico; coetaneo di Bach, allo stesso modo grande e "moderno", eppure rivolto ad altri orizzonti e soprattutto al teatro. È dal suo straordinario catalogo che emergono i tasselli di un "trittico" che, affidato alla collaborazione tra il rigore visionario di Pier Luigi Pizzi e l'indiscutibile talento di Ottavio Dantone, richiama il mondo ideale e intramontabile dell'epica cavalleresca.

«Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, e l'invisibil fa vedere Amore»: amore e follia, coraggio e visionarietà, passioni intrecciate che animano gli eroi immortali del celeberrimo poema di Ariosto, l'*Orlando furioso*, fonte delle opere di Händel. Eroi colti nel lato più fragile della loro umanità, esposti al potere dell'amore che toglie il lume della ragione, e a quello della magia che ne sconvolge gli intenti. Eroi che nella follia riescono ad andare oltre il peso materiale del vivere, e a trascendere il reale fino a comprenderlo nella sua essenza e a immaginare quel mondo ideale, forse irraggiungibile ma che è il motore di ogni progresso – quanta attualità a quasi tre secoli dalla composizione in *Orlando* e *Alcina*! Ma anche in quel *Messiah* che, nella mirabile commistione di tutti gli stili europei, continua a infondere speranza agli uomini di oggi.

Three different operas on the same stage on successive days, an ingenious and adaptable stage mechanism, an experienced technical crew ready to meet any challenge: this is the unmistakable trademark of the Autumn Trilogy, an essential part of the Festival for years now, always focusing on different periods and styles of opera.

Once again, walking the tightrope stretched across the centuries, we pay homage to one of the undisputed 'fathers' of our music, an incomparable composer and dramatic genius, a contemporary of Bach, equally great and 'modern' but committed to other horizons and, above all, to the theatre. From his extraordinary catalogue, we have selected the three parts of our 'trptych', created through the collaboration of Pier Luigi Pizzi's exquisite eye and Ottavio Dantone's undoubted talent, which will evoke the ideal and timeless world of the chivalric epic.

«For what we see Love re-creates anew, / And makes all that we dream of visible»: love and madness, courage and imagination, a tangle of passions that animate the immortal heroes of Ariosto's famous poem *Orlando furioso*, the source of Handel's operas. Heroes portrayed in the most fragile aspect of their human nature, vulnerable to the power of love that clouds their judgement and the power of magic that confuses their intentions. Heroes who, in their madness, manage to rise above the material weight of life and transcend reality to the point of understanding it in its essence: they imagine that ideal world, which may be unattainable, but which is the driving force behind all progress. How relevant this is, almost three centuries after *Orlando* and *Alcina* were written! The same relevance of the *Messiah*, which, in its wonderful blend of all European styles, continues to give us a sense of hope today.

nella pagina a fianco,
Balthasar Denner, *Ritratto di Georg Friedrich Händel*,
National Portrait Gallery, Londra, 1728 ca.



Barocco significa libertà

Conversazione con Pier Luigi Pizzi

a cura di Stefano Marchetti

«È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente, non del goffo) / chi non sa far stupir, vada a la striglia». Nei versi di Giovan Battista Marino leggiamo quasi un manifesto del Barocco, con il gusto per la parola dorata e luminosa. E quella stessa meraviglia tanto agognata e ricercata è parte essenziale anche del teatro barocco. Da sempre. «Ancora oggi noi cerchiamo di stupire il pubblico, però vogliamo anche essere stupiti noi stessi. E io desidero di partecipare di questo stupore», confida Pier Luigi Pizzi, 95 splendidi anni d'età e 75 di carriera, che firma questo nuovo abbraccio di musica e di mito, nel segno di Händel e di Ariosto.

Maestro, per lei *Orlando* ha un significato speciale...

Fu il mio primo incontro con l'opera barocca, nel 1959 al Maggio Fiorentino. Venni chiamato a ideare le scenografie per lo spettacolo diretto da Mario Ferrero. Insieme a lui affrontammo *Orlando* con una certa fedeltà all'idea e alla visione che si aveva del Barocco, con tutto il suo apparato artificioso, le macchine, i cambi a vista. Anche nei costumi ho seguito una stessa linea: si costruivano i personaggi come stereotipi. Gli eroi vestivano scultoree corazze, grandi caschi piumati e il *tonnelet*, un gonnellino rigido, come nel balletto.

Un teatro con un suo lessico?

Un vero codice a partire dalla gestualità che regolava tutta la rappresentazione. Quell'*Orlando* è stato per me come un'iniziazione all'universo barocco. La mia prima regia di un'opera barocca, nel 1978 al teatro Filarmonico di Verona, è stata poi *Orlando furioso* di Vivaldi diretto da Claudio Scimone, con Marilyn Horne insuperabile protagonista. Affrontai quell'allestimento legandomi a un'altra idea che nel frattempo mi ero fatto del Barocco.

Quale?

Barocco per me significa libertà, in tutti i campi. Per esempio nell'architettura venivano utilizzati gli stessi elementi del classicismo, la colonna, il capitello o l'architrave, ma in modo

Baroque is all about freedom

A Conversation with Pier Luigi Pizzi

"The poet's aim is to inspire wonder / (I am speaking of the excellent, not the ridiculous): / and those who cannot do so should go work in the stables." With their taste for extravagant, witty conceits, these words by Giovan Battista Marino read almost like a Baroque manifesto. That very same wonder, so deliberately pursued, is also an essential part of Baroque theatre. It always has been. Aged 95 and with 75 years of experience in theatre, Pier Luigi Pizzi, the creator of this new fusion of music and myth inspired by Handel and Ariosto, reveals: "To this day, we still try to amaze the audience. But we also want to be amazed ourselves. I, for one, want to be part of that amazement."

Maestro, *Orlando* holds a special place in your heart...

It was where I first encountered the Baroque opera, at the Maggio Fiorentino in 1959. I was commissioned to design the sets for the production directed by Mario Ferrero. Together, we approached *Orlando* with a respect for the Baroque concept, embracing all its special effects, stage machinery and *changements-à-vue*. I took the same approach with the costumes, designing the characters as stereotypes. The heroes wore sculptural armour and large, feathered helmets, as well as a stiff, wired skirt known as a *tonnelet*, resembling a ballet tutu.

A theatre with its own lexicon?

A real code, beginning with the gestures that governed the entire performance. For me, that



Orlando production was an initiation into the Baroque universe. After that, my first Baroque opera production, in 1978 at the Teatro Filarmonico in Verona, was Vivaldi's *Orlando furioso*, conducted by Claudio Scimone and starring the unparalleled Marilyn Horne. I approached that production through a different lens, namely an idea I had conceived about the Baroque in the meantime.

What idea?

To me, the Baroque is all about freedom, in all areas. Take architecture, for example. The familiar classical elements – columns, capitals and architraves – were used in completely unpredictable ways. Borromini and Bernini succeeded in transforming elements of classical architecture into free fantasies that always retained a structure and basis. In doing so, they created a new language and style. Similarly, I started from the idea of reviving the theatrical elements based on imagination and fantasy, incorporating Baroque machinery in a modern way.

How did you achieve that?

When I staged *Rinaldo*, I “humanised” the stage machinery by having mimes move it in full view, revealing and showcasing the mechanisms. I had the opportunity to direct several operas by Rameau, Handel, Cavalli

totalmente diverso e imprevedibile. Borromini e Bernini seppero riprendere componenti dell’architettura classica trasformandoli in libere fantasie che tuttavia avevano sempre una struttura e una base, e quindi divennero un linguaggio e uno stile nuovo. Anch’ io allora sono partito dall’idea di riproporre gli elementi di un teatro che si basa sull’immaginazione e sulla fantasia, adottando la macchinaria del Barocco ma con modalità più moderne.

In che modo?

Quando ho messo in scena il *Rinaldo* ho “umanizzato” le macchine, facendole muovere a vista da mimi che scoprivano il meccanismo, evidenziandolo. Ho avuto la possibilità di curare la regia di diverse opere di Rameau, Händel, Cavalli, Vivaldi: tutte queste straordinarie esperienze mi hanno spalancato nuovi orizzonti trovando ogni volta diverse chiavi di lettura. Mentre ero a Parigi è attraverso queste rappresentazioni che sono stato invitato ad allestire la mia prima mostra d’arte proprio sul Seicento al Grand Palais che per l’originalità delle proposte fu definita epocale. Lo spettacolo barocco a cui sono più legato? Probabilmente l’*Armide* di Gluck che nel 1996 inaugurò la stagione del Teatro alla Scala di Milano, con la direzione del Maestro Riccardo Muti e la strepitosa Anna Caterina Antonacci come protagonista. Proprio in occasione di una delle tante riprese di *Rinaldo* ho avuto la fortuna di incontrare Ottavio Dantone con cui si è subito stabilita una perfetta comunione di spirito, coltivata con successo per anni.



Infatti lo scorso anno, per la Trilogia d'Autunno di Ravenna Festival, avete fatto insieme il dittico con *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi e *Dido and Aeneas* di Purcell. Quest'anno invece un doppio Händel, *Orlando* e *Alcina*. Come lo ha pensato?

Ancora come un progetto unico, utilizzando lo stesso dispositivo scenico con varianti per ogni singola opera, ma mantenendo la stessa linea interpretativa. La coerenza è ancor più necessaria perché le due opere provengono dalla stessa fonte, il poema cavalleresco di Ludovico Ariosto, in stretta parentela di linguaggio poetico. Nei due episodi la storia è piuttosto scarna e l'azione ridotta al minimo, ma attraverso la musica di Händel la narrazione si arricchisce di continue seducenti proposte.

Si lascia ispirare più dal libretto o dalla musica?

Da entrambe, perché uno serve all'altra e viceversa. Certo, la musica è la base, il motore che mette in circolo e accompagna l'azione dall'inizio alla fine. Gli affetti nascono principalmente dalla musica. Ma la musica fiorisce sul libretto: anche nei casi in cui il testo non sia particolarmente felice, è su quelle parole che il compositore ha composto la sua creazione. È per questo che fin dall'inizio delle prove chiedo ai cantanti di dare ostinata importanza al testo: nel recitare cantando, occorre che ogni parola sia declamata con chiarezza. In queste opere ci sono recitativi importantissimi che definiscono la trama e definiscono gli stati d'animo. Vanno rispettati e sostenuti, altrimenti saremmo di fronte soltanto a una bellissima ma sterile *compilation* di arie sublimi.

and Vivaldi. Each of these extraordinary experiences opened up new horizons for me and led me towards different interpretations. It was through these performances that, while I was in Paris, I was invited to stage my first art exhibition on the 17th century at the Grand Palais. It was hailed as a turning point for the originality of its proposals.

Which Baroque opera am I most attached to? Probably Gluck's *Armide*, which opened the season at La Scala in Milan in 1996. It was conducted by Maestro Riccardo Muti and starred the incredible Anna Caterina Antonacci. However, it was during one of the many revivals of *Rinaldo* that I had the good fortune to meet Ottavio Dantone. I immediately felt a spiritual connection with him, and this has grown stronger over the years.

Indeed. Last year, for the Ravenna Festival's Autumn Trilogy, you presented a double bill of Monteverdi's *Il ritorno di Ulisse in patria* and Purcell's *Dido and Aeneas*. This year, instead, you have two Handel operas: *Orlando* and *Alcina*. How did you come up with this idea?

Once again, the project will use the same stage set with variations for each opera but a shared interpretative approach. Consistency is imperative, given that these two operas originate from the same source: Ludovico Ariosto's chivalric poem *Orlando furioso*,



in queste pagine (da 28 a 43),
foto della prima sessione di prove.



Dal punto di vista visivo, come sarà l'allestimento?

Ho pensato a una struttura scenica basata su materiali specchianti in grado di produrre riflessi, rimandi, immagini sfuggenti, proprio come le trame e i personaggi. Prendiamo Angelica: è l'esempio classico della donna, possiede femminilità, bellezza, fascino, potere di attrazione e seduzione, ma anche falsità, volubilità, ambiguità, capriccio. Tutto questo rende il suo personaggio simile a un gioco di specchi.

E Orlando?

È un eroe sconfitto, combattuto fra la gloria e l'amore, un uomo pieno di dubbi e di insicurezza. Eroe immortale ma fragile, esposto al potere assoluto dell'amore. Amore è in Ariosto un tema ricorrente ed è per questo che io ne ho fatto un personaggio ossessivo, onnipotente. Gli specchi servono a trasmettere un senso di fuggevolezza, di effimero, all'interno di un luogo della memoria. Non c'è un personaggio che abbia una sola faccia.

Alle prove abbiamo visto anche un grande ledwall su cui compaiono immagini che pure si riflettono negli specchi...

La tecnologia è la nuova macchina barocca che ci porta con magica rapidità in luoghi diversi. Per le immagini di *Orlando*

with which they claim a close poetic kinship. In both episodes, the plot is sparse, and the action is kept to a minimum. However, Handel's music enriches the narrative with a continuous stream of seductive suggestions.

Which inspires you more: the libretto or the music?

Both, because they serve each other. The music is, of course, the foundation, providing the driving force and accompaniment to the action from beginning to end. Emotions mainly arise from the music. However, the music blossoms from the libretto. Even when the text is not especially well-written, it is on those words that the composer has based his creation. That is why, from the outset of rehearsals, I instruct the singers to prioritise the text: in the *recitar cantando* style, each word must be clearly articulated and pronounced. These operas feature important recitatives that define the plot and mood. These must be respected and properly delivered; otherwise, we would be left with nothing more than a beautiful yet sterile compilation of sublime arias.



From a purely visual perspective, what will the stage design look like?

I designed a stage set made of mirrors and other materials to produce reflections, replicas and fleeting images. This generates cross-references, much like the plots and characters do. Take Angelica, for example. She is the classic embodiment of womanhood, combining femininity, beauty, charm, attractiveness and seduction with deceit, fickleness, ambiguity and capriciousness. This makes her character akin to a game of mirrors.

What about Orlando?

He is a defeated hero, torn between glory and love, a man full of doubts and insecurities. He is an immortal yet fragile hero, exposed to the overwhelming power of love. Love is a recurring theme in Ariosto's poem, which becomes an obsessive and omnipresent character. The mirrors are intended to convey a sense of fleetingness, of transience within a place of memory. No character is defined by just one face, you know?

mi sono ispirato a Giacomo Torelli, il grande protagonista della scenografia barocca: tutto quello che si vedrà è parte della natura, alberi, prati, boschi, architetture arborescenti e un labirinto di siepi, dove ci si perde. In *Alcina* si respirerà un clima diverso, dominato dalla magia.

Quindi questo spazio "ricreato" è, per certi versi, uno spazio culturale?

È vero, perché contiene la memoria del poema ariostesco. Evoca, senza descrivere. Ormai preferisco lavorare per sottrazione.

Anche nei costumi?

Già, non ci sono più i caschi piumati o i *tonnelet*. Ho rinunciato a queste sovrastrutture per dare un'umanità ai personaggi, che siano concreti, vivi perché ci sono gli affetti, la passione, il dolore, la sofferenza, la gelosia, la solitudine e soprattutto il mal d'amore. La musica suggerisce questi sentimenti, con forza e verità: il personaggio non ha bisogno di una corazza per trovare la sua statura di eroe, ma deve esprimere con energia il proprio carattere. Anche l'abito deve aiutare l'interprete a trovarlo.



Barocco senza eccessi, quindi...

Come ho scritto anche nel mio libro *Non si può mai stare tranquilli*, quando si dice “Barocco” vengono subito in mente capricci, estasi, deliqui, delirio, follia. In realtà non esiste Barocco senza il rigore e l’ordine. Certo, è lecito un “teatro della Meraviglia” affidato alla fantasia e al sogno, ma a condizione che trasmetta emozione, puntando sulla forza della musica e sul potere della parola.

Anche quest’anno fa squadra con Ottavio Dantone e la sua Accademia Bizantina. Cosa apprezza del Maestro?

Ottavio è musicista scrupolosissimo nel rispetto dello stile del compositore, capace sempre di trovare le ragioni della musica, ma possiede anche un profondo senso del teatro. Con lui trovo sempre un punto d’incontro e le soluzioni giuste per rendere più fluida la drammaturgia. Mi piace ascoltarlo alle sue prove musicali mentre spiega ai cantanti le idee, le intenzioni, i significati e i colori presenti in ogni battuta: sono arrivato a Ravenna un paio di giorni in anticipo proprio per seguire quanto lui suggeriva agli interpreti e trovare così uno stile condiviso.

During rehearsals, we noticed a large LED wall displaying images that were also reflected in the mirrors...

Technology is the new Baroque machinery, magically transporting us to different places at incredible speeds. The images in *Orlando* were inspired by Giacomo Torelli, the great Baroque stage designer. Everything you see is part of nature: woods, meadows, lush greenery, tree-like architectures, and a maze of hedges in which to get lost. *Alcina* has a different atmosphere, dominated by magic.

Is this “recreated” space therefore, in some way, a cultural space?

Yes, because it contains the memory of Ariosto’s poem. It evokes without describing. I now prefer to work by subtraction.

Is this also the case for the costumes?

Yes. There are no feathered helmets or *tonnelets* here. I dispensed with these superstructures to breathe humanity into the characters, to make them concrete and alive, as they experience affection, passion, pain, grief, jealousy, loneliness and, above all, lovesickness. These emotions are conveyed powerfully and authentically through the music: the character does not need armour to prove his heroism; he must embrace and embody it. The costume must help the performer achieve this.

The style is Baroque, but without all the excess, then...

As I wrote in my book *Non si può mai stare tranquilli* (*You can never rest easy*), when we hear the word “Baroque”, we tend to think of excess, wonder, emotional outbursts, whims and eccentricity. In reality, however, there is no Baroque without rigour and order. A “theatre of wonder” based on imagination and dreams is of course perfectly acceptable, but only if it conveys emotion by focusing on the power of music and words.

Once again, you are now teaming up with Ottavio Dantone and his Accademia Bizantina. What do you most admire about the Maestro?

Ottavio is a scrupulous musician with a deep respect for the composer’s style. He always



finds the reasons behind the music and has a strong sense of drama. With him, I always find a meeting point and the right solutions to enhance the dramatic flow. I enjoy listening to him during rehearsals, when he guides the singers through the ideas, intentions, meanings and colours of each bar. I came to Ravenna a couple of days early, specifically to observe his suggestions to the performers and find a shared style.

You have often referred to the fundamental principles that underpin your work: logic, aesthetics, rigour and irony.

Yes: age can slightly change who we are, but these things stay the same. Age hasn't made me less curious or impatient, and these are the best sides of my character. By impatience,

Da tempo lei ha enunciato i principi fondamentali del suo lavoro: logica, estetica, rigore, ironia...

Sì, per quanto l'avanzare degli anni modifichi, in qualche modo, il nostro carattere, questi punti rimangono fermi, senza affievolire la mia curiosità e la mia impazienza che è la parte forte del mio carattere. Impazienza, sia chiaro, non vuol dire fretta, significa superare obiettivi già acquisiti per affrontarne dei nuovi, aprire nuove prospettive, puntare su nuovi traguardi.

Cosa ha rappresentato per lei aver coltivato il teatro lungo tanti anni?

Fa parte dello scorrere della vita, soprattutto quando la vita è così strettamente legata a quello che si è scelto di fare. Se rifletto, non ho l'impressione di essere cambiato. Credo di aver sempre mantenuto la capacità di partecipare in



senso positivo a quanto accade intorno a me e al contempo, senza sforzo, ora riesco a tenermi fuori dalle cose che non mi interessano. Ecco, forse con gli anni sono diventato più selettivo: cose che un tempo mi avrebbero attratto, oggi mi lasciano indifferente. Per esempio, vado meno a teatro, dopo esserne stato un assiduo frequentatore.

Perché?

Ci sono colleghi di cui seguo con interesse il percorso. Ma ci sono aspetti che non condivido, come la mancanza di logica. Credo che un'opera debba essere rappresentata per quello che è, e non per quello che si vorrebbe che fosse. Se Prosper Mérimée ha scritto che Don José uccide Carmen e Bizet ha composto su quel testo il suo esemplare capolavoro, non si ammette che qualcuno metta in discussione il finale senza che sia condannato per alto tradimento.

let's be clear, I don't mean haste. I mean achieving goals. Then setting new ones. Opening up new perspectives. Aiming higher.

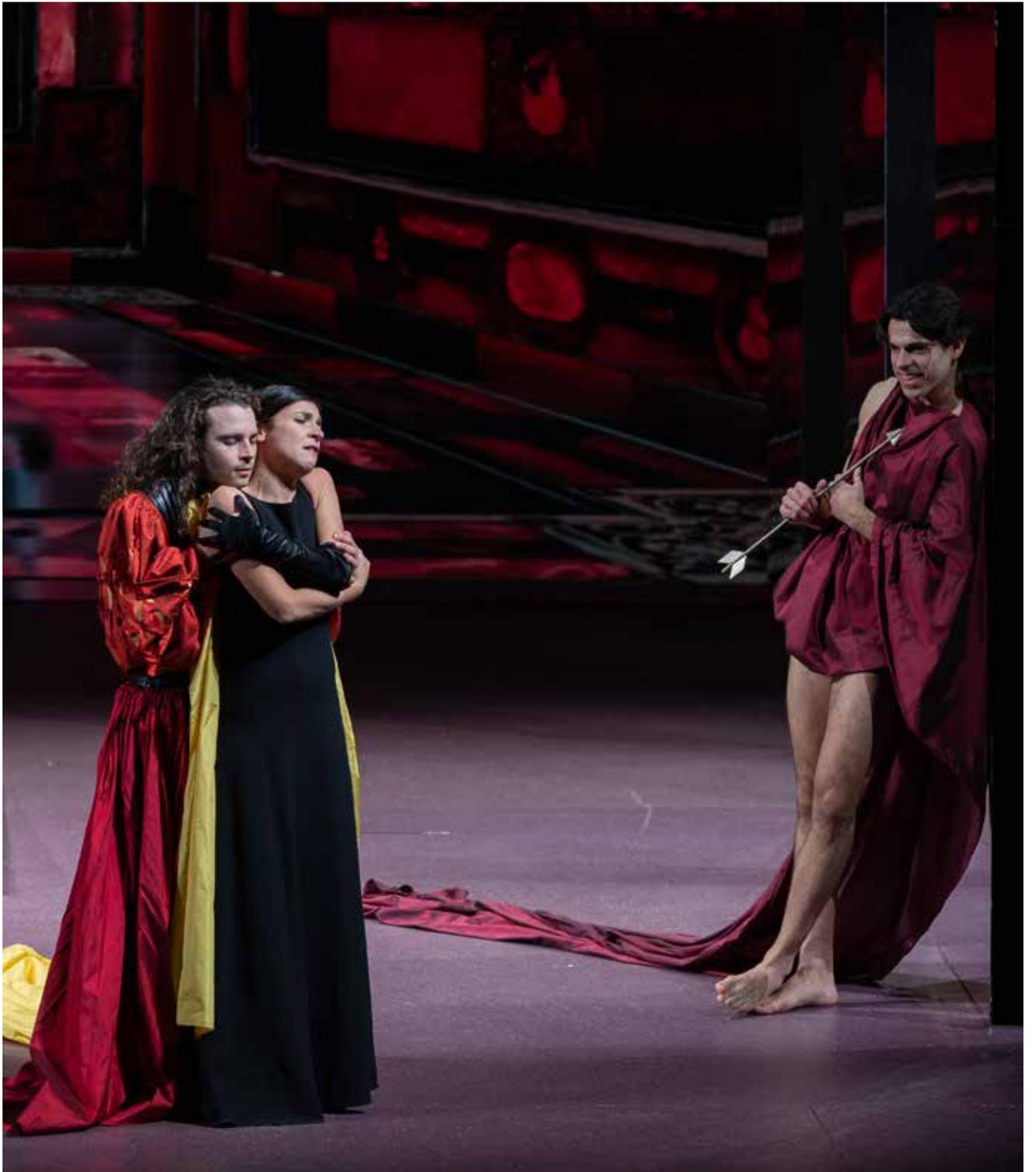
What has it meant to you to work in theatre for so many years?

It is part of the flow of life, especially when your life is so closely linked to your chosen profession. When I think about it, I don't feel that I have changed. I believe that I have retained my natural ability to engage positively with what is happening around me. At the same time, I can now effortlessly steer clear of things that do not interest me. Perhaps over the years, I have simply become more selective: things that would once have attracted me now leave me indifferent. For example, I go to the theatre less often, despite having been a regular visitor in the past.

Why?

I am very interested in the work of some of my colleagues. However, I don't agree with everything, for example the lack of logic. I believe that an opera should be presented as it is, not as one would like it to be. If Prosper Mérimée wrote a story where Don José kills Carmen, and if Bizet composed his magnificent opera based on that story, then no one can question the ending without being accused of high treason. This is simply unacceptable.







La strategia delle emozioni

Conversazione con Ottavio Dantone

a cura di Susanna Venturi

«Il Barocco? Lo definisco sempre come “strategia delle emozioni”».

Non ha dubbi Ottavio Dantone nell’indicare i tratti e i confini di quello che, nonostante oramai una consolidata tradizione sia di studi e ricerche sia di prassi esecutiva, continua ad alimentare discussioni e dubbi: il barocco, o meglio la musica barocca, in particolare l’opera barocca.

Che oggi, per comodità, tendiamo a indicare come quella composta nel periodo che va da tutto il Seicento fino alla prima metà del Settecento: naturalmente in un tempo tanto lungo lo stile si è gradualmente evoluto seguendo anche le mutevoli esigenze e aspettative del pubblico. Ma ciò che conta è appunto la strategia delle emozioni che la contraddistingue: quella serie di codici espressivi e di figure retoriche attraverso i quali si costruiscono le emozioni. Emozioni “strategiche”, perché controllate, costruite con distacco e lucida perizia. Mi spiego: l’interprete barocco non doveva provare in prima persona l’emozione ma, grazie alla conoscenza di codici e meccanismi condivisi, riusciva a trasmetterla al pubblico. Il distacco non significava rigidità, al contrario, tanto che secondo le cronache otteneva reazioni fortissime, che oggi sarebbero impensabili: il pubblico piangeva, urlava, applaudiva a scena aperta... È ciò che più differenzia il pensiero barocco da quello romantico – in cui l’emozione è all’origine della composizione, che l’esecutore poi interpreta imprimendovi a sua volta la propria emozione, che di riflesso arriva al pubblico. Nel barocco l’emozione è costruita ad arte, secondo codici infallibili e ben definiti.

Ma di fronte a un pubblico che non possiede le chiavi di codici che non possono più dirsi condivisi, come può l’interprete riportare in vita quelle emozioni? Come può restituire, per esempio alle opere di Händel oggi in scena, l’espressività originaria?

Certamente con lo studio! Ci lavoro da quarant’anni... per affrontare la musica barocca è necessario conoscerne i meccanismi. E non si tratta semplicemente di conoscere

The strategy of emotions A Conversation with Ottavio Dantone

“The Baroque? I always describe it as a ‘strategy of emotions’”.

Ottavio Dantone is adamant when it comes to defining the characteristics and boundaries of something that, despite a long-standing tradition of study, research and performance practice, is still the subject of debate and uncertainty. This something is Baroque music, and more specifically, Baroque opera.

Today, we conveniently refer to it as the opera composed between the 17th and the first half of the 18th centuries. Clearly, the style evolved gradually over such a long period, in response to the changing needs and expectations of the public. However, the most important aspect is the strategy of emotions that distinguishes it: the series of expressive codes and rhetorical figures through which emotions were constructed. These emotions were “strategic” because they were controlled, constructed with detachment and skilful expertise. In other words, Baroque performers did not need to experience emotion personally; thanks to their knowledge of shared codes and mechanisms, they could convey it to the audience. Detachment did not mean rigidity, quite the contrary. According to the chronicles, the performances elicited very strong reactions that would be unthinkable today: the audience cried, shouted and applauded wildly. The most obvious distinction between Baroque and Romantic thought is that, in the latter, emotion lay at the heart of the composition. Performers would then interpret it, imbuing the piece with their own emotions and conveying them to the



audience. In Baroque music, however, emotion is artfully constructed according to infallible, well-defined rules.

So, how can contemporary performers evoke those emotions when faced with an audience that no longer shares the same cultural references? How can they restore the original expressiveness of Handel's works to the stage today?

Through study, of course! I've been working on this for forty years. To tackle Baroque music, you need to understand how it works. It's not simply a matter of being familiar with treatises on instrumental technique or embellishment — you must delve deeper, and develop a genuine *modus operandi*. Every fragment, interval and tonality has its own meaning, and every element must be recognised as an emotional moment. For example, a chromatic descent signifies pain, a *saltus duriusculus* conveys torment, an ascending fifth stands for victory, and conversely, a descending fifth

i trattati di tecnica strumentale o il trattamento degli abbellimenti... bisogna andare oltre, più in profondità e appropriarsi di un vero e proprio *modus operandi*: ogni frammento, intervallo, tonalità ha il proprio significato, e ogni elemento va riconosciuto come momento emotivo. Per cui una discesa cromatica significa dolore, un *saltus duriusculus* imprime tormento, poi una quinta ascendente sta per vittoria e, al contrario, discendente vuol dire sconfitta... una semiotica attraverso la quale l'interprete onesto può ritrovare il senso della partitura: cogliere l'emozione, l'affetto voluto dal compositore, e restituirlo al pubblico.

È questo, dunque, il processo che può colmare i secoli di silenzio che ci separano da queste opere; dall'*Orlando* per esempio, che dopo solo una decina di repliche al teatro di Haymarket, nel 1733, non è stato mai più ripreso fino ai primi del Novecento.

Orlando, sebbene lodato dai critici e dallo stesso re Giorgio II che assistette a più di una rappresentazione, non ebbe successo



presso il pubblico. Probabilmente perché, come anche un altro capolavoro, il *Serse*, ha un impianto strutturale e formale decisamente innovativo per quegli anni. La drammaturgia è stringata e non sempre rispetta la canonica scansione di recitativo e aria: diverse arie sono prive del “da capo”, ci sono molti ariosi, diversi recitativi accompagnati e scene veloci – sembra quasi anticipare quella “riforma” che troverà spazio dopo la metà del secolo. Tutto questo non solo disorientò il pubblico, disturbò anche il protagonista, nientemeno che il Senesino (Francesco Bernardi): si trovò con tre sole arie col da capo – non dimentichiamo che proprio la ripresa della prima parte, appunto il “da capo”, permetteva al cantante di fare pieno sfoggio del proprio virtuosismo. Eppoi, il suo personaggio per i canoni dell’epoca appariva quasi ridicolizzato: la sua pazzia è grottesca più che drammatica e, per esempio, il suo dialogo con la pastorella sembra quasi un pezzo da commedia dell’arte. Certo, oggi ascoltiamo l’*Orlando* alla luce di tutta la storia musicale che ne è seguita, quindi con un diverso senso critico, e non esitiamo a considerarla come

means defeat. This is a semiotics through which an honest performer can rediscover the meaning of the score, grasping the composer’s intended emotion and affection and conveying it to the audience.

So, this is the bridge that can span the centuries of silence separating us from these works. Take *Orlando*, for example, which, after only a dozen performances at the Haymarket Theatre in 1733, lay dormant until the early 20th century.

Despite being lauded by critics and even King George II himself, who attended multiple performances, *Orlando* failed to captivate the audience. This was probably because, like another Handel masterpiece, *Serse*, its structural and formal layout was decidedly innovative for the time. The dramaturgy is concise and does not always adhere to the traditional recitative-aria structure. Several arias lack a “da capo”, and there are

numerous arioso and accompanied recitatives, as well as fast scenes. The opera almost anticipates the “reform” that would occur after the mid-century period. This confused the audience and disturbed the protagonist, the great Senesino (Francesco Bernardi), who found that he only had three “da capo” arias. It is worth remembering that it was precisely the “da capo”, the repetition of the first part, that allowed singers to display their virtuosity. Moreover, his character seemed ridiculous by contemporary standards: his madness was grotesque rather than dramatic, and his dialogue with the shepherdess resembled a scene from *commedia dell'arte*. Of course, we now listen to *Orlando* in the context of subsequent musical history and therefore with a different critical perspective. It is undoubtedly a masterpiece, with unforgettable passages and not a single weak aria!

However, Handel was not only an extraordinary composer. In England, in particular, he was his own impresario and the producer of his own operas. He personally managed the theatres where his works were performed and, with an eye on box-office takings and constantly precarious budgets, he could not ignore the tastes of the public. He approached things with a healthy pragmatism.

We should not forget that only the greatest artists have been able to please the public while also laying the foundations for something absolute and immortal. In fact, just two years after *Orlando*, Handel returned to Ariosto's poem – a perfect masterpiece for Baroque theatre – with *Alcina*. In this opera, named after the mysterious sorceress, the composer seized the opportunity to create situations that would intrigue his audience, who were fascinated by machinery and special effects. He also returned to a less innovative style that could be described as “pre-*Orlando*”. While maintaining a certain dramaturgical agility, Handel reverted here to the traditional aria-recitative structure with the “da capo”: these elements, which might present a challenge for the modern director due to their static nature, were the most eagerly anticipated by the audience at the time. Cutting a “da capo” was unthinkable unless there were compelling dramaturgical and narrative reasons

un capolavoro assoluto: ci sono pagine indimenticabili e non c'è una sola aria debole!

Händel però non era solo uno straordinario compositore: in particolare in Inghilterra, era impresario di sé stesso e delle proprie opere, gestiva in proprio i teatri in cui rappresentava i suoi lavori, e con un occhio agli incassi e ai bilanci sempre in bilico, con sano pragmatismo, non poteva ignorare i gusti del pubblico.

Non va dimenticato che solo i grandi di tutti i tempi hanno saputo compiacere i gusti del pubblico e al tempo stesso gettare le basi per qualcosa di assoluto, di immortale. Infatti Händel, dopo appena due anni dall'*Orlando*, tornò ad attingere al poema di Ariosto – un capolavoro perfetto per il teatro barocco – con *Alcina*. Nell'opera intitolata alla misteriosa maga, il compositore non solo sfrutta di nuovo la possibilità di creare situazioni capaci di intrigare il pubblico dell'epoca, molto sensibile alle macchinerie e a tutti i possibili effetti speciali, ma torna anche a uno stile meno innovativo, uno stile che potremmo definire “pre *Orlando*”. Pur mantenendo una certa agilità dramaturgica, egli recupera la consueta struttura formale aria-recitativo rispettando i “da capo” e quindi quei momenti che oggi per la loro staticità potrebbero mandare in crisi la regia, ma che allora erano i più attesi dal pubblico. Tagliare un “da capo” infatti era impensabile se non per ragioni dramaturgiche e narrative decisamente stringenti. Ma al di là della forma, siamo di nuovo di fronte a un'opera perfetta.

Un'opera però che, al contrario di *Orlando*, anche nella versione che lei dirige sarà sottoposta ad alcuni tagli, per esempio nella parte che riguarda il personaggio del giovane Oberto.

Orlando, l'abbiamo detto, ha una struttura agile e stringata: una durata inferiore alle 3 ore, insolita per quei tempi in cui il pubblico trascorrevva a teatro molte ore preso dai più diversi passatempi (non certo immobile e concentrato come si chiede alle platee di oggi) e che ben si confà agli usi moderni. *Alcina* al contrario è più lunga e si presta ai cosiddetti tagli: proprio la parte di Oberto fu inserita da Händel solo per dar modo di esibirsi a un giovane e brillante cantore. Dunque, toglierla non toglie niente all'equilibrio dell'intero lavoro. Senza dimenticare che la prassi di tagliare o aggiungere a seconda degli interpreti disponibili o dei più

diversi fattori era del tutto normale all'epoca e che quindi – è necessario continuare a ribadirlo – il taglio non ha nulla di antifilologico. Al contrario, è parte integrante del pensiero e delle consuetudini dell'interprete barocco, e anzi antifilologico sarebbe intestardirsi a riproporre un'ideale quanto impropria versione integrale. Ciò che conta veramente è imparare la lingua, la “pronuncia” del testo musicale barocco: qui sta la vera scommessa filologica dell'interprete.

Tornando all'attenzione di Händel per il pubblico, anche al genere dell'oratorio – in cui con il *Messiah* raggiunge l'esito massimo – egli si avvicina per assecondarne i gusti e quindi rinforzare con esso le stagioni teatrali.

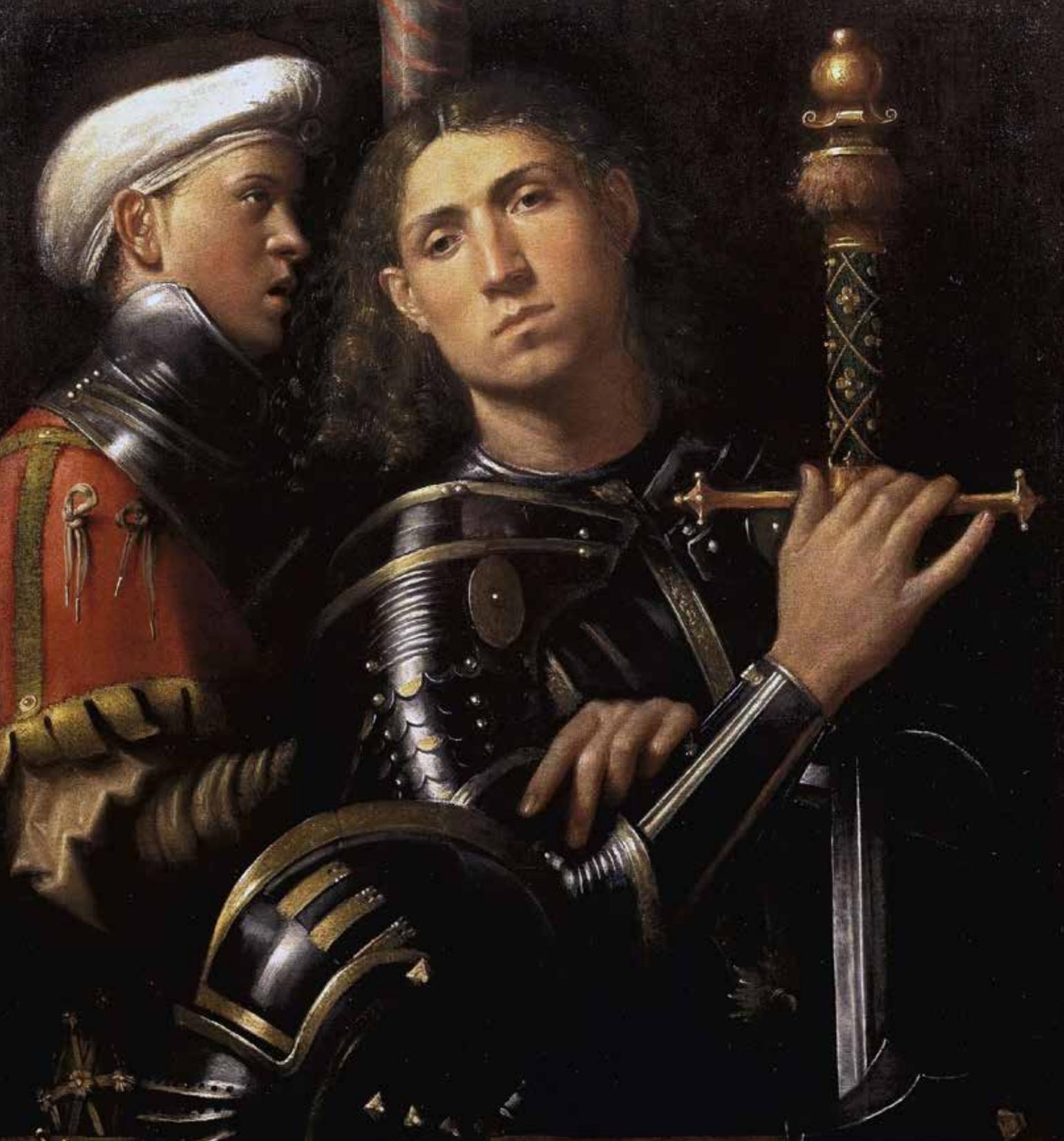
A dire il vero con l'oratorio in lingua inglese Händel crea un nuovo genere: un modo per rispondere alla crisi che stava vivendo la sua impresa teatrale. Nell'oratorio egli tratta l'argomento biblico e sacro mantenendo le stesse forme dell'opera ed esaltando la maestria della scrittura strumentale e vocale. Insomma, a conferma della sua genialità, riesce a creare qualcosa di inedito rimanendo pienamente riconoscibile nel proprio stile. Che intrecciando l'esperienza accumulata con l'opera italiana, la propria estrazione tedesca, e anche la conoscenza degli usi musicali francesi, può dirsi a pieno titolo lo “stile perfetto”.

for doing so. Anyway: regardless of the form, this is once again a perfect opera.

However, unlike *Orlando*, this opera is regularly “trimmed”, even in the version you are conducting. For example, the part concerning the young Oberto.

As we have said, *Orlando* has an agile and concise structure. At less than three hours long, it was unusual for the time, when audiences would spend many hours in the theatre engaging in a variety of pastimes. They certainly weren't as still or focused as today's audiences! Thus, *Orlando* is well suited to modern tastes. *Alcina*, on the other hand, is much longer and lends itself to cuts. The part of Oberto was actually written by Handel solely to give a young, brilliant singer a chance to perform. Therefore, removing it does not affect the balance of the entire work. And let's not forget that cutting or adding, depending on available performers or a variety of other factors, was completely normal at the time. Therefore – it must be reiterated – cutting is in no way anti-philological. On the contrary, it is an integral part of the conception and customs of Baroque performers. Indeed, it would be anti-philological to insist on staging an ideal but inappropriate “complete” version. The real philological challenge for the performer is learning the language and the “pronunciation” of the Baroque musical text.

Regarding Handel's consideration of his audience, he approached the genre of the oratorio – within which *Messiah* was his greatest success – to cater to their tastes and thereby “strengthen” his theatre seasons. In fact, Handel created a new genre with the oratorio in English: a way to respond to the crisis his theatre company was experiencing. In the oratorio, he dealt with biblical and sacred subjects while maintaining the same forms as in opera and demonstrating his mastery of instrumental and vocal composition. In short, he confirmed his genius by creating something new while remaining fully recognisable in his own style. By combining his experience of Italian opera with his German background and knowledge of French musical customs, he achieved the “perfect style”.



Orlando

dramma musicale in tre atti
libretto di Carlo Sigismondo Capece da Ludovico Ariosto
musica di Georg Friedrich Händel

(prima rappresentazione Londra, King's Theatre, 27 gennaio 1733)
Edizione Bärenreiter

Orlando	Filippo Mineccia
Angelica	Francesca Pia Vitale
Medoro	Elmar Hauser
Dorinda	Martina Licari
Zoroastro	Christian Senn
Amore	Giacomo Decol
Isabella, principessa due soldati	Diletta Filippetto Nicolò Matricardi, Luca Montresor

Accademia Bizantina
direttore Ottavio Dantone
regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi
luci Oscar Frosio

assistente alla regia Marco Berriel
assistente alle scene Serena Rocco
assistente ai costumi Lorena Marin
video editing Matteo Letizi

direttrice di scena Claudia Valeria Spogli
assistente musicale e maestro al cembalo Valeria Montanari
maestro alle luci Pierfrancesco Venturi
maestro collaboratore di palcoscenico Alessandra Barbieri
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

capo macchinista Angelo Boccadifuoco
macchinisti Enrico Berini, Alessandro Bonoli, Samuele Mandelli, Nderim Margjoni, Marco Stabellini
capo elettricista Marco Rabiti *elettricisti* Jacopo Bernardi, Matteo Rosetti Stoppa
attrezzista Andrea Moriani
responsabile di sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni *tirocinante di sartoria* Sara Caravita
responsabile trucco e parrucco Aurora Monea
trucco e parrucco Tarita Castellari, Sofia Olivetti, Sofia Righi, Luca Trani
scene Silvano Santinelli Scenografie Srl *costumi* Tirelli & Trappetti *copricapi* Laboratorio Pieroni *calzature* Pompei 2000
noleggio luci Audiolux Srl
service audio/video BH Audio
ledwall Sound D-light Srl
clavicembali Zanotto Strumenti Musicali, Accademia Bizantina

produzione Teatro Alighieri *in collaborazione con* Ravenna Festival
nuovo allestimento

In questa rappresentazione, si farà un unico intervallo, tra la scena terza e la quarta del secondo atto.

Accademia Bizantina

clavicembalo e direzione

harpsichord and conductor

Ottavio Dantone

maestro concertatore al violino e violetta marina*

concertmaster and violetta marina*

Alessandro Tampieri

violini primi

first violins

Lavinia Soncini

Lisa Ferguson

Paolo Zinzani

violini secondi

second violins

Sara Meloni

Gabriele Pro

Heriberto Delgado

viole

violins

Alice Bisanti

Nicola Sangaletti

violoncelli

cellos

Emanuele Abete

Paolo Ballanti

violoni

violones

Nicola Dal Maso

Giovanni Valgimigli

arciliuto

archlute

Tiziano Bagnati

clavicembalo secondo

second harpsichord

Valeria Montanari

oboi

oboes

Gregorio Carraro

Rei Ishizaka

fagotto

bassoon

Alessandro Nasello

corni

horns

Daniele Bolzonella

Dileno Baldin

* La violetta marina viene impiegata nell'aria «Già l'ebbro mio ciglio» (n. 35), originariamente scritta per Pietro Castrucci, violinista attivo nell'orchestra della prima rappresentazione dell'*Orlando*, già allievo di Corelli, e inventore dello strumento.

* *The violetta marina is used in the aria «Già l'ebbro mio ciglio», originally composed for Pietro Castrucci, a violinist who played in the orchestra during the first performance of Orlando. A former pupil of Corelli, Castrucci was the inventor of the instrument.*

a pagina 46,
Giorgione, **Ritratto di guerriero con
scudiero detto "Il Gattamelata"**,
Galleria degli Uffizi, Firenze,
1502-10 ca.

Personaggi

Orlando, eroe **contralto**

Angelica, *regina del Catai e amante di Medoro* **soprano**

Medoro, *principe africano, amante d'Angelica* **contralto**

Dorinda, *pastorella* **soprano**

Zoroastro, *mago* **basso**

Argomento

L'eccessivo amore, ch'ebbe Orlando per Angelica regina del Catai, e per cui alla fine perdette il senno, è un avvenimento tirato dall'impareggiabile poema di Lodovico Ariosto; onde essendo noto quasi ad ognuno, servirà d'argomento al presente dramma, senza una più diffusa spiegazione. Quel che si finge di più nell'amore di Dorinda pastorella per il principe Medoro, e nello zelo costante del mago Zoroastro per la gloria d'Orlando, è per dimostrare quanto sia baldanzoso l'amore nell'insinuarsi nel core di chi si sia, e quanto l'uomo savio sia sempre pronto a porger' il suo aiuto, per ricondurre nel buon cammino quelli che guidati dalla passione l'hanno smarrito.

Atto primo

[Ouverture]

Scena prima

Notte. Campagna con monte in prospetto; Atlante sopra la cima del monte, che sostiene il cielo sopra le spalle. Molti Geni stanno sedendo a' piedi del monte. Zoroastro, appoggiato sopra d'un sasso, sta contemplando i moti delle stelle.

[N. 1 Recitativo accompagnato]

Zoroastro

Geroglifici eterni,
che in cifre luminose ognor splendete.
Ah! Ch'alla mente umana
altro che belle oscurità non siete!

[Recitativo]

Pure il mio spirto audace
crede veder scritto là su in le stelle
che Orlando, eroe sagace,
alla gloria non fia sempre ribelle.
(vede venire Orlando)
Ecco, se n' vien. Su, miei consigli, all'opra!

Scena seconda
Orlando e Zoroastro.

[N. 2 Arioso]

Orlando

Stimolato dalla gloria agitato dall'amore
che farai, misero core?

[Recitativo]

Zoroastro

Purgalo ormai da effeminati sensi.

Orlando

Chi sei? Che parli? Che vuoi tu? Che pensi?

Zoroastro

Di tua gloria custode
ti stimolo a seguirla. Ergi 'l tuo core
alle grand'opre.

Orlando

Ah! me lo tolse amore!

Zoroastro

Te lo renda il valore.

Orlando

Languisce in petto.

Zoroastro

Schernò esser vuoi d'un vile pargoletto?

[N. 3 Sinfonia]

Il Mago fa segno con la verga, e li Geni portano via il monte, comparando in suo loco la reggia d'Amore, che in figura di fanciullo siede nel trono avendo ai suoi piedi addormentati certi eroi dell'antichità.

[Recitativo]

Zoroastro

Mira, e prendi l'esempio!
Né appender voti, che di gloria al tempio.

[N. 4 Aria]

Lascia Amor, e segui Marte!
Va', combatti per la gloria.
Sol oblio quel ti comparte
questo sol bella memoria.
(parte)

Scena terza
Orlando solo.

[N. 5 Recitativo accompagnato]

Immagini funeste
che turbate quest'alma!
E non avrò sopra di voi la palma?
Sì, già vi fuggo, e corro
a innalzar col valor novi trofei:
ti rendo, o bella gloria, i affetti miei.
Ma, che parlo, e non moro!
E lascerò quel idolo che adoro!

No! Parto! E fia mia gloria,
più servir ad amor, ch'aver vittoria!

[Recitativo]

[N. 6 Aria]

Non fu già men forte Alcide
benché in sen d'Onfale bella
spesso l'armi egli posò!

Né men fiero il gran Pelide
sotto spoglie di donzella
d'Asia i regni minacciò!

(parte)

Scena quarta

Boschetto con capanne di pastori.

Dorinda, poi Orlando.

[N. 7 Recitativo accompagnato]

Dorinda

Quanto diletto avea tra questi boschi
a rimirar quegli innocenti scherzi
e di capri, e di cervi!

Nel serpeggiar dei limpidi ruscelli
brillar i fior, ed ondeggiar le piante;
nel garrir degli augelli,
nello spirar di zeffiretto i fiati.
Oh giorni allor beati!
Ora per me funesti.

[Recitativo]

Io non so che sian questi
moti, che sento adesso entro al mio core.
Ho inteso dir, che ciò suol fare amore.

*Si sente di dentro strepito d'armi. Orlando, con la spada alla
mano, conduce seco una Principessa liberata.*

[N. 8 Recitativo accompagnato]

Orlando

Itene pur tremando, anime vili
ite d'abisso a popolare i regni.
Tu, illustre principessa
libera sei, e reco più a mia gloria
il tuo bello servir, ch'ogni vittoria.
(partono)

Dorinda

Quegli è il famoso Orlando
che vive, a quel ch'io vedo anch'esso amando.

[N. 9 Aria]

Ho un certo rossore
di dir quel sento
s'è gioia o tormento
s'è gelo o un ardore
s'è al fine... no 'l so.

Pur picciolo meco
bisogna che sia
piacere o dolore,
se l'anima mia
rinchiudere lo può.

(parte)

Scena quinta

Angelica e poi Medoro a parte.

[Recitativo]

Angelica

M'hai vinto al fin, m'hai vinto, o cieco nume!
L'alma mia non presume
di riportar più i soliti trofei.

E tu Orlando, ove sei?

(Medoro ascolta a parte)

Deh, mira al fin, che l'idolo, che adoro,
è l'amabil Medoro

io lo vidi ferito;

sanarlo procurai; ma le sue piaghe

saldando nel suo petto, ah! nel mio core

per lui ne apriva amor una maggiore.

[N. 10 Duetto (arioso)]

Angelica

Ritornava al suo bel viso
fatto già bianco e vermiglio
con la rosa unito il giglio
dal pallor delle viole.

Medoro

(accostandosi)

E il mio cor da me diviso
si struggeva in fiamma lieve,

come suol falda di neve
discoperta ai rai del sole.

Angelica

Spera, mio ben, che presto,
con più tranquilla sorte,
d'esser a me nel regno,
come già reso sei in amor, consorte.

Medoro

Di tanto onor troppo mi scorgo indegno.

Angelica

Chi possessore è del mio core
può senza orgoglio chiamarsi re.
Io ch'ho spezzato più d'un impero
ho a te piagato l'animo altero
e più d'un soglio val la mia fé.

(parte)

Scena sesta
Dorinda e Medoro.

Medoro

Ecco Dorinda, né sfuggirla io posso.

Dorinda

Medoro, al fin ti trovo
pure una volta solo; perché poche
son quelle che lontana da te stia
la tua bella parente; ed ho timore
che più del sangue a lei t'unisca amore.

Medoro

No Dorinda, t'inganni, anzi fra poco
deve partir, ed accompagnarla io debbo.

Dorinda

Tu con lei partirai?

Medoro

Con lei qui venni;
la vita, che a lei devo,
m'obbliga d'esser grato.

Dorinda

E se mi lasci
poco temi però d'esser ingrato.

Medoro

No 'l sarò mai. L'affetto tuo cortese
il tuo volto...

Dorinda

Vorrei, gentil Medoro
poterti prestar fede;
ma il core non ti crede, e che ingannarmi
dice, che vuoi, non posso consolarmi.

Medoro

Se il cor mai ti dirà
ch'io mi scordi di te,
rispondigli per me,
ch'è menzognero.

Memoria sì gradita
altro che con la vita
mai non si partirà
dal mio pensiero.

(parte)

Scena settima
Dorinda sola.

Dorinda

Povera me! Ben vedo che m'alletta
con un parlar fallace;
ma così ancor mi piace,
e ogni sua paroletta
mi fa all'udito certa consonanza
che accorda col desio pur la speranza.

O care parolette, o dolci sguardi
sebbene siete bugiardi
tanto vi crederò.

Ma poi che far potrò
allor che troppo tardi
io vi conoscerò?

(parte)

[Recitativo]

[N. 11 Aria]

[N. 12 Aria]

[Recitativo]

[Recitativo]

[N. 13 Aria]

Scena ottava
Zoroastro, Angelica e poi Orlando.

Zoroastro

Noti a me sono i tuoi fatali amori
con Medoro. E non temi
la vendetta d'Orlando?

Angelica

È ver, che devo
molto all'eroe; ma...

Zoroastro

Già se n' viene. Celato
mi terrò per vegliar d'ognuno al fato.
(si ritira in disparte)

Orlando

(Quando mai troverò l'orme fugaci
d'Angelica la bella?)

Angelica

(Oh dèi! Se vien Medoro
che qui attendea per partir seco! Eh forse
se Orlando qua conduce il novo amore
per quella, ch'ei salvò da man nemica,
non sarà così grande il mio timore.
Vo' fingermi gelosa
per meglio scoprire il suo pensiero.)
(si presenta ad Orlando)
Orlando, è pur vero
ch'io qui ti veda!

Orlando

Oh cieli! O cara, e come
potevo mai sperar si lieta sorte!
Angelica mio bene!

Angelica

Erri nel nome
Isabella vuoi dir, che là t'attende.

Orlando

Son della principessa
difensor, non amante.

Angelica

Ma per tale
ti pubblicò Dorinda allora, e quando...

[Recitativo]

Orlando

Un'Angelica sol può amare Orlando.

Angelica

(vedendo Medoro da lontano)
(Ma, oh dèi! Vedo Medor! Convien che Orlando
allontani di qua.)

*Esce il Mago facendo segno co' la verga, sorge di sotterra una
gran fontana, che copre Medoro, la scena cangiandosi in un
delizioso giardino.*

Orlando

Chiedimi o bella
nuove prove d'amore.

Angelica

(O soccorso opportun!) Sentimi Orlando
se pur vuoi, ch'io ti creda
a me fedel, pronto da te allontana
la dama, che a color di mano hai tolto
o non vedrai d'Angelica più il volto.

[N. 14 Aria]

Se fedel vuoi, ch'io ti creda
fa' che veda la tua fedeltà.
Finché regni nel mio petto
il sospetto,
mai l'amor vi regnerà.
(parte)

Scena nona
Orlando solo.

[Recitativo]

Orlando

T'ubbidirò, crudele,
e vedrai in questo istante
che della principessa
fui solo difensor, ma non amante.

[N. 15 Aria]

Fammi combattere
mostri e tifei
nuovi trofei
se vuoi dal mio valor.
Muraglie abbattere
disfare incanti

se vuoi ch'io vanti
darti prove d'amor.
(parte)

Scena decima
Medoro, ed Angelica trattenendolo.

Medoro
Angelica, deh lascia...

Angelica
Fermati, oh dèi! Che pensi far, Medoro?

Medoro
Riconoscer chi sia
chi teco favellar finora ho visto.

Angelica
Fermati, a morir vai che quello è Orlando.

Medoro
Alla gloria mi togli!

Angelica
Ma ti serbo all'affetto.

Medoro
Ubbidir devo...

Angelica
Forza è partir pria
che qui torni Orlando.
Va' al fonte degli allori, ivi m'attendi.

Angelica e Medoro
E del mio amor un novo pegno or prendi.
(*s'abbracciano, quando viene Dorinda, che trattiene Medoro*)

Scena undicesima
Dorinda e detti.

Dorinda
O Angelica, o Medoro; il vostro amore
indarno ormai si cela.
Perché il darsi la mano, ed abbracciarsi
è qualche cosa più di parentela.

[Recitativo]

Angelica
Dorinda, il ver dicesti; è tempo ormai
di non tener più ascoso
che Medoro è il mio sposo.
Con lui mi parto già. Grazie ti rendo
del cortese ricetto
che dato n'hai; prendi e conserva questa
(*le dà un anello*)
grata memoria d'un sincero affetto.

Dorinda
Lo prendo, ma speravo
gioie più care aver dal tuo Medoro,
perché ancor io l'amavo.

Medoro
Vaga Dorinda, perdonar mi déi.

Dorinda
Il ciel te lo perdoni; che m'hai fatto
più mal di quel che sai con questo tratto.

[N. 16 Terzetto]

Angelica e Medoro
Consolati o bella
gentil pastorella
ch'al fine il tuo core
è degno d'amore
e amor troverà.

Dorinda
Non so consolarmi
non voglio sperare.
Più amor non può darmi
l'oggetto da amare
che perder mi fa.

Angelica
Non perder la speme
ch'è l'unico bene.

Medoro
Hai l'anima costante
per esser amante.

Dorinda
No, solo fra pene
il cor viverà.

Atto secondo

Scena prima

Bosco.

Dorinda sola.

Dorinda

Quando spieghi i tuoi tormenti
amoroso rosignolo
par che canti e piangi allor,
e accompagni il mio dolor.

Scena seconda

Orlando e Dorinda.

Orlando

Perché, gentil Dorinda,
così vai pubblicando
ch'ha rapito Isabella, e l'ama Orlando?

Dorinda

Io? Signor, mal intese
ch'il riferi, d'Angelica parlai...

Orlando

Dimmi, di quale Angelica tu intendi?

Dorinda

Di quella, ch'era meco,
e poi se n'è partita
col suo Medoro, da lei tanto amato
ch'amavo pure anch'io
ch'era l'idolo mio
e me lasciò schernita
sebben questo gioiello m'ha donato.
(gli fa vedere il gioiello)

Orlando

Che miro, oh ciel! Questo è il maniglio appunto
che già di Ziliante a me fu dono,
e ch'io dopo a lei diedi. Ah! più non posso

dubitar ch'ella sia, che me tradisce.

Ma chi è costui, che ardisce

d'esser a me rivale?

È il re circasso? O Ferraguto il moro?

Dorinda

Già v'ho detto, che chiamasi Medoro
ed è giovane e bello
d'una bona struttura. Ahi! Che non posso
scordarlo! Ed ora tutto quel che miro
parmi che sia Medoro, e ognor sospiro.

[N. 18 Aria]

Se mi rivolgo al prato
veder Medoro mio
in ogni fior mi fa.

Se miro il bosco, o 'l rio
mi par che mormorando
or l'onde, ora le fronde
dicano sì ch'amando
qui 'l tuo Medoro sta.

(parte)

Scena terza

Orlando solo.

[Recitativo]

Orlando

È questa la mercede
Angelica spietata!
Del mio amor, di mia fede?
Ah! Non vi gioverà da me fuggire;
che sino d'Acheronte sulla strada
vi giungerà il mio sdegno, e la mia spada!

[N. 19 Aria]

Cielo! Se tu il consenti,
deh! Fa' che nel mio seno
possa anche il ferro entrar;
perché a un sì rio dolore
dal misero mio core
sappia col ferro almeno
l'uscita ritrovar.

(parte)

Scena quarta

*Veduta di mare in lontano; da una parte boschetto di lauri,
e dall'altra una bocca di grotta.*

Angelica, Medoro e Zoroastro.

[Recitativo]

Zoroastro

A qual rischio vi espone
incauti amanti un cieco amor?

Angelica

lontanarsi da Orlando.

È d'uopo

Zoroastro

E s'ei vi giunge?

Medoro

Ho core anch'io nel petto.

Angelica

Forse per me non sarà mai crudele.

Zoroastro

E avrà pietà di chi gli fu infedele?
Affrettatene i passi
per fuggir il suo sdegno
e l'opra mia per vostro aiuto impegno.

[N. 20 Aria]

Tra caligini profonde
erra ognor la nostra mente
s'ha per guida un cieco nume.
Di rovina sulle sponde
è in pericolo imminente
se ragion non le dà il lume.

(parte)

Scena quinta

Angelica e Medoro.

[Recitativo]

Angelica

Da queste amiche piante
dovermi allontanar, quanto mi spiace!

Medoro

Conserverranno ogn'ora, o mio bel core
la memoria fedel del nostro amore.

Angelica

Ma del nostro cammino
è tempo ormai di seguirne il corso;
vanne ed appresta a' corridori 'l morso,
ch'io qui t'attendo.

Medoro

Pronto

d'ogni tuo cenno esecutor son io.
Addio prati! Addio fonti! Allori addio!
(scolpisce i loro nomi nella scorza degli alberi)

[N. 21 Aria]

Verdi allori sempre unito
conservate il nostro nome
come unito sarà il cor.

E poi dite a chi lo miri
da qual mano, quando, e come
fosse in voi sì ben scolpito
se volete, che sospiri
invidiando il nostro amor.

(parte)

Scena sesta

Angelica sola.

[Recitativo]

Angelica

Dopo tanti perigli, e tanti affanni
ora al paterno regno
con Medoro farò lieto ritorno.
Troppo ingrata ad Orlando
mi rendo, è ver, cui debbo onor, e vita.
Ma che far posso? Egli ben sa per prova
che agli incanti d'un volto
né forza, né virtù, né merto giova.

[N. 22 Aria]

Non potrà dirmi ingrata
perché restai piagata
da un così vago stral.
Se quando amor l'offese
ei pur mal si difese
dall'arco suo fatal.

(parte)

Scena settima
Orlando solo.

Orlando

Dove, dove guidate
Furie che m'agitano il piede errante?
Per ritrovar l'indegna
coppia, che si nascose a gli occhi miei.
(legge sopra la scorza degli alberi)
Ma che rimiro? Oh dèi!
Scolpiti in queste piante
i nomi rei d'Angelica e Medoro
e 'l lor perfido amore, e pur non moro!
Ma dov'è quella man, che li ha scolpiti?
Forse che in questo speco
del loro amor ricetta, ella s'asconde;
ne cercherò ben tutte
le più cieche voragini profonde.
(entra nella grotta)

Scena ottava
Angelica e poi Orlando.

Angelica

Tutto a poter partire
ha già disposto il mio gradito amante.
Addio, dunque vi lascio, amiche piante.

Verdi piante, erbe liete
vago rio, speco frondoso
sia per voi benigno il ciel.
Delle vostre ombre segrete
mai non turbi 'l bel riposo
vento reo, nembo crudel.

Orlando

Ah perfida, qui sei!

Angelica

Chi mi soccorre? Oh numi!
(fugge nel bosco. Orlando la seguita, quando esce Medoro)

[Recitativo]

Scena nona
Medoro solo.

Medoro

Ohimè! Che miro! Angelica seguita
da un cavalier fuggendo va nel bosco?
Volo a correr sull'orme.
(va nel bosco)

Scena decima
Angelica fuggendo, e poi Orlando.

Angelica

Amor, caro amore! Assistimi tu
tuo nume imploro ah Medoro! Medoro!

Orlando

Medoro chiami invan.

Angelica

Dove m'ascondo?

Orlando

Non fuggirai, se non vai all'altro mondo.

Angelica fugge verso il mare, Orlando la seguita, quando discende una gran nube, che asconde Angelica, e la porta via in aria accompagnata da quattro Geni, che la circondano.

[N. 23 Aria]

Scena undicesima
Orlando solo.

[N. 24 Recitativo accompagnato]

Orlando

Ah stiglie larve! Ah scellerati spettri,
che la perfida donna ora ascondete,
perché al mio amor offeso
al mio giusto furor non la rendete?
Ah misero e schernito,
l'ingrata già m'ha ucciso!
Sono lo spirito mio da me diviso
sono un'ombra, e qual ombra adesso io voglio
varcar là giù ne' regni del cordoglio.
Ecco la stigia barca.
Di Caronte a dispetto
già solco l'onde nere: ecco di Pluto
le affumicate soglie, e l'arso tetto.

[Recitativo]

Già Iatra Cerbero
e già dell'Erebo
ogni terribile
squallida furia
se n' viene a me.

Ma la furia, che sol mi diè martoro
dov'è? Questo è Medoro.
A Proserpina in braccio
vedo che fugge. Or a strapparla io corro.
Ah! Proserpina piange!
Vien meno il mio furore
se si piange all'inferno anco d'amore.

Vaghe pupille, non piangete, no
che del pianto ancor nel regno
può in ognun destar pietà;
vaghe pupille, non piangete, no.

Ma sì, pupille, sì piangete, sì
che sordo al vostro incanto
ho un core d'adamanto,
né calma il mio furor;
ma sì, pupille sì piangete sì.

*Si getta furiosamente dentro alla grotta, che scoppia, vedendosi
il Mago nel suo carro, che tiene fra le braccia Orlando, e fugge
per aria.*

Atto terzo

Scena prima

Recinto di palme.

Medoro e poi Dorinda.

Medoro

Di Dorinda alle mura
ch'io ritornassi, Angelica mi disse,
quando per ria sventura
novo accidente me ne dispartisse.

Dorinda

Medoro, e come mai qui ti rivedo?
Non so ancor, se lo credo,
ma Angelica, dov'è?

Medoro

Quivi m'impose
di ritornar.

Dorinda

Io quasi volea dire
che tu per me dovessi rivenire;
ma sia pur qualsivoglia la cagione
sempre è aperta per te la mia magione.
Celato star procura
perché Orlando ti cerca,
e per te ho gran paura;
sebben son mal gradita,
più della mia m'è cara la tua vita.

Medoro

Vorrei poterti amar
il cor ti vorrei dar
ma sai che mio non è.
E s'io ti dassi 'l cor
a un cor, ch'è traditor,
tu non daresti fé.
(parte)

Scena seconda

Dorinda sola.

[Sinfonia]

[Recitativo]

Dorinda

Più obbligata gli sono
or che mi dice il vero
son contenta, è sincero;
e sebben nulla spero, e nulla bramo
non meno però adesso ancora io l'amo.
(parte ma viene trattenuta da Orlando)

Scena terza

Orlando e Dorinda.

Orlando

Pur ti trovo, o mio bene
e dopo tante pene
pur giungo a riveder il tuo semblante!

Dorinda

(Orlando, il grande Orlando
mi si palesa amante!)
Forse meco scherzando,
signor, tu vai.

Orlando

Non so scherzar col foco:
e quel che per te m'arde è così fiero
che non trova più loco.

Dorinda

(Par che dica da vero.)

Orlando

Tu non rispondi?

Dorinda

(Che dirò? Ben grande!
Se mi vuole in consorte
saria per me di questo eroe la preda:
chi sa? Giove altre volte arse per Leda)

Orlando

E tu non parli ancora?
Dimmi crudel, se vuoi, ch'io viva o mora.

[N. 27 Duetto (arioso)]

Orlando

Unisca amor in noi
gli miei, gli affetti tuoi
Venere bella.

Dorinda

Ed innestar tu vuoi
al sangue degli eroi
me pastorella?

[Recitativo]

Signor, meglio rifletti,
ch'io son Dorinda.

Orlando

Eh già lo so; tu sei
pronipote de' dèi.
Ah no: sei l'Argalia
fratello del mio bene
che l'empio Ferrauto uccise a torto.
Già in me s'accende l'ira.

Dorinda

(Addio speranze! Per mia fé delira.)

Orlando

Per Angelica mia se tu sei morto
ora ne vo' vendetta...
(vuol tirar la spada, e mettersi in postura di battaglia)

Dorinda

(Bell'imbroglia per me.) Signor aspetta...

Orlando

Sì, sì v'intendo ben, dirmi volete
ch'è Ferrau senz'elmo, e senza spada...
(getta l'elmo e la spada)
Li lascio dunque anch'io, su via, prendete.
Or ch'ho lasciato l'armi
son pronto a vendicarmi.

[N. 28 Aria]

Già lo stringo, già l'abbraccio
con la forza del mio braccio
nuovo Anteo l'alzo da terra:
e se vinto non si rende
perché Marte lo difende,
Marte ancor io sfido a guerra.

Son morto, a caro bene,
trafitto da rie pene
languente cado a terra.
(parte)

Scena quarta
Angelica e Dorinda.

[Recitativo]

Angelica

Di Dorinda all'albergo
trovar Medoro io spero.

Dorinda

Ah! Mia signora,
vaneggia affatto Orlando

Angelica

Che mi narri, Dorinda?

Dorinda

Di sua strana follia sola è cagione
d'Angelica l'amor, e gelosia.

Angelica

Mi fa pietà, ed ingrata
mi crederei in non averlo amato,
se l'amar fosse arbitrio, e non un fato.
Pure se Orlando, ah il concedete, oh numi!
Non fosse più del suo furore oppresso
vorrei sperar, che vincerei sé stesso.

[N. 29 Aria]

Così giusta è questa speme,
che se l'alma ancora teme,
ingannata è dal timor.

Ma in chi nacque per l'affanno,
la speranza è quell'inganno
che il piacer cangia in dolor.
(parte)

Scena quinta
Dorinda sola.

[Recitativo]

Dorinda

S'è corrisposto un core
teme ancor del suo amore.

Se un altro è mal gradito
prova il martir del barbaro Cocito.
Nel mar d'amor per tutto v'è lo scoglio
e vedo ben, che amare è un gran imbroglio.

[N. 30 Aria]

Amor è qual vento
che gira il cervello:
ho inteso che a cento
comincia bel bello
a farli godere;
ma a un corto piacere
dà un lungo dolor.

Se uniti due cori
si credon beati,
gelosi timori
li fan sfortunati;
se un core è sprezzato
divien arrabbiato,
così fa l'amor.

(parte)

Scena sesta

Zoroastro accompagnato da' Geni.

[N. 31 Recitativo]

Zoroastro

Impari ognun da Orlando
che sovente ragion si perde amando.
O voi del mio poter ministri eletti
or la vostra virtute unite meco.
Si cangi 'l bosco in speco.

Fa segno e la scena si trasforma in orrida spelonca.

[Recitativo]

Là al furor dell'eroe siatene attenti
che fra pochi momenti avrò vittoria
e l'eroe renderò sano alla gloria.

[N. 32 Aria]

Sorge infausta una procella
che oscurar fa il cielo e il mare,
splende fausta poi la stella
che ogni cor ne fa goder.

Può talor il forte errare,
ma risorto dall'errore,
quel che pria gli diè dolore
causa immenso il suo piacer.

(parte e li Geni entrano nella spelonca)

Scena settima
Angelica, e Dorinda che piange.

[Recitativo]

Angelica

Dorinda, e perché piangi?

Dorinda

Non lo cercar, che al fin se lo saprai
più di me piangerai.

Angelica

Dimmi che avvenne?

Dorinda

Il furioso Orlando
ha distrutto il mio albergo; eh, oh dèi, non moro!
Ed ha sepolto vivo il tuo Medoro.
(parte piangendo)

Angelica

Che intendo! Oh sorte ria!
Crudel pur tolto m'hai l'anima mia!

Scena ottava

Orlando e Angelica.

Orlando

Più non fuggir potrai
perfida Falerina...

Angelica

In me ravvisa
Angelica da te già un tempo amata
ora da te aborrita. Aprimi 'l petto
levane pur il core
come l'alma m'hai tolta
e con Medoro l'hai viva sepolta.

Orlando

Sì, sì, devi morir, o core ingrato!

Angelica

Non piango il mio, ma di Medoro il fato!

[N. 33 Duetto]

Angelica

Finché prendi ancora il sangue
godi intanto
de' miei lumi al mesto umor.

Orlando

Sol ha sete di sangue il mio cor.
Ma non placa il mio giusto rigor.

Angelica

Che dell'anima, che langue
questo pianto
è sangue ancor.

[Recitativo]

Orlando

(la prende per forza)

Vieni...

vanne precipitando

di queste rupi al barbaro profondo.

Angelica

Numi, pietà!

La getta furiosamente nella spelonca, che subito si cangia in un bellissimo tempio di Marte dove nel fondo si vede Angelica sedendo in una parte elevata, e vien custodita da' Geni.

[N. 34 Recitativo accompagnato]

Orlando

Già per la man d'Orlando

d'ogni mostro più rio purgato è il mondo!

Ora giunge la notte

delle cimmerie grotte,

ed è seco Morfeo,

che i papaveri suoi sul crin mi sfronda

porgendomi a gustar di Lete l'onda.

[N. 35 Aria]

Già l'ebbro mio ciglio

quel dolce liquore

invita a posar.

Tu perfido Amore

volando o scherzando

non farmi destar.

(si addormenta sopra di un sasso)

Scena nona

Orlando, che dorme, Zoroastro e poi Dorinda.

[Recitativo]

Zoroastro

Ecco il tempo prefisso!

Amor, fa quanto puoi

che Orlando schernirà gl'inganni tuoi.

[N. 36 Recitativo accompagnato]

Tu che del gran tonante

coll'artiglio celeste

il folgore sostieni

le mie leggi son queste:

(rimirando il cielo)

dalla region stellante

che rapida a me vieni

reca il divin liquore

per risanar dell'egro Orlando il core.

[N. 37 Sinfonia]

Fa segno co' la verga, e quattro Geni per aria accompagnano un'aquila che porta un vaso d'oro nel becco. Zoroastro prende il vaso, e l'aquila co' li Geni vola via per aria. Il Mago s'accosta ad Orlando, quando esce Dorinda.

[Recitativo]

Dorinda

Ah! Che fate signor? S'egli si desta

certo ambedue ne uccide.

Zoroastro

Non temer, che lo voglio oggi guarire.

Dorinda

È più secur a lo lasciar dormire.

[Sinfonia (ripresa)]

Zoroastro getta il liquore sopra il volto d'Orlando; poi si ritira. Orlando si sveglia sano.

[Recitativo]

Orlando

Dormo ancora, o son desto?

Come qui mi ritrovo

senz'elmo e senza 'l mio famoso brando?

Chi disarmarmi osò? Parla, Dorinda!

Dorinda

Ve lo direi: ma temo che torniate

alla vostra follia,

e che lo paghi poi la vita mia

come pure faceste

a Angelica e Medor, che voi uccideste.

Orlando

Pur troppo hai detto, ed ho pur troppo udito.
E non m'inghiotte il suolo?
Non mi folgora il Cielo?
Dove, o misero Orlando
n'andrai per ritrovar chi con la morte
ti tolga al tuo rossore?

Dorinda

Ben lo diss'io, ritorna a rimpazzire
è meglio di fuggire.
(corre via)

[N. 38 Arioso]

Orlando

Per far, mia diletta,
per te la vendetta,
Orlando si mora.
(corre per andare a precipitarsi, quando incontra Angelica, che lo trattiene)

Scena ultima

Angelica, Orlando, Medoro, Zoroastro e Dorinda.

[Recitativo]

Angelica

Dèi, vivere ancor.

Orlando

Che vedo oh dèi! Angelica tu vivi?

Angelica

Vivo sì, e vive ancora
chi amandomi t'offende, e vuol mia sorte...

Medoro

Signor, dammi la morte
non ti chiedo la vita
senza colei, per cui m'è sol gradita.

Zoroastro

Orlando, al tuo furore,
geloso di tua gloria
io fui custode, e dalla morte io trassi
Angelica e Medoro,
e per ambo da te la grazia imploro.

Dorinda

Signor vi priego anch'io
sebben perdo (ho un gran cor!) Medoro mio.

Orlando

Non più! Udite tutti
qual sia d'Orlando la più bella gloria.

In questo punto sorge di sotterra in mezzo al tempio il simulacro di Marte col foco acceso sopra l'ara e quattro amorini volano per aria.

[N. 39 Recitativo accompagnato]

Vinse incanti, battaglie, e fieri mostri
di sé stesso, e d'amor oggi ha vittoria.
Angelica a Medoro unita godi.

Gli altri

Chi celebrar potrà mai le tue lodi?

[N. 40 Coro]

Orlando

(verso Angelica e Medoro)
Trionfa oggi 'l mio cor
e da sì bell'aurora
avrò più bello ancora
un giorno il vostro amor.

Angelica e Medoro

Trionfa oggi 'l mio cor
e con più lieta face
la fedeltà, la pace
risplenderà d'ognor!

Dorinda

Mi scordo ogni dolor
oblio quel che m'affanna
v'invito alla capanna
per festeggiar ancor.

Tutti

Con un diverso ardor
giacché ciascun è pago
dar lodi sol sia vago
a gloria, ed all'amor.

Il soggetto

Synopsis

Act I

The magician Zoroastro, guardian of the knight Orlando, urges him to abandon Venus and embrace his heroic duties by following Mars. Besides Orlando, however, all of the other characters in the opera are under the spell of love: the young shepherdess Dorinda is smitten with the African prince Medoro, but he loves Angelica, who returns his love and rejects Orlando, who is madly in love with her. Zoroastro promises to protect Angelica as she tries to discover Orlando's true intentions: feigning jealousy, the Princess of Cathay asks the knight if he is in love with his protégée, Isabella. When Medoro arrives, Zoroastro conjures up a fountain and Medoro hides behind it. Orlando declares his true love for Angelica, and vows to overcome all trials for her.

As Orlando leaves, Angelica and Medoro meet in the laurel grove, resolve to elope together and embrace passionately. Dorinda comes upon them and urges them to confess their love for each other. Angelica tries to pacify the dejected Dorinda with a gift of jewellery, in gratitude for her hospitality.

Act II

An inconsolable Dorinda tells Orlando about the love between Medoro and Angelica and informs him that they have left together. Recognising the ring she has received, Orlando vows to pursue the two lovers. Meanwhile, Medoro and Angelica say goodbye to the laurel grove and carve their names into a tree. They prepare to set off for Angelica's kingdom of Cathay.

Orlando rushes in and sees the names carved into the tree. He then sees Angelica fleeing into the woods and pursues her, consumed by murderous rage. Medoro tries to follow their footsteps, but Angelica heads towards the sea and is whisked away in a cloud by Genii conjured up by Zoroastro. Unhinged, Orlando curses heaven and hell and sees himself entering Hades, but the cave splits open, revealing Zoroastro, who rescues him.

Atto primo

Il mago Zoroastro, protettore di Orlando, esorta il cavaliere a non lasciarsi vincere da Amore ma a seguire le imprese di Marte. Tutti i protagonisti, tuttavia, sembrano vinti da amore: non solo Orlando, ma anche la pastorella Dorinda, innamorata di Medoro, il principe africano che invece ama, ricambiato, Angelica, che a sua volta fugge da Orlando, appunto innamorato di lei.

Angelica vorrebbe conoscere le intenzioni di Orlando e a tal fine Zoroastro promette di proteggerla. Mentre la principessa del Catai, fingendosi gelosa, chiede al cavaliere se sia innamorato di Isabella, di cui è difensore, giunge Medoro, così Zoroastro fa comparire una fontana che lo nasconde agli occhi di Orlando. Questi conferma ad Angelica il proprio amore dichiarandosi pronto a superare per lei qualsiasi prova. Partito Orlando, Angelica e Medoro si danno appuntamento nel boschetto degli allori per fuggire insieme e si abbracciano. Dorinda li sorprende e li spinge a confessare il loro reciproco sentimento. Angelica le dona un anello per ringraziarla dell'ospitalità e come ricordo da conservare dopo la loro partenza.

Atto secondo

Dorinda, incapace di lenire l'amore non corrisposto, racconta a Orlando dell'amore di Angelica e Medoro e di come siano partiti insieme. Orlando riconosce l'anello ch'ella ha ricevuto e promette di inseguire gli amanti. Medoro e Angelica, intanto, nel dare l'addio al boschetto di lauri, incidono i propri nomi sulla corteccia delle piante e si preparano a mettersi in viaggio per il Catai, regno di Angelica.

Sopraggiunge Orlando che vede prima le incisioni sugli allori, poi Angelica che fugge nel bosco, e si scatena quindi all'inseguimento. Medoro cerca di seguire le loro orme, ma Angelica si dirige verso il mare e scompare in una nube, sollevata dai Geni. Orlando, preso dalla rabbia, invoca gli inferi e si getta in una grotta che scoppia, mentre lui viene portato in salvo da Zoroastro.

Atto terzo

Obbedendo ad Angelica, Medoro è tornato da Dorinda. Pressola quale arrivano inoltre prima Orlando, delirante, e poi Angelica, mossa a pietà eppure non disposta a rinunciare al proprio amore per Medoro. Dorinda si sofferma a declamare le controindicazioni dell'amore.

Zoroastro, con un incantesimo, trasforma il bosco in una grotta, convoca i Geni e promette di far rinsavire Orlando. Intanto Orlando ha distrutto la dimora di Dorinda dove si riparava Medoro, e dichiara di voler di uccidere anche Angelica, gettandola nella grotta fatta comparire da Zoroastro. La grotta si trasforma però in un tempio di Marte, in fondo al quale Angelica siede su un trono, protetta dai Geni.

Zoroastro fa poi comparire un'aquila, accompagnata dai Geni, che porta un vasetto d'oro: il mago ne versa il contenuto sul volto di Orlando addormentato. Questi si risveglia infine in presenza di Dorinda: egli non sa dove si trova e quando la pastorella gli racconta che ha ucciso Angelica e Medoro, vorrebbe suicidarsi. È Angelica a trattenerlo. Zoroastro gli rivela di aver salvato dalla morte i due amanti e di averlo protetto. Al comparire del tempio di Marte, tutti festeggiano infine la gloria del cavaliere Orlando che oltre alle battaglie ha saputo vincere la propria pazzia d'amore.

Act III

Obeying Angelica, Medoro returns to Dorinda's hut. Orlando appears, still out of his mind; Angelica arrives too, moved to pity, but not ready to give up on Medoro. Dorinda reflects on the madness and pitfalls of love.

Zoroastro uses magic to transform the woods into a terrifying cave and summons his Genii, promising to restore Orlando's sanity. Meanwhile, Orlando has destroyed Dorinda's dwelling, where Medoro was sheltering. He declares his intention to kill Angelica, too, and hurls her into the cave conjured up by Zoroastro. However, the cave suddenly transforms into the Temple of Mars. At the back of the temple is Angelica, sitting on a throne and guarded by the Genii.

Zoroastro conjures up an eagle accompanied by Genii. It carries a golden jar whose contents the magician sprinkles onto the face of the sleeping Orlando. The knight regains his senses and, when Dorinda informs him that he killed Angelica and Medoro while he was insane, he tries to kill himself. But Angelica stops him: the two lovers had been saved from death by Zoroastro, who had also protected Orlando. In the Temple of Mars, they all celebrate the glory of Orlando, the valiant knight who has overcome his love madness and resumed his knightly vocation.



Alcina

dramma musicale in tre atti
libretto anonimo derivato da *L'isola d'Alcina* di Antonio Fanzaglia

musica di Georg Friedrich Händel

(prima rappresentazione Londra, Covent Garden, 16 aprile 1735)
Edizione Bärenreiter

Alcina	Giuseppina Bridelli
Ruggiero	Elmar Hauser
Bradamante	Delphine Galou
Morgana	Martina Licari
Oronte	Žiga Čopi
Melisso	Christian Senn
Amore	Giacomo Decol

Accademia Bizantina

direttore Ottavio Dantone

regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi

luci Oscar Frosio

assistente alla regia Marco Berriel
assistente alle scene Serena Rocco
assistente ai costumi Lorena Marin
video editing Matteo Letizi

direttrice di scena Claudia Valeria Spogli
assistente musicale e maestro al cembalo Valeria Montanari
maestro alle luci Pierfrancesco Venturi
maestro collaboratore di palcoscenico Alessandra Barbieri
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

capo macchinista Angelo Boccadifuoco
macchinisti Enrico Berini, Alessandro Bonoli, Samuele Mandelli, Nderim Margjoni, Marco Stabellini
capo elettricista Marco Rabiti *elettricisti* Jacopo Bernardi, Matteo Rosetti Stoppa
attrezzista Andrea Moriani
responsabile di sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni *tirocinante di sartoria* Sara Caravita
responsabile trucco e parrucco Aurora Monea
trucco e parrucco Tarita Castellari, Sofia Olivetti, Sofia Righi, Luca Trani
scene Silvano Santinelli Scenografie Srl *costumi* Tirelli & Trappetti *copricapi* Laboratorio Pieroni *calzature* Pompei 2000
noleggio luci Audiolux Srl
service audio/video BH Audio
ledwall Sound D-light Srl
clavicembali Zanotto Strumenti Musicali, Accademia Bizantina

produzione Teatro Alighieri *in collaborazione con* Ravenna Festival
nuovo allestimento

In questa rappresentazione, si farà un unico intervallo, tra la scena ottava e la scena nona del secondo atto.

Accademia Bizantina

clavicembalo e direzione
harpichord and conductor
Ottavio Dantone

maestro concertatore
concertmaster
Alessandro Tampieri

violini primi
first violins
Lavinia Soncini
Lisa Ferguson
Paolo Zinzani

violini secondi
second violins
Sara Meloni
Gabriele Pro
Heriberto Delgado

viole
violas
Alice Bisanti
Nicola Sangaletti

violoncelli
cellos
Emanuele Abete
Paolo Ballanti

violoni
violones
Nicola Dal Maso
Giovanni Valgimigli

arciliuto
archlute
Tiziano Bagnati

clavicembalo secondo
second harpsichord
Valeria Montanari

oboi
oboes
Gregorio Carraro
Rei Ishizaka

fagotto
bassoon
Alessandro Nasello

corni
horns
Daniele Bolzonella
Dileno Baldin

Personaggi

Alcina, maga **soprano**

Ruggiero, cavaliere **soprano**

Morgana, sorella di Alcina **soprano**

Bradamante, sposa di Ruggiero **contralto**

Oronte, generale di Alcina **tenore**

Melisso tutore di Bradamante **basso**

Oberto, figlio del paladino Astolfo **soprano**

Atto primo

[Ouverture]

Menuet
Musette

Scena prima

Luogo deserto chiuso da alti e scoscesi monti, a' piedi de' quali è cavato un piccolo antro.

Bradamante in abito virile guerriero, Melisso pure in abito guerriero, e poi Morgana.

Bradamante

Oh dèi! Quivi non scorgo alcun sentiero!

Melisso

Taci! Da quello speco
donna, mi sembra, ad incontrar ne viene.
(entra Morgana)

Morgana

Qual felice ventura,
animosi guerrieri, a noi vi reca?

Melisso

Il mar turbato, il vento
qui ne sospinse.

Bradamante

E a chi è 'l felice suolo?

Morgana

Della possente Alcina, il regno è questo.

Melisso

Oh! noi felici!

Bradamante

Intesi
il suo poter, la sua beltà. Ma dinne,
lice a noi d'inchinar l'alta reina?

[Recitativo]

Morgana

(guardando teneramente Bradamante)
Per te, nobil guerriero, un dolce amore
mi si desta nell'alma. In questo loco
attendetela sì: verrà fra poco.

[N. 1 Aria]

O s'apre al riso,
o parla, o tace,
ha un non so che,
il tuo bel viso,
che troppo piace,
caro, al mio cor.

Il primo sguardo,
che in voi fissai
provar mi fe'
vezzosi rai,
quanto è col dardo
possente Amor.

(parte)

Scena seconda

S'ode strepito di tuoni, e folgori, aprendosi improvvisamente da più lati rovinando il monte; e dileguandosi, appare la deliziosa reggia di Alcina, dond'ella in atto di adornarsi siede presso a Ruggiero, che le sostiene al volto uno specchio. Il giovinetto Oberto si tiene da un canto, Paggi, e Damigelle, che le apprestano vari abbigliamenti. Altri giovani Cavalieri, e Dame coronati di fiori formano il coro, ed il ballo.

[N. 2 Coro]

Coro

Questo è il cielo di contenti,
questo è il centro del goder;
qui è l'Eliso de' viventi,
qui l'eroi forma il piacer.
(Bradamante e Melisso si arrestano alquanto ad ammirare la magnificenza del luogo, e delle feste).
Ballo.

[N. 3 Gavotte]
[N. 4 Sarabande]
[N. 5 Menuet]
[N. 6 Gavotte]

[Recitativo]

Bradamante

(sotto voce)

Ecco l'infido!

Melisso

(sotto voce)

Taci.

(avanzando verso Alcina)

Alta reina,
con Ricciardo Guerriero,
Melisso a' piedi tuoi umil s'inchina.

Alcina

Fu vostra sorte, amici,
al mio regno approdar.

Melisso

Diam lode al cielo.

Ti preghiam, che pietosa,
sin che 'l mar sia placato,
ne permetti a restar.

Alcina

Tanto mi è grato.

E tu, odi Ruggiero, anima mia,
mostra lor la mia reggia, e cacce, e fonti.
Veggan dove scoprimmo all'ombra amica
d'un scambievole amor, fiamma pudica.

[N. 7 Aria]

Di', cor mio, quanto t'amai,
mostra il bosco, il fonte, il rio,
dove tacqui e sospirai,
pria di chiederti mercé.

Dove fisso ne' miei rai,
sospirando al sospir mio,
mi dicesti con un sguardo:
peno, ed ardo al par di te.

(parte)

Scena terza

Melisso, Bradamante, Ruggiero, ed Oberto.

[Recitativo]

Oberto

Generosi guerrier, deh! per pietade
udiste mai del paladino Astolfo?

Melisso

D'Astolfo?

Bradamante

Del cugin?

Melisso

Perché?

Oberto

È mio padre.

Dal naufragio scampati
il genitor ed io
quivi approdammo; e la clemente Alcina
generosa ne accolse, anzi d'onori
colmò il mio genitor.

Melisso

Che arrivò poi?

Bradamante

(sotto voce, a Melisso)

Sarà con gli altri in fera.

Oberto

(piange)

Più non lo trovo, e l'alma mia dispera.

[N. 8 Aria]

Chi mi insegna il caro padre?

Chi mi rende il genitor,
per far lieto questo cor?

Mi abbandona la speranza,
langue in me bella costanza,
agitato è in me l'amor.

(parte)

Scena quarta
Bradamante, Melisso, e Ruggiero.

[Recitativo]

Bradamante
Mi ravvisi, Ruggier, dimmi?

Ruggiero
Il tuo volto
di Ricciardo rassembra.

Bradamante
Io pur son quello,
germano alla tua cara Bradamante.

Ruggiero
Mia? No: t'inganni. Io son d'Alcina amante.

Melisso
Signor, tu senza il brando, e senza scudo?

Ruggiero
Servo ad Amor, che va senz'arme, e nudo.

Melisso
Della tua prima fama
nulla curi?

Bradamante
E la fede,
che alla germana mia di sposo desti?

Ruggiero
(guardando all'intorno)
(E Alcina mia non vien?)
(a Bradamante e Melisso)
Siete molesti.

(a Bradamante)
Di te mi rido,
semplice stolto.
(a Melisso)
Seguo Cupido,
amo un bel volto,
né so mancar di fé.
Il caro bene,
che m'innamora,
a me non viene?

Non torna ancora?
Che fa? Dov'è?
(parte)

Scena quinta
Entra furioso Oronte. Melisso, e Bradamante.

[Recitativo]

Oronte
Qua dunque ne veniste,
d'una donna incostante
a involarmi l'amor? Grave è l'offesa.
Decida il brando sol la ria contesa.
(tira la spada)

Bradamante
Qual ingiuria, qual onta,
ricevesti da noi?

Oronte
La spada il dica.

Scena sesta
Entra frettolosa Morgana. E detti.

Morgana
(a Bradamante)
Io son tua difesa,
(ad Oronte)
io tua nemica.
Ospite, no 'l curare. E tu superbo!
La reina offendesti.

Bradamante
Volgiamo altrove il piè...

Morgana
Caro, no 'l voglio,
che di Oronte punir saprò l'orgoglio.

[N. 9 Aria]

[N. 10 Aria]

Bradamante
(ad Oronte)
È gelosia,
(a Morgana)
forza è d'amore,

(ad Oronte)
ch'il sen t'affanna,
(a Morgana)
che senti al core.

(ad Oronte)
Ma quest'è ancora la pena mia,
(a Morgana)
ma pur tiranna la provo in sen.

(ad Oronte)
Per un bel volto, che ne vien tolto,
tu mesto gemi;

(a Morgana)
noi ci sdegnamo
e tutti amiamo senza mercé.
(parte con Melisso)

Scena settima
Oronte, e Morgana.

[Recitativo]

Oronte
Io dunque...

Morgana
Audace Oronte,
in te ritorna, e riconosci ormai
qual mi son, chi tu sei. Voglio, e non voglio
seguir quel che mi piace;
puoi tu forse vietarmi? Oronte audace?

Oronte
La fé del giuramento?

Morgana
La portò seco via rapido il vento.

Oronte
Ma cara, la mia doglia?

Morgana
Amar, e disamar questa è mia voglia.
Men vado, Oronte, addio.
(parte)

Oronte
Ti arresta; odi, crudele idolo mio.
(la segue)

Scena ottava
Camera, che guarda agli appartamenti di Alcina.
Ruggiero, che torna dal cercare.

[Recitativo]

Ruggiero
La cerco invano, e la crudel non torna.

Oronte
(sottovoce)
(entrando)
Nuovo inganno si trovi:
un geloso amator all'altro giovi.
Senti, Ruggiero, senti:
e credi a' sguardi, alla mentita frode
d'Alcina tua?

Ruggiero
Così favella Oronte?

Oronte
Così. Tu sol non sai,
che chiudon queste selve
mille amanti infelici,
conversi in onda, in fredde rupi, in belve?

Ruggiero
Io so ben di quai lacci
per me la strinse amore.

Oronte
Il laccio è sciolto.

Ruggiero
Me sol ama e desia.

Oronte
Va', che sei stolto;
Ricciardo è l'idol suo.

Ruggiero
Già di lui s'invaghi?

Oronte
Lui solo adora:
e per lui cangeratti in belva ancora.

[N. 11 Aria]

Semplicetto! A donna credi?
Se la vedi, che ti mira,

che sospira, pensa e di':
ingannar potrebbe ancor.

Quei sospiri lusinghieri,
quelli sguardi a volger tardi,
menzogneri fa così,
senza amar, mostrare amor.

(parte)

Scena nona

Ruggiero, ed Alcina.

Ruggiero

Ah! infedele, infedel! Questo è l'amore?

Alcina

Mio tesoro, mio ben, anima mia!
Chiami Alcina infedele?

Ruggiero

Sì, che lo sei, crudele.
Va'; Ricciardo t'attende. Egli a' tuoi prieghi
qui volse il piè: quivi per te dimora.

Alcina

Tu geloso m'offendi, e piaci ancora.

Scena decima

Bradamante, e detti.

Bradamante

Reina: il tuo soggiorno
quanto di raro ha il mondo ha in sé raccolto;
ma il portento maggior è il tuo bel volto.

Alcina

Bello è sol per Ruggiero.

Bradamante

Egli lo merta.

Ruggiero

Eh! Torna al patrio lido,
torna, Ricciardo, a trattar l'arme...

Bradamante

(sottovoce)

Infido!

Alcina

Lascia prima, che sia l'onda placata.

Bradamante

È pietade.

Alcina

È dovere.

Ruggiero

(ad Alcina, sdegnato)

È amore, ingrata.

Alcina

Alla costanza mia così favella
il tuo core crudele?
E pur ti son fedel, e pur son quella.

[N. 12 Aria]

Sì, son quella! Non più bella,
non più cara agli occhi tuoi;
ma se amar tu non mi vuoi,
infedel, deh! non mi odiar.

Chiedi al guardo, alla favella,
se son quella, dillo ingrato
al tuo core mentitore,
che mi vuole rinfacciar.

(parte)

Scena undicesima

Bradamante, e Ruggiero.

[Recitativo]

Bradamante

Se nemico mi fossi,
potresti peggio far?

Ruggiero

Rival mi sei,
t'odio, Ricciardo.

Bradamante

Odi il german diletto
della tua Bradamante?

Ruggiero

E perciò t'odio ancor.

Bradamante

Perfido amante,
tu così mi dispreggi?

Ruggiero

Forse d'amor vaneggi?

Bradamante

Indegno amante!

Ruggiero

Che favelli? Ed a chi?

Bradamante

Mirami, altero:
Bradamante così parla a Ruggiero.

Scena dodicesima

Melisso, e detti.

Ruggiero

Bradamante favella?
Bradamante in tal arme?
Regina, sei tradita.

Melisso

Eh! Non è quella.

Bradamante

Si: va' della tua maga a espormi all'ira.

Melisso

Ruggier, non l'ascoltar.

Ruggiero

So che delira.

[N. 13 Aria]

La bocca vaga, quell'occhio nero,
lo so, t'impiega; ma è fida ancora;
chi t'innamora
per te non è.

Va', che sei stolto; cangia pensiero!
Piace quel volto, ma, datti pace,
non è per te.

(parte)

Scena tredicesima

Melisso, e Bradamante.

[Recitativo]

Melisso

A quai strani perigli
n'espone il tuo parlar?

Bradamante

Nell'altrui mal, facile è il dar consigli.
(Melisso parte)

Scena quattordicesima

Morgana, e Bradamante.

Morgana

Fuggi, cor mio, ti affretta!
Al geloso Ruggiero
concesse alfin l'innamorata maga
in belva di cangiarti.

Bradamante

Va', lo ritrova, e digli
che Alcina non desio,
che amarla non saprei:
che ardo per altro volto.

Morgana

È forse il mio?

Bradamante

Si.

Morgana

Me beata!

Bradamante

E vanne
ad Alcina, co' prieghi
fa' ch'un sì fido amante a te non nieghi.

Morgana

A lei rivolgo il piede:
e sarai mio?

Bradamante

Te 'l giuro. Ecco la fede.
(le dà la mano, e poi partono)

Scena quindicesima

Alcina sola.

Alcina

**Tiranna gelosia
dell'amato Ruggier tormenta il core,
e pur solo per lui mi strugge amore.**

[N. 14 Aria]

Tornami a vagheggiar,
te solo vuol amar
quest'anima fedel,
caro mio bene.

Già ti donai il mio cor;
fido sarà il mio amor;
mai ti sarò crudel,
cara mia speme.

(parte)

Atto secondo

Scena prima

*Ricca e maestosa sala del palazzo incantato di Alcina.
Ruggiero, e poi Melisso nella forma di Atlante, che lo aveva educato.*

[N. 15 Arioso]

Ruggiero

Col celarvi a chi v'ama un momento,
care luci, crudeli voi siete!
Io vi cerco, e pur voi mi togliete
il contento, la speme d'un sguardo.

[Recitativo]

Melisso

Taci, taci, codardo.
Rimira il mio semblante,
ed arrossisci in rivedere Atlante.

Ruggiero

Oh! de' primi anni miei
fedele educator...

Melisso

Menti.

Ruggiero

T'abbraccio.
(vuole abbracciarlo, ma esso lo risospinge)

Melisso

Vanne lunge; io ti scaccio,
molle, infame Ruggiero.
Così tu corrispondi
a tanti miei per te sofferti affanni?

Ruggiero

Amor... dovere...

Melisso

E poi?

Ruggiero

Cortesia... di... gentil...

Melisso

Segui.

Ruggiero

Pietate...

Melisso

Ti arresti, e ti confondi?
D'amor vile guerriero:
è questo della gloria il bel sentiero?

Ruggiero

Un fato...

Melisso

(li dà un anello)

Questa in dito ora ti poni,
verace gemma; e se più a me non credi,
mira, Ruggiero, e la tua infamia vedi.

*Non così tosto Melisso porge a Ruggiero l'anello stato già di
Angelica, che la sala tutta si cangia in luogo orrido, e deserto.
Melisso in tanto riprende la sua prima forma.*

[N. 16 Cavata]

Ruggiero

Qual portento mi richiama
la mia mente a rischiarar?

[Recitativo]

Ruggiero

Atlante, dove sei?

Melisso

Io quel semblante
presi per liberarti.

Ruggiero

Ah! Bradamante!

Melisso

A te appunto mi manda...

Ruggiero

Or vanne ad Alcina.
Dille pur, che Ruggiero più non l'ama,
che 'l mio core ha tradito, e la mia fama.

Melisso

Il tuo sdegno fia caro a Bradamante.

Ruggiero

Di' a questa, che l'adoro...
che bramo... e che far degg'io?

Melisso

Ora rivesti

tutte pria l'arme usate;
ma taci con Alcina,
e fingi il primo amore, il primo volto.
Mostra desio di caccia,
così fuga e salute a te procaccia.

[N. 17 Aria]

Pensa a chi geme d'amor piagata,
e sempre teme abbandonata
crudel, da te.

Torna ad amarla, e la consola,
né mesta e sola così lasciarla
senza mercé.

(parte)

Scena seconda
Ruggiero, e Bradamante.

[Recitativo]

Bradamante

Qual odio ingiusto contro me?

Ruggiero

Perdona,

vinse la mia ragion forza d'incanto.
Finora vaneggiài; ecco, a me torno;
rompo l'indegno laccio;
e se rival mi sei,
il tuo crudel destin piango, e t'abbraccio.

Bradamante

Ed è ver, mi rammembri?

Ruggiero

Sì. Ah! fosse teco ancora,
l'adorata mia sposa, tua sorella.

Bradamante

Ruggier, non mi conosci? e pur son quella.

Ruggiero

Numi! è ver? Bradamante!
Ma Bradamante! E come? Un nuovo incanto,
sì, che d'Alcina è questo.
Non l'avria no taciuto
chi m'offerse il bel dono.
Va', insidiosa maga,
della mia donna amata
tu mentir vuoi la forma, e la favella.

Bradamante

Crudel tu mi discacci, e pur son quella.

[N. 18 Aria]

Vorrei vendicarmi
del perfido cor,
amor dammi l'armi
m'appresta il furor.

Sei barbaro, ingrato,
ver chi per te langue;
ma prendi, spietato,
se vuoi anche il mio sangue.

(parte)

Scena terza
Ruggiero solo.

[Recitativo]

Ruggiero

Chi scopre al mio pensiero,
se tradito pur son, o s'odo il vero?

[N. 19 Aria]

Mi lusinga il dolce affetto
con l'aspetto del mio bene.
Pur chi sa? temer conviene,
che m'inganni amando ancor.

Ma se quella fosse mai
che adorai, e l'abbandono;
infedele, ingrato io sono,
son crudele e traditor.

(parte)

Scena quarta

Luogo, che conduce ai giardini reali, con statua di Circe nel mezzo, che cangia gli uomini in fiere.

Alcina, sola. Poi Morgana.

[Recitativo]

Alcina

S'acquieti il rio sospetto,
che tormenta il mio ben. Vesta Ricciardo
ferina spoglia. O voi
temute larve, al noto imper scendete.
A te, figlia del sole,
porgo i miei prieghi usati.
(entra Morgana di corsa)

Morgana

Ancor per poco
sospendi il suon di magiche parole!

Alcina

Importuna: mi arresti?

Scena quinta

Ruggiero, e dette.

Morgana

(a Ruggiero)

E la tua pace,
con tanta crudeltà, comprar si deve?

Alcina

Caro, ti vo' appagar.

Ruggiero

Ciò basta, Alcina,
più non chiede il mio amor. Veggo a tai segni,
che Ricciardo non ami. Or pago sono;
e se fu mio rivale, io gli perdono.

[N. 20 Aria]

Morgana

(a Ruggiero)

Ama, sospira,
ma non t'offende;
(ad Alcina)
d'amor s'accende,
ma non per te.
Pena, ma chiede

da me conforto,
pace da me.
(parte)

Scena sesta

Alcina, e Ruggiero.

[Recitativo]

Alcina

Non scorgo nel tuo viso
il contento di pria. Di': che ti offende?

Ruggiero

Una oziosa virtute or mi riprende.

Alcina

Pensa a goder...

Ruggiero

Concedimi, o reina,
almen, che nel mio usbergo,
faccia guerra alle fiere,
per ravnivar lo spirto mio languente.

Alcina

Al tuo voler sempre s'unì mia mente.
Vanne; ma sia per poco:
ma pensa al mio martiro.
Temo; partir ti lascio, e ne sospiro.

[N. 21 Aria]

Ruggiero

Mio bel tesoro,
fedel son io,
(ma non a te)
al ben, che adoro,
all'idol mio
prometto fé.
Il caro amante
non segue il piede
e fido resta,
(ma non con te)
con chi li chiede,
costante e mesta
pace e mercé.
(parte)

Scena settima

Alcina, ed Oberto.

[Recitativo]

(entra mesto Oberto)

Oberto

Reina: io cerco invano
l'amato genitore!

Alcina

Spera, Oberto, e sta' lieto.

Oberto

Oh dèi! non posso.

Alcina

Il riso, il brio, la gioia,
qui t'invita a goder.

Oberto

Tutto m'annoia.

Alcina

Dispon de' miei tesori.

Oberto

Io non li curo.

Alcina

Al mio materno amore
così mal corrispondi?

Oberto

Sempre grato
ti sarò, se m'insegni il genitore.

Alcina

(Mi fa pietade; or si lusinghi.) Ascolta;
vedrai in breve tuo padre, io te 'l prometto.

Oberto

Comincia a respirar l'anima in petto.

[N. 21 Aria]

Tra speme e timore
mi palpita il core
né so ben ancora,
s'è gioia o dolor.
Spuntar la mia stella
già parmi più bella;

mi mostra l'aurora
del giorno il splendor.

(parte)

Scena ottava

Oronte, ed Alcina.

[Recitativo]

(entra Oronte, inquieto)

Oronte

Reina, sei tradita.
Con segreto consiglio
degli ospiti malvagi
a fuggir s'apparecchia il tuo Ruggiero.

Alcina

Numi! Che intendo, Oronte?
E questo è vero?

Oronte

Purtroppo: ed...

Alcina

Ora intendo
perché l'arme vesti; crudel, spergiuro!
di lui, di lor farne vendetta io giuro.

[N. 23 Aria]

Ah! mio cor! Schernito sei!
Stelle! Dei! Nume d'amore!
Traditore! T'amo tanto;
puoi lasciarmi sola in pianto,
oh dèi! Perché?

Ma, che fa gemendo Alcina?
Son reina, è tempo ancora:
resti o mora, peni sempre,
o torni a me.

(parte)

Scena nona

Oronte, e Morgana.

[Recitativo]

Oronte

Or che dici, Morgana?
Il tuo novello amante
con perfidia ed inganno,
t'abbandona; lo sai?

Morgana

No 'l credo, Oronte.

La gelosia ti sprona:

ma più gli affetti miei per te non sono.

Libera son, né chieggo a te perdono.

(parte sorridendo, e facendogli una gran riverenza)

Scena decima

Oronte solo.

Oronte

All'offesa il disprezzo

giunge l'ingrata? Su: coraggio, Oronte,

scaccia costei dall'alma; e se mai torna

pentita a riamarti,

deludi l'arti sue con l'istess'arti.

[N. 24 Aria]

È un folle, è un vil affetto,
non è la sua beltà,
che trionfar la fa
superba del mio cor.

Vieni, sul labbro e al ciglio,
sdegno, che nutro in petto,
figlio d'offeso amor.

(parte)

Scena undicesima

Bradamante e Oberto.

[Recitativo]

Oberto

Ed è ver che mi narri?

Bradamante

Amato Oberto,

del mio cugin Astolfo,

tuo caro genitor, presto il semblante

vedrai; e l'empia maga,

che in lion lo cangiò, errar confusa.

Guarda cauto il segreto.

Oberto

Non temer...

Bradamante

Tienti pronto; or va', sta' lieto.

(Oberto parte)

Scena dodicesima

Ruggiero, Bradamante, e Morgana che ascolta in disparte.

Ruggiero

Eccomi a' piedi tuoi,

generosa donzella,

doppio error mi fa reo...

(vuole inginocchiarsi)

Bradamante

Sorgi, Ruggiero!

Serbiamo a miglior uso

tu le discolpe, io le querele. Andiamo:

temo sempre dovunque il guardo volga,

vedere Alcina ria, che mi ti tolga.

Ruggiero

Bradamante, cor mio!

(si abbracciano)

Bradamante

Ruggiero amato,

fuggiam l'infame loco.

(Morgana si presenta loro infuriata)

Morgana

(a Bradamante)

Mentitrice, che vuoi?

(a Ruggiero)

Che pensi, ingrato?

Alcina vi darà giusta mercede.

(a Bradamante)

Ospite ingannatrice!

(a Ruggiero)

Uom senza fede!

(parte sdegnata)

[N. 25 Aria]

Ruggiero

Verdi prati, selve amene,

perderete la beltà.

Vaghi fior, correnti rivi,

la vaghezza, la bellezza,

presto in voi si cangerà.

Verdi prati, selve amene,

perderete la beltà.

E cangiato il vago oggetto,

all'orror del primo aspetto

tutto in voi ritornerà.

(parte)

Scena tredicesima

Stanza sotterranea delle magie, con varie figure e strumenti, che appartengono a quest'uso.

Alcina sola.

[N. 26 Recitativo accompagnato]

Alcina

Ah! Ruggiero crudel, tu non mi amasti!

ah! che fingesti ancor, e m'ingannasti!

E pur ti adora ancor fido mio core.

Ah! Ruggiero crudel! ah, traditore!

Del pallido Acheronte

spiriti abitatori, e della notte

ministri di vendetta,

cieche figlie crudeli, a me venite!

Secondate i miei voti,

perché Ruggiero amato

non fugga da me ingrato.

(guarda d'intorno, e sospesa)

Ma ohimè! misera! e quale

insolita tardanza? eh! non m'udite?

(sdegnata)

Vi cerco, e vi ascondete?

vi comando, e tacete?

evvi inganno? Evvi frode?

(infuriata)

La mia verga fatal non ha possanza?

vinta, delusa Alcina, e che ti avanza?

[N. 27 Aria]

Ombre pallide, lo so, mi udite;

d'intorno errate, e vi celate,

sorde da me: perché? Perché?

Fugge il mio bene; voi lo fermate

deh! Per pietate,

se in questa verga, ch'ora disprezzo,

e voglio frangere, forza non è.

Parte con impeto gittando via la verga magica, ed allora manifestandosi diversi Spiriti, e Fantasmi, questi formano il ballo.

Atto terzo

Scena prima

Atrio del palazzo.

Oronte, e Morgana.

Oronte

Voglio amar e disamar,
così mi piace.

Morgana

La tua costanza?

Oronte

È persa.

Morgana

La tua promessa fede? E il giuramento?

Oronte

Questi portolli via rapido il vento.

Morgana

Vendicarti tu vuoi
d'un innocente inganno; e pur t'adoro,
Oronte, anima mia.

Oronte

Per altra io moro.

Morgana

Credi, ch'uno straniero
poteva mai?...

Oronte

E pur l'amasti, ingrata.
Ma più gli affetti miei per te non sono.

Morgana

Se ti offesi, mio ben, chiedo perdono.

Credete al mio dolore,
luci tiranne, e care!
Languo per voi d'amore,

[Recitativo]

bramo da voi pietà!

Se pianger mi vedete,
se mio tesor vi chiamo,
e dite, che non v'amo,
è troppa crudeltà.

(parte)

[Recitativo]

Oronte

M'inganna, me n'avveggo,
e pur ancor l'adoro...
Se ben mi fu crudel, è 'l mio tesoro.

[N. 30 Aria]

Un momento di contento
dolce rende a un fido amante
tutto il pianto che versò.

Suo l'amore, dal dolore
tirar balsamo alle pene,
a sanar, chi pria piagò.

(parte)

Scena seconda

Ruggiero ed Alcina per parte opposta.

[Recitativo]

Ruggiero

(Molestissimo incontro!)

Alcina

Ahimè! Ruggiero,
è ver, che m'abbandoni?

Ruggiero

M'invita la virtute,
che langue nell'amore.

Alcina

E non pensi, mio caro, al mio dolore?

[N. 29 Aria]

Ruggiero

Il passato suo inganno
rimira con orrore un'alma grande.

Alcina

Ah! che sei mentitore!
Fuggi da me per darti a un'altra amante.

Ruggiero

Quella è mia sposa.

Alcina

Oh dèi!
E scordar tu mi puoi, mia cara speme?

Ruggiero

Dover, amor, virtù pugnano insieme.

Alcina

Per questi sospir miei...

Ruggiero

Li spargi al vento.

Alcina

Ti fui sempre fedel...

Ruggiero

Scorda il passato.

Alcina

Ti adoro ancor.

Ruggiero

Non è più tempo.

Alcina

Ingrato!

Ruggiero

Mi richiama la gloria.

Alcina

È un van pretesto.

Ruggiero

Mi stimola l'onore.

Alcina

Va': m'oltraggiasti assai. Va', traditore!

Ma quando tornerai
di lacci avvinto il piè,
attendi pur da me
rigore e crudeltà.

E pur, perché t'amai,
ho ancor di te pietà.
Ancor placar mi puoi,
mio ben, cor mio; non vuoi?
Mi lascia, infido, e va'!

(parte)

Scena terza

Melisso, Ruggiero, e Bradamante.

[Recitativo]

Melisso

Tutta d'armate squadre
l'isola è cinta, e d'incantati mostri.

Ruggiero

Mi farò via col braccio.

Bradamante

Io co' la spada.

Melisso

Non basta umana forza.
Prendi il gorgoneo scudo,
prendi il destriero alato, e a me lo presta.

Ruggiero*(a Bradamante)*

Partir da te, mio ben, l'alma funesta.

[N. 32 Aria]

Sta nell'Ircana pietrosa tana
tigre sdegnosa, e incerta pende,
se parte, o attende il cacciator.

Dal teso strale guardar si vuole;
ma poi la prole lascia in periglio.
Frema e l'assale desio di sangue,
pietà del figlio; poi vince amor.

(parte)

Scena quarta
Melisso, e Bradamante.

Melisso
Vanne tu seco ancora;
dove fa seno il mare,
ed è la nave ascosa, ambi vi attendo.

Bradamante
Non partirò, se pria,
sciolto ogni infame incanto,
a chi privo ne sta vita non rendo.
(Melisso parte)

All'alma fedel
amore placato,
il fato ed il ciel
promette pietà.
In mezzo ai martiri
la gioia ravviso
e dopo i sospiri
il riso verrà.
(parte)

Scena quinta
Oronte, ed Alcina.

Oronte
Niuna forza lo arresta.
Vinse Ruggiero.

Alcina
Ahimè! Perfide stelle!
Ma i miei guerrier?

Oronte
Giaccion dispersi al suolo.

Alcina
E i mostri miei?...

Oronte
Son vinti.

Alcina
E quell'ingrato
dunque fuggì?

[Recitativo]

[N. 33 Aria]

[Recitativo]

Oronte
No; l'isola minaccia.
(Rende amore a costei giusta mercede:
di tanti, ch'oltraggiò miseri amanti,
val questa pena sua tutti i lor pianti.)
(parte)

Alcina
Mi restano le lagrime.
Direi dell'alma i voti;
ma i dèi resi ho implacabili,
e non m'ascolta il ciel.

Potessi in onda limpida
sottrarmi al sole, al di:
potessi in sasso volgermi,
che finirei così
la pena mia crudel.
(parte)

Scena sesta
Prospetto della reggia meravigliosa di Alcina, attornata di alberi, di statue, di obelischi, e di trofei, con serragli di fiere, che vanno girando: ed urna rilevata nel mezzo, che racchiude la forza di tutto l'incanto.

Coro
Sin per le vie del sole
una gloriosa prole
il volo sa drizzar.

Oberto, e poi Alcina.

(Alcina ascolta a parte)

Oberto
Già vicino è 'l momento
di cangiar il mio duol tutto in contento;
e parmi già con amoroso core
di stringer al mio seno il genitore.
(Alcina si presenta)

Alcina
(col dardo alla mano)
Come lo sai?

Oberto
(si confonde nel risponderle)

[N. 34 Aria]

[N. 35 Coro]

[Recitativo]

Perché il destin... i pianti...
il dover...

Alcina

Ti confondi?

Oberto

(si dà coraggio)

Alta regina,
io ben lo so; me lo promise Alcina.

Alcina

(Ah! Che ancora costui pensa a' miei danni.
Ingrato! Or proverai gli estremi affanni.)

Alcina si volge verso il serraglio delle fiere, e mormorando qualche parola, si avvanza un leone mansueto verso Oberto, quando Alcina dà il suo dardo al medesimo, dicendogli...

Prendi il mio dardo, Oberto, e ti difendi
da quella fiera.

Il leone si corica vicino ad Oberto, e gli va lambendo i piedi.

Oberto

Eh! Mi si mostra amica.

Alcina

Non ti fidar: l'uccidi.

Oberto

Ah! Non ho core.

Alcina

(risoluta)

Ubbidisci il comando.

Oberto

(Ah! Ch'io ben riconosco il genitore.)

Alcina

(sdegnata)

Rendimi 'l dardo; io feriròlla appieno.

Oberto

Crudel; l'immergerò pria nel tuo seno.

(Oberto ritirandosi volge il dardo contro Alcina, mentre il leone ritorna nel serraglio)

[N. 36 Aria]

Barbara! Io ben lo so,
è quello il genitor

che l'empio tuo furor
cangiato ha in fera.

Ma presto ti vedrò
errar per la foresta,
vinta, confusa, e mesta,
e non più altera.

(parte, portando via il dardo di Alcina)

Scena settima

Alcina, Bradamante, e Ruggiero.

[Recitativo]

Bradamante

Le lusinghe, gl'inganni,
non udir più, mio caro sposo amato.

Alcina

Che inganni? Anzi ho pietà; piango il suo fato.

Ruggiero

Non l'ascoltar.

Bradamante

Detesto

le sue offerte, e gli auguri.

Alcina

(a Ruggiero)

Per questa cara destra...

Ruggiero

Ormai mi lascia.

Alcina

(a Bradamante)

Bradamante, a' tuoi piedi...

Bradamante

A me t'invola.

Alcina

(a Ruggiero)

A morir tu te n'vai.

Ruggiero

Cura è del cielo.

Alcina
(a Bradamante)
Tu vedova dolente
lo piangerai.

Ruggiero
Non l'ascoltar, che mente.

[N. 37 Terzetto]

Alcina
(a Ruggiero)
Non è amor, né gelosia,
è pietà...

Bradamante
Che ascose frodi!

Alcina
(a Bradamante)
...e desio, che lieta godi.

Ruggiero
Che fallaci infidi accenti!

Alcina
(a Bradamante)
Non t'offendo?

Ruggiero
Indegna, taci!

Alcina
(a Ruggiero)
Non t'inganno!

Bradamante
Iniqua, menti!

Alcina
Cruda donna! Rio tiranno!
Non vogl'io da voi mercé.

Bradamante e Ruggiero
Non sperar da noi mercé.

Bradamante
Caro sposo!

Ruggiero
Anima mia!

Alcina
Solo affanni, e solo pene...

Ruggiero
Solo gioie, e solo bene...

Bradamante
Solo gioie, e solo bene...

Alcina
...premio fian di vostra fé.

Bradamante e Ruggiero
...premio fian di nostra fé.
(partono, Alcina da una parte e Bradamante per un'altra)

Scena ottava
Ruggiero, Oronte, a cui rende la spada.

[Recitativo]

Ruggiero
Prendi e vivi. Ruggiero
vuol la tua libertà, non il tuo sangue.

Oronte
Signor, m'è grato il dono.

Ruggiero
Or l'urna infame
si spezzi.

Oronte
Eroico oprar.

Ruggiero
Va', se paventi;
io basto solo.
(*Ruggiero si avvanza per rompere l'urna coll'anello incantato: ed Alcina frettolosa lo trattiene*)

Scena nona
Alcina, e detti. Poi Bradamante.

Alcina
Ah, mio Ruggier, che tenti?

Ruggiero

Voglio la libertade
degli infelici, che qui chiudi.

Alcina

Ed io

lo farò...

Bradamante

Non fidarti:
lascia che faccia il colpo il braccio mio.
(*va a per spezzar l'urna*)

Scena decima
Morgana, e detti.

(*quando Bradamante va per spezzar l'urna, Morgana le si oppone*)

Alcina

Misera, ah no!

Morgana

Per quella
vita, che ti serbai, lascia...

Scena undicesima
Melisso ed Oberto, e detti.

Melisso

(*a Ruggiero*)

A che tardi?

Struggi l'infame nido:
rendi altrui la salute!

Ruggiero

Sì.

Oronte

Sì.

Bradamante e Melisso

Spezza, Ruggiero.

Alcina e Morgana

O noi perdute!
(*si ritirano*)

Ruggiero spezza l'urna, e subitamente precipita, e si dilegua tutto ciò, che appariva all'intorno, sorgendo su quelle ruine il mare, che si vede da una vasta, e sotterranea caverna, dove molti sassi si cangiano in uomini, tra quali è Astolfo, che abbraccia Oberto: che formano il coro ed il ballo.

[N. 38 Coro]

Coro

Dall'orror di notte cieca,
chi ne reca colla vita
la smarrita libertà?

Io fui belva... io sasso... io fronda...
io qui sciolto erravo in onda:
chi ne ha resa umana voglia?
chi ne spoglia
la già appresa ferità?

Ballo.

[N. 39 Entrée]

[N. 40 Tamburino]

[N. 41 Coro]

Dopo tante amare pene
già proviam conforto all'alma;
ogni mal si cangia in bene,
ed alfin trionfa amor.

Fortunato è questo giorno,
che ne rese bella calma;
dell'inganno e insidie a scorno
già festeggia il nostro cor.

Synopsis

Act I

Dressed as a man, Bradamante and her guardian Melisso are led to the cave of the sorceress Alcina by her sister Morgana, who has instantly fallen in love with Bradamante in disguise. They intend to rescue Bradamante's partner, Ruggiero, who has fallen under Alcina's love spell. Suddenly, the cave splits open to reveal Alcina's castle, where the sorceress is in the company of Ruggiero. Melisso asks Alcina for hospitality, which she grants, instructing Ruggiero to show the guests the places where their love began. A young servant named Oberto asks the strangers if they have seen his father, Astolfo, who was with him during a shipwreck and arrived at the castle, but then disappeared. Bradamante suspects that he, like many of Alcina's discarded former lovers, has been transformed into a wild animal.

Ruggiero thinks he recognises Ricciardo, Bradamante's brother, in one of the travellers. 'Ricciardo' (i.e. the disguised Bradamante) goes along with the pretence and asks Ruggiero if he remembers his engagement to Bradamante. Ruggiero declares that he is now in love with Alcina. Oronte, Alcina's commander-in-chief and Morgana's lover, appears. He is jealous and furious, but Morgana stops him and spares 'Ricciardo'-Bradamante. She states that even though she is still the woman to whom Oronte had sworn his love, she now claims her independence from him.

In order to stir up Ruggiero's and Morgana's jealousy, Oronte leads him to believe that Alcina is in love with 'Ricciardo'-Bradamante. However, Bradamante reveals her true identity to Ruggiero and is rejected.

Morgana, who is infatuated with 'Ricciardo', urges him to flee, revealing that Alcina has promised to turn him into a beast to prove her devotion to Ruggiero. 'Ricciardo'-Bradamante thus asks Morgana to beg the sorceress to spare him, as the one he really loves is Morgana, not Alcina. Morgana rejoices.

Alcina fears that Ruggiero is pining for another and is consumed by jealousy.

Act II

Melisso appears to Ruggiero in the guise of his mentor, Atlante, and tries to win him over by giving him a ring that once belonged to Angelica. When the ring suddenly transforms Alcina's palace into a terrible place, Melisso removes his disguise and reveals that he has

Il soggetto

Atto primo

Bradamante, vestita da uomo, si reca nell'antro della maga Alcina, insieme a Melisso, suo tutore, e a Morgana, sorella della maga, che subito, ingannata dagli abiti maschili, si invaghisce di Bradamante. I tre intendono liberare Ruggiero (promesso sposo di Bradamante) dagli effetti dell'incantesimo di Alcina. Improvvisamente crolla il monte da cui era ricavato l'antro e compare il castello di Alcina, dove la maga è in compagnia di Ruggiero. Melisso le chiede ospitalità, Alcina la concede incaricando Ruggiero di mostrare agli ospiti i luoghi dove sorse il loro amore. Il giovane servo, Oberto, ne approfitta per chiedere agli stranieri notizie di suo padre Astolfo, con lui scampato a un naufragio e approdato al castello, ma poi scomparso.

Bradamante sospetta che sia stato trasformato in bestia. Ruggiero crede di riconoscere in Bradamante il fratello di lei, Ricciardo. Bradamante lo asseconda nella finzione, ma quando gli chiede se ricorda la sua promessa sposa, Ruggiero dichiara di amare Alcina. Compare, minaccioso, Oronte, generale di Alcina, in preda alla gelosia, ma Morgana lo ferma, ricordandogli l'amore che lei stessa gli aveva giurato ma al tempo stesso rivendicando la propria autonomia.

Per scatenare la gelosia di entrambi, Oronte fa credere a Ruggiero che Alcina sia innamorata di Ricciardo (ovvero Bradamante travestita), ma questi si rivela a Ruggiero come la sua vera amante, e viene respinta.

Morgana, invaghita a sua volta di Ricciardo-Bradamante, la incita a fuggire poiché, rivela, Ruggiero si è fatto promettere da Alcina di trasformarla in belva. Bradamante travestita chiede allora a Morgana di pregare la maga di risparmiare Ricciardo-Bradamante perché non desidera Alcina ma piuttosto Morgana, che esulta.

Alcina ancora teme che Ruggiero vagheggi un'altra e si strugge dalla gelosia.

Atto secondo

Melisso si presenta a Ruggiero sotto forma di Atlante, suo mentore, e per riscuoterlo gli porge un anello che era appartenuto ad Angelica. L'anello trasforma improvvisamente la sala del palazzo di Alcina in un luogo orrido: Melisso riprende il proprio aspetto e rivela a Ruggiero di esser stato mandato da Bradamante. Ruggiero, rinsavito, si affida ai consigli di Melisso che gli suggerisce di ottenere da Alcina il permesso di allontanarsi per la caccia, per poi fuggire.

Entra Bradamante che, ancora travestita da Ricciardo, si rivela a Ruggiero, il quale teme però di trovarsi di fronte a un nuovo incantesimo di Alcina.

Mentre Morgana blocca l'incantesimo che avrebbe trasformato Ricciardo in bestia, Ruggiero raggiunge Alcina, le rinnova il proprio amore e ottiene di potersi allontanare per la caccia. Oberto chiede ad Alcina di incontrare il genitore e lei gli risponde che presto potrà farlo; poco più tardi Bradamante gli rivelerà che suo padre Astolfo è stato trasformato in belva, ma conferma che presto lo incontrerà. Arriva improvvisamente Oronte per avvertire Alcina che Ruggiero sta fuggendo, scatenando la sua ira. Avverte allo stesso modo Morgana, che non gli crede, ma poi assiste di nascosto all'incontro tra Bradamante e Ruggiero: questi finalmente riconosce l'amata, le chiede perdono e si abbracciano. Morgana, scoprendo la vera identità di Ricciardo, ovvero Bradamante, la accusa insieme a Ruggiero di tradimento, auspicando la punizione di Alcina. La maga, infatti, in una stanza sotterranea riservata alle magie, chiede aiuto agli inferi, accorgendosi però che la sua verga magica è priva di potere.

Atto terzo

Morgana vorrebbe vendicarsi e, per ottenere l'aiuto di Oronte, gli promette amore. Ruggiero affronta Alcina, dichiarando il proprio amore per Bradamante. Non bastano le forze umane, così Melisso, per aiutare i due amanti a fuggire, mette a loro disposizione lo scudo con il volto della gorgone, con il quale Ruggiero riuscirà a sconfiggere tutti i guerrieri di Alcina. Oberto chiede ad Alcina di mantenere la promessa e restituirgli il padre: la maga gli porge il proprio dardo e lo invita ad uccidere un leone che si avvicina mansueto dal serraglio delle fiere, ma il giovane capisce che si tratta di Astolfo e si rivolge contro la maga, fuggendo. Alcina tenta un'altra volta di trattenere Ruggiero e di confondere Bradamante, ma senza risultato. Insieme a Bradamante, Ruggiero si appresta a rompere, con l'anello incantato, l'urna che permetterebbe la salvezza degli uomini tramutati in belve da Alcina. Morgana e Alcina tentano di fermarli, ma senza riuscirci. Infine, appena Ruggiero spezza l'urna, il castello si dilegua, come le due sorelle; Astolfo corre ad abbracciare il figlio Oberto e tutti festeggiano la libertà.

been sent by Bradamante. Now that he is sane again, Ruggiero follows Melisso's advice and asks Alcina for permission to go hunting, hoping to escape. Still disguised as Ricciardo, Bradamante reveals her true identity to Ruggiero, but he fears it is another of Alcina's deceptions.

Oberto asks Alcina if he can see his father. She tells him that he will soon be able to. Shortly afterwards, Bradamante informs Oberto that his father, Astolfo, has been transformed into a wild beast, but confirms that he will soon be able to see him. Suddenly, Oronte arrives and warns Alcina that Ruggiero is on the run, which makes her furious. He also warns Morgana, but she does not believe him. However, she secretly witnesses the reunion between Bradamante and Ruggiero, who finally recognises his beloved and begs her forgiveness. As they embrace, Morgana discovers Ricciardo's true identity: Bradamante. She accuses them both of betrayal and calls for Alcina to punish them. In her underground magic chamber, the sorceress tries to summon the spirits but realises that her magic wand is now useless.

Act III

Seeking revenge, Morgana offers her love to Oronte in exchange for his help. Meanwhile, Ruggiero confronts Alcina, declaring his undying love for Bradamante. However, human strength alone cannot defeat Alcina, so Melisso helps the lovers escape by giving them a shield bearing the face of the Gorgon. With this shield, Ruggiero can defeat all of Alcina's warriors. Oberto asks Alcina to keep her promise and release his father. The sorceress hands him a spear and invites him to kill a slowly approaching lion. When the young man realises that the lion is his father, Astolfo, he threatens to turn the spear on Alcina, then runs away. Once again, Alcina tries to hold Ruggiero back and confuse Bradamante, but to no avail. Together with Bradamante, Ruggiero prepares to use the enchanted ring to break the urn that holds Alcina's magical power, thus saving the men she has transformed into wild beasts. Morgana and Alcina try to stop them but fail. When Ruggiero smashes the urn, the castle crumbles to dust, and the two sisters sink into the ground. All of Alcina's enslaved subjects are returned to their former selves, including Astolfo, who rushes to embrace his son, Oberto. They all sing and rejoice at their regained freedom.



Messiah

oratorio in tre parti per soli, coro e orchestra HWV 56
su testo di Charles Jennens

musica di Georg Friedrich Händel

(prima esecuzione Dublino, New Music Hall, 13 aprile 1742)
Edizione Bärenreiter

Alysia Hanshaw	soprano
Delphine Galou	contralto
Žiga Čopi	tenore
Christian Senn	basso

Accademia Bizantina
direttore Ottavio Dantone

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini
maestro del coro Lorenzo Donati

assistente musicale e maestro al cembalo Valeria Montanari

noleggio luci Audiolux Srl
strumenti musicali Zanotto Strumenti Musicali

Accademia Bizantina

clavicembalo e direzione
harpichord and conductor
Ottavio Dantone

maestro concertatore
concertmaster
Alessandro Tampieri

violini primi
first violins
Lavinia Soncini
Lisa Ferguson
Paolo Zinzani

violini secondi
second violins
Sara Meloni
Heriberto Delgado
Pietro Battistoni

viola
violas
Alice Bisanti
Nicola Sangaletti

violoncelli
cellos
Emanuele Abete
Paolo Ballanti

violoni
violones
Nicola Dal Maso
Giovanni Valgimigli

arciliuto
archlute
Tiziano Bagnati

organo
organ
Valeria Montanari

oboi
oboes
Gregorio Carraro
Rei Ishizaka

fagotto
bassoon
Alessandro Nasello

tromba prima
first trumpet
Simone Amelli

tromba seconda
second trumpet
Manolo Nardi

timpani
timpani
Danilo Grassi

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini

soprani sopranos
Maria Chiara Ardolino
Chiara Bertolotti
Susanna Coppotelli
Letizia Egaddi
Gloria Ferro
Alice Fraccari
Sara Mazzanti
Risa Minakata
Daria Mishurina
Marta Perego
Giulia Rappazzo
Anita Sisino

contralti altos
Chiara Casiraghi
Francesca Cataoli
Valentina Garofoli
Agustina Lo Vecchio Repetto
Anna Chiara Mugnai
Ilaria Mandas
Barbara Perrotta
Caroline Voyat

tenori tenors
Costantino Benini
Federico La Rocca
Neri Landi
Ludovico Reali
Lorenzo Renosi
Luigi Rossi
José Ángel Sánchez Colmenares
Francesco Triccò

bassi basses
Mattia Amato
Andrea Buonavitacola
Lorenzo Chiacchiera
Sandro Degl'Innocenti
Paolo Leonardi
Roberto Locci
Kevin Paoltroni
Marcello Zinzani

a pagina 92,
Benvenuto Tisi detto il Garofalo,
La Resurrezione,
Centro Culturale "Carlo Venturini",
Massa Lombarda, 1538.
(Si ringrazia l'Ausl della Romagna
per la gentile concessione).



Part I

1. Symphony

2. *Accompagnato* (tenore)

Comfort ye, comfort ye my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem; and cry unto her, that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned. The voice of him that crieth in the wilderness: "Prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God."

(Isaiah 40, 1-3)

3. *Air* (tenore)

Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill made low; the crooked straight and the rough places plain.

(Isaiah 40, 4)

4. *Chorus*

And the glory of the Lord shall be revealed, and all flesh shall see it together; for the mouth of the Lord hath spoken it.

(Isaiah 40, 5)

5. *Accompagnato* (basso)

Thus saith the Lord of Hosts: Yet once, a little while and I will shake the heavens and the earth, the sea and the dry land; and I will shake all nations and the desire of all nations shall come.

(Haggai 2, 6-7)

The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to His temple, ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in: behold, He shall come, saith the Lord of Hosts.

(Malachi 3, 1)

6. *Air* (alto)

But who may abide the day of His coming? And who shall stand when He appeareth? For He is like a refiner's fire.

(Malachi 3, 2)

7. *Chorus*

And He shall purify the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.

(Malachi 3, 3)

Parte prima

1. Sinfonia

2. *Recitativo accompagnato* (tenore)

Consolate, consolate il mio popolo, dice il vostro Dio. Parlate al cuore di Gerusalemme e gridatele che è finita la sua schiavitù, è stata scontata la sua iniquità. Una voce grida nel deserto: "preparate la via al Signore, appianate nella steppa la strada per il nostro Dio".

(Isaia 40, 1-3)

3. *Aria* (tenore)

Ogni valle sia colmata, ogni monte e colle siano abbassati; il terreno accidentato si trasformi in piano e quello scosceso in pianura.

(Isaia 40, 4)

4. *Coro*

Allora si rivelerà la gloria del Signore e ogni uomo la vedrà, poiché la bocca del Signore ha parlato.

(Isaia 40, 5)

5. *Recitativo accompagnato* (basso)

Dice infatti il Signore degli eserciti: Ancora un po' di tempo e io scuoterò il cielo e la terra, il mare e la terraferma. Scuoterò tutte le nazioni e affluiranno le ricchezze di tutte le genti.

(Aggeo 2, 6-7)

Ecco, io manderò un mio messaggero a preparare la via davanti a me e subito entrerà nel suo tempio il Signore, che voi cercate; ecco viene, dice il Signore degli eserciti.

(Malachia 3, 1)

6. *Aria* (contralto)

Chi sopporterà il giorno della sua venuta? Chi resisterà al suo apparire? Egli è come il fuoco del fonditore.

(Malachia 3, 2)

7. *Coro*

Purificherà i figli di Levi, perché possano offrire al Signore un'oblazione secondo giustizia.

(Malachia 3, 3)

Recitative (*alto*)

Behold, a virgin shall conceive and bear a son, and shall call his name Emmanuel, "God with us".

(Isaiah 7, 14)

8. Air (*alto*) and chorus

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain: o thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength. Lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah, Behold you God!

(Isaiah 40, 9)

Arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.

(Isaiah 60, 1)

9. Accompagnato (*basso*)

For Behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people; but the Lord shall rise upon thee, and His glory shall be seen upon thee, and the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.

(Isaiah 60, 2-3)

10. Air (*basso*)

The people that walked in darkness have seen a great light; and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.

(Isaiah 9, 1)

11. Chorus

For unto us a Child is born, unto us a Son is given, and the government shall be upon His shoulder, and His name shall be called Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace.

(Isaiah 9, 5)

12. Pifa

Recitative (*soprano*)

There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.

(Luke 2, 8)

13. Accompagnato (*soprano*)

And lo the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

(Luke 2, 9)

Recitativo (*contralto*)

Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele: "Dio con noi".

(Isaia 7, 14)

8. Aria (*contralto*) e coro

Sali su un alto monte, tu che rechi liete notizie in Sion; alza la voce con forza, tu che rechi liete notizie in Gerusalemme. Alza la voce, non temere; annunzia alle città di Giuda: Ecco il vostro Dio!

(Isaia 40, 9)

Alzati, rivestiti di luce, perché viene la tua luce, la gloria del Signore brilla sopra di te.

(Isaia 60, 1)

9. Recitativo accompagnato (*basso*)

Poiché, ecco, le tenebre ricoprono la terra, nebbia fitta avvolge le nazioni; ma su di te risplende il Signore, la sua gloria appare su di te. Cammineranno i popoli alla tua luce, i re allo splendore del tuo sorgere.

(Isaia 60, 2-3)

10. Aria (*basso*)

Il popolo che camminava nelle tenebre vide una grande luce; su coloro che abitavano in terra tenebrosa una luce rifulse.

(Isaia 9, 1)

11. Coro

Poiché un bambino è nato per noi, ci è stato dato un figlio. Sulle sue spalle è il segno della sovranità ed è chiamato: Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre per sempre, Principe della pace;

(Isaia 9, 5)

12. Pifa

Recitativo (*soprano*)

C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge.

(Luca 2, 8)

13. Recitativo accompagnato (*soprano*)

Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento.

(Luca 2, 9)

Recitative (*soprano*)

And the angel said unto them: "Fear not: for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people; for unto you is born this day in the City of David, a Saviour, which is Christ the Lord".

(Luke 2, 10-11)

14. Accompagnato (*soprano*)

And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God and saying:

(Luke 2, 13)

15. Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth, goodwill towards men.

(Luke 2, 14)

16. Air (*soprano*)

Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, o daughter of Jerusalem! Behold, thy King cometh unto thee! He is the righteous Saviour, and He shall speak peace unto the heathen.

(Zechariah 9, 9-10)

Recitative (*alto*)

Then shall the eyes of the blind be opened, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.

(Isaiah 35, 5-6)

17. Duet (*alto, soprano*)

He shall feed His flock like a shepherd, and He shall gather the lambs with His arm, and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young.

(Isaiah 40, 11)

Come unto Him, all ye that labour that are heavy laden, and He will give you rest. Take His yoke upon you, and learn of Him, for He is meek and lowly of heart, and ye shall find rest unto your souls.

(Matthew 11, 28-29)

18. Chorus

His yoke is easy and His burthen is light.

(Matthew 11, 30)

Recitativo (*soprano*)

Ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore".

(Luca 2, 10-11)

14. Recitativo accompagnato (*soprano*)

E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva:

(Luca 2, 13)

15. Coro

Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama.

(Luca 2, 14)

16. Aria (*soprano*)

Esulta grandemente figlia di Sion, giubila, figlia di Gerusalemme! Ecco, a te viene il tuo re. Egli è giusto e vittorioso, annunzierà la pace alle genti.

(Zaccaria 9, 9-10)

Recitativo (*contralto*)

Allora si apriranno gli occhi dei ciechi e si schiuderanno gli orecchi dei sordi. Allora lo zoppo salterà come un cervo, griderà di gioia la lingua del muto,

(Isaia 35, 5-6)

17. Duetto (*contralto, soprano*)

Come un pastore egli fa pascolare il gregge e con il suo braccio lo raduna; porta gli agnellini sul seno e conduce pian piano le pecore madri.

(Isaia 40, 11)

Venite a lui, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, ed egli vi ristorerà. Prendete il suo giogo sopra di voi e imparate da lui, che è mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime.

(Matteo 11, 28-29)

18. Coro

Il suo giogo infatti è dolce e il suo carico leggero.

(Matteo 11, 30)

Part II

19. Chorus

Behold the Lamb of God that taketh away the sin of the world.

(John 1, 29)

20. Air (*alto*)

He was despised and rejected of men; a man of sorrows and acquainted with grief.

(Isaiah 53, 3)

He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off the hair: He hid not His face from shame and spitting.

(Isaiah 50, 6)

21. Chorus

Surely He hath borne our griefs, and carried our sorrows; He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities, the chastisement of our peace was upon Him.

(Isaiah 53, 4-5)

22. Chorus

And with His stripes we are healed.

(Isaiah 53, 5)

23. Chorus

All we like sheep have gone astray; we have turned ev'ry one to his own way. And the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.

(Isaiah 53, 6)

24. Accompagnato (*tenore*)

All they that see him laugh him to scorn: They shoot out their lips and shake their heads, saying:

(Psalm 22, 7)

25. Chorus

“He trusted in God that he would deliver him, let him deliver him, if he delight in him”.

(Psalm 22, 8-9)

Parte seconda

19. Coro

Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo!

(Giovanni 1, 29)

20. Aria (*contralto*)

Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire.

(Isaia 53, 3)

Ha presentato il dorso ai flagellatori, la guancia a coloro che gli strappavano la barba; non ha sottratto la faccia agli insulti e agli sputi.

(Isaia 50, 6)

21. Coro

Eppure egli si è caricato delle nostre sofferenze, si è addossato i nostri dolori. Egli è stato trafitto per i nostri delitti, schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui.

(Isaia 53, 4-5)

22. Coro

Per le sue piaghe noi siamo stati guariti.

(Isaia 53, 5)

23. Coro

Noi tutti eravamo sperduti come un gregge, ognuno di noi seguiva la sua strada; il Signore fece ricadere su di lui l'iniquità di noi tutti.

(Isaia 53, 6)

24. Recitativo accompagnato (*tenore*)

Lo scherniscono quelli che lo vedono, storcono le labbra, scuotono il capo:

(Salmo 22, 7)

25. Coro

“Si è affidato al Signore, lui lo scampi; lo liberi, se è suo amico”.

(Salmo 22, 8-9)

26. Accompagnato (*tenore*)

Thy rebuke hath broken His heart, He is full of heaviness.
He looked for some to have pity on Him, but there was no
man, neither found He any to comfort Him.

(Psalm 69, 21)

27. Air (*Tenor*)

Behold, and see if there be any sorrow like unto His
sorrow.

(Lamentations 1, 12)

28. Accompagnato (*soprano*)

He was cut off out of the land of the living; for the
transgression of thy people was He stricken.

(Isaiah 53, 8)

29. Air (*soprano*)

But Thou didst not leave His soul in hell; nor didst
Thou suffer Thy Holy One to see corruption.

(Psalm 16, 10)

30. Chorus

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye
everlasting doors, and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty,
the Lord mighty in battle. Lift up your heads, o ye
gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the
King of Glory shall come in. Who is the King of Glory?
The Lord of Hosts, He is the King of Glory.

(Psalm 24, 7-10)

Recitativo (*tenore*)

Unto which of the angels said He at any time: "Thou
art My Son, this day have I begotten Thee?"

(Hebrews 1, 5)

31. Chorus

Let all the angels of God worship Him.

(Hebrews 1, 5)

32. Air (*alto*)

Thou art gone up on high; Thou hast led captivity
captive, and received gifts for men, yea, even for Thine
enemies, that the Lord God might dwell among them.

(Psalm 68, 19)

33. Chorus

The Lord gave the word: great was the company of the
preachers.

(Psalm 68, 12)

26. Recitativo accompagnato (*tenore*)

L'insulto ha spezzato il suo cuore e viene meno.
Ha atteso compassione, ma invano, consolatori, ma non
ne ha trovati.

(Salmo 69, 21)

27. Arioso (*tenore*)

Considerate e osservate se c'è un dolore simile al mio
dolore.

(Lamentazioni 1, 12)

28. Recitativo accompagnato (*soprano*)

Fu eliminato dalla terra dei viventi, per l'iniquità del
mio popolo fu percosso a morte.

(Isaia 53, 8)

29. Aria (*soprano*)

Perché non abbandonerai la mia vita nel sepolcro, né
lascierai che il tuo santo veda la corruzione.

(Salmo 16, 10)

30. Coro

Sollevate, porte, i vostri frontali, alzatevi, porte
antiche, ed entri il re della gloria. Chi è questo re della
gloria? Il Signore forte e potente, il Signore potente
in battaglia. Sollevate, porte, i vostri frontali, alzatevi,
porte antiche, ed entri il re della gloria. Chi è questo re
della gloria? Il Signore degli eserciti è il re della gloria.

(Salmo 24, 7-10)

Recitativo (*tenore*)

Infatti a quale degli angeli Dio ha mai detto: "Tu sei
mio figlio; oggi ti ho generato?"

(Ebrei 1, 5)

31. Coro

Lo adorino tutti gli angeli di Dio.

(Ebrei 1, 6)

32. Aria (*contralto*)

Sei salito in alto conducendo prigionieri, hai ricevuto
uomini in tributo: anche i ribelli abiteranno presso il
Signore Dio.

(Salmo 68, 19)

33. Coro

Il Signore annunzia una notizia: le messaggere di
vittoria sono grande schiera.

(Salmo 68, 12)

34. Air (*soprano*)

How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things.

(Romans 10, 15)

35. Chorus

Their sound is gone out into all lands, and their words unto the ends of the world.

(Romans 10, 18)

36. Air (*basso*)

Why do the nations so furiously rage together, why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together against the Lord, and against His anointed.

(Psalm 2, 1-2)

37. Chorus

Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us.

(Psalm 2, 3)

Recitative (*tenore*)

He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn; the Lord shall have them in derision.

(Psalm 2, 4)

38. Aria (*tenore*)

Thou shalt break them with a rod of iron; Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel. (Psalm 2, 9)

39. Chorus

Hallelujah: for the Lord God Omnipotent reigneth.

(Revelation 19, 6)

The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord, and of His Christ; and He shall reign for ever and ever.

(Revelation 11, 15)

King of Kings, and Lord of Lords.

(Revelation 11, 15)

34. Aria (*soprano*)

Quanto son belli i piedi di coloro che recano un lieto annunzio di bene!

(Romani 10, 15)

35. Coro

Per tutta la terra è corsa la loro voce, e fino ai confini del mondo le loro parole.

(Romani 10, 18)

36. Aria (*basso*)

Perché le genti congiurano perché invano cospirano i popoli? Insorgono i re della terra e i principi congiurano insieme contro il Signore e contro il suo Messia.

(Salmo 2, 1-2)

37. Coro

Spezziamo le loro catene, gettiamo via i loro legami.

(Salmo 2, 3)

Recitativo (*tenore*)

Se ne ride chi abita i cieli, li schernisce dall'alto il Signore.

(Salmo 2, 9)

38. Aria (*tenore*)

Le spezzerei con scettro di ferro, come vasi di argilla le frantumerai.

(Salmo 2, 4)

39. Coro

Alleluia. Ha preso possesso del suo regno il Signore, il nostro Dio, l'Onnipotente.

(Apocalisse 19, 6)

Il regno del mondo appartiene al Signore nostro e al suo Cristo: egli regnerà nei secoli dei secoli.

(Apocalisse 11, 15)

Re dei re e Signore dei signori.

(Apocalisse 19, 16)

Part III

40. Air (*soprano*)

I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth; and tho' worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.

(Job 19, 25-26)

For now is Christ risen from the dead, the first-fruits of them that sleep.

(I Corinthians 15, 20)

41. Chorus

Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.

(I Corinthians 15, 21-22)

42. Accompagnato (*basso*)

Behold, I tell you a mystery: we shall not all sleep, but we shall all be changed in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.

(I Corinthians 15, 51-52)

43. Air (*basso*)

The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd incorruptible, and we shall be chang'd. For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality.

(I Corinthians 15, 52-53)

Recitative (*alto*)

Then shall be brought to pass the saying that is written: death is swallow'd up in victory.

(I Corinthians 15, 54)

44. Duet (*alto, tenore*)

O death, where is thy sting? O grave! where is thy victory? The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.

(I Corinthians 15, 55-56)

45. Chorus

But thanks be to God, who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ.

(I Corinthians 15, 57)

Parte terza

40. Aria (*soprano*)

Io lo so che il mio Redentore è vivo e che, ultimo, si ergerà sulla polvere! Dopo che questa mia pelle sarà distrutta, senza la mia carne, vedrò Dio.

(Giobbe 19, 25-26)

Ora, invece, Cristo è risuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti.

(I Corinzi 15, 20)

41. Coro

Poiché se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la risurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo.

(Corinzi 1 15, 21-22)

42. Recitativo accompagnato (*basso*)

Ecco io vi annunzio un mistero: non tutti, certo, moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba;

(I Corinzi 15, 51-52)

43. Aria (*basso*)

Suonerà infatti la tromba e i morti risorgeranno incorrotti e noi saremo trasformati. È necessario infatti che questo corpo corruttibile si vesta di incorruttibilità e questo corpo mortale si vesta di immortalità.

(Corinzi 1 15, 52-53)

Recitativo (*contralto*)

Si compirà la parola della Scrittura: La morte è stata ingoiata per la vittoria.

(Corinzi 1 15, 54)

44. Duetto (*contralto, tenore*)

Dov'è, o morte, il tuo pungiglione? Dov'è, o morte, la tua vittoria? Il pungiglione della morte è il peccato e la forza del peccato è la legge.

(Corinzi 1 15, 55-56)

45. Coro

Siano rese grazie a Dio che ci dà la vittoria per mezzo del Signore nostro Gesù Cristo.

(Corinzi 1 15, 57)

46. Air (*soprano*)

If God be for us, who can be against us? Who shall lay anything to the charge of God's elect? It is God that justifieth. Who is he that condemneth? It is Christ that died, yea, rather, that is risen again, who is at the right hand of God, who makes intercession for us.

(Romans 8, 31, 33-34)

47. Chorus

Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory and blessing. Blessing and honour, glory and power, be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever.

(Revelation 5, 12-13)

Amen.

46. Aria (*soprano*)

Se Dio è per noi, chi sarà contro di noi? Chi accuserà gli eletti di Dio? Dio giustifica. Chi condannerà? Cristo Gesù, che è morto, anzi, che è risuscitato, sta alla destra di Dio e intercede per noi.

(Romani 8, 31, 33-34)

47. Coro

L'Agnello che fu immolato è degno di ricevere potenza e ricchezza, sapienza e forza, onore, gloria e benedizione. A Colui che siede sul trono e all'Agnello lode, onore, gloria e potenza, nei secoli dei secoli.

(Apocalisse 5, 12-13)

Amen.



Canale 124

Canale 125 su Sky Stream e Sky Glass



in collaborazione con:



per la tua comunicazione e pubblicità su Sky Classica: marketing@classica.tv

Gli artisti



Da qui puoi scaricare
le biografie degli artisti.



Download the
artists's biographies.



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Alessandro Barattoni

Vicepresidente

Livia Zaccagnini

Consiglieri

Ernesto Giuseppe Alfieri

Mattia Missiroli

Elena Zannoni

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Gaetano Cirilli

Davide Galli

Roberta Sangiorgi

Direzione artistica

Franco Masotti

Angelo Nicastro

Segreteria artistica

Federica Bozzo

Chiara Sansoni*

Direttore organizzativo

Franco Belletti

Ufficio stampa e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci

Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza

Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi

Impaginazione e grafica Grazia Foschini

Redazione social Giorgia Orioli,

Mariarosaria Valente

Stampa estera e redazione testi Anna Bonazza

Amministrazione e segreteria

Amministrazione e personale

Chiara Schiumarini

Amministrazione Beatrice Moncada

Contabilità Erika Triossi*

Segreteria di direzione Anna Guidazzi,

Michela Vitali

Gestione spazi teatrali, biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni

Coordinamento spazi Giulia Ottaviani

Accoglienza artisti Giuseppe Rosa

Coordinamento di sala Eleonora Pasini*

Reception Barbara Bondi, Mohamed Chiqer

Agibilità di pubblico spettacolo Teresa Bellonzi*

Sicurezza e RSPP Anova2*

Coordinamento biglietteria Laura Galeffi

Biglietteria e promozione Giulia Acampora*,

Erika Ansani*, Adriana Costantino*,

Fiorella Morelli

Ufficio gruppi Alessia Murgia*, Paola Notturmi

Ufficio produzione

Responsabile Giulia Paniccia

Caterina Bucci, Carlotta Dradi*, Giorgia Sartoni*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani

Coordinamento squadra tecnica Teatro Alighieri
Daniele Ferro*

Coordinamento logistica, sicurezza e magazzino
Vittorio Regina

Capo macchinista Angelo Boccadifuoco*

Capo elettricista Marco Rabiti

Tecnici di palcoscenico Jacopo Bernardi,

Alessandro Bonoli*, Omar El Ansari*,

Nderim Margjoni, Andrea Moriani,

Marco Stabellini, Matteo Rosetti Stoppa*

Sartoria Manuela Monti

Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Samantha Sassi

* Collaboratori / dipendenti a tempo determinato

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes edited by
Cristina Ghirardini
Susanna Venturi

traduzioni di translated by
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

si ringraziano
thanks to

Claudia Giuliani

per l'Istituzione Biblioteca Classense,
Silvia Masi, Daniela Poggiali

per i Musei Nazionali di Ravenna
Andrea Quintino Sardo, Serena Ciliani,
Elisa Emaldi, Paola Novara

per le fotografie dei pupi
Associazione Figli d'Arte Cuticchio

foto della prima sessione di prove
photos taken during the first rehearsal session
alle pagine 28, 30 (seconda), 31, 32 (in basso),
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43

© Zani-Casadio

alle pagine 30 (prima), 32 (in alto)
© Luca Concas

stampa printed by
Grafiche Morandi, Fusignano



italiafestival



sostenitori



media partner



partner tecnici



