

HAYDN

STAGIONE SINFONICA E D'OPERA | KONZERT- UND OPERNSAISON 24/25

SAB | SA 09.11.24 _ ORE 20 UHR

DOM | SO 10.11.24 _ ORE 16 UHR

BOLZANO | BOZEN _ TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER

PIERROT LUNAIRE

ARNOLD SCHÖNBERG

GIANNI SCHICCHI

GIACOMO PUCCINI



HAYDN.IT

PIERROT LUNAIRE

ARNOLD SCHÖNBERG

Testo | Gedichte **Albert Giraud**
(trad. ted. | dt. Üb. **Otto Erich Hartleben**)
Editore | Herausgeber
Universal (rappresentante per l'Italia | Vertretung für
Italien **Casa Ricordi, Milano | Mailand**)

INTERPRETI | BESETZUNG

Musa | Muse
Alda Caiello
Artista | Künstler
Bruno Taddia
Con la partecipazione | Mit der Beteiligung von
Sara Cortolezzis

I Solisti dell'Orchestra Haydn
Die Solisten des Haydn Orchesters

GIANNI SCHICCHI

GIACOMO PUCCINI

Libretto
Giovacchino Forzano
Editore | Herausgeber
Casa Ricordi, Milano | Mailand

INTERPRETI | BESETZUNG

Gianni Schicchi
Bruno Taddia
Lauretta, sua figlia | seine Tochter
Sara Cortolezzis
Zita, cugina di Buoso | Buosos Cousine
Enkelejda Shkoza
Rinuccio, suo nipote | ihr Neffe
Antonio Mandrillo
Gherardo, nipote di Buoso | Buosos Neffe
Marcello Nardis
Nella, sua moglie | seine Frau
Francesca Maionchi
Gherardino, loro figlio | ihr Sohn
Ben Perkmann
Betto di Signa, cognato di Buoso | Buosos Schwager
Gianni Giuga
Simone, cugino di Buoso | Buosos Cousin
Renzo Ran
Marco, suo figlio | sein Sohn
David Roy
La Ciesca, moglie di Marco | Marcos Frau
Sarah Richmond
Maestro Spinelloccio, medico | Arzt
Mattia Rossi
Messer Amantio di Nicolao, notaro | Notar
Mattia Rossi
Pinellino, calzolaio | Schuster
Federico Evangelista
Guccio, tintore | Färber
Lorenzo Ziller
Buoso Donati
Iosu Lezameta

Direzione musicale | Musikalische Leitung
Michele Gamba
Regia | Regie
Valentina Carrasco
Scene e costumi | Bühne und Kostüme
Mauro Tinti
Lighting design
Giuseppe Di Iorio

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento
Haydn Orchester von Bozen und Trient

Assistente alla regia | Regieassistentz
Lorenzo Nencini
Lighting designer associato | Mitarbeit Lighting design
Marco Alba
Direzione di scena | Inspizienz
Michele Pignolo
Assistente alla direzione di scena | Assistenz der Inspizienz
Chiara Villa
Casting manager
Clarry Bartha
Maestra sostituta | Musikalische Assistenz
Mimma Campanale
Maestri collaboratori | Korrepetition
Francesco Barbagelata, Cristina Broccardo, Chiara Enna, Giovanni Guastini, Enzo Weber
Sovratitoli | Übertitelung
Enrica Apparuti

SQUADRA TECNICA DI PRODUZIONE
TECHNISCHES PRODUKTIONSTEAM
Responsabile tecnica | Technische Leitung

Barbara Westermann
Assistente tecnico | Technische Mitarbeit
Erwin Canderle
Capo macchinista | Bühnenmeister
Emanuele Cavazzana
Macchinista | Bühnentechnik
Elisa Bianchini
Consollista luci | Lichtpult
Silvia Vacca
Elettricista | Beleuchter
Michele Vitali
Attrezzista | Requisite
Eleonora Bertolucci
Aiuto attrezzeria | Aushilfe Requisite
Viviana Venga
Capotruccatrice | Chef-Maskenbildnerin
Gudrun Pichler
Trucco | Maske
Lucia Santorsola
Capo sarta | Gewandmeisterin
Sigrid Schwarzer
Sarta | Schneiderin
Gaia Bolisani
Vestitrice | Garderobe
Elisabetta Starita
Stagista costume | Kostümpraktikum
Ardjan Khaja

Servizi tecnici | Technik
Fondazione Teatro Comunale e Auditorium di Bolzano | Stiftung Stadttheater und Konzerthaus Bozen
Capo macchinista | Bühnensinspektor
Andrea Rizzi
Capo elettricista | Beleuchtungsmeister
Pasquale Quaranta
Macchinisti | Bühnentechnik
Valentina Cavigon, Gianluca Cucco, Andrea Ferretti, Mauro Mannella, Manuel Meneghini, Andrea Zampolli
Elettricisti-fonici | Beleuchtung und Ton
Simone Brusco, Maurizio Conta, Rebecca Slompo, Michelangelo Vitullo, Mario Zanella

SERVIZI ORGANIZZATIVI E AMMINISTRATIVI
ORGANISATION UND VERWALTUNG
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient

UN RINGRAZIAMENTO A | DANK AN
Conservatorio | Konservatorium "Claudio Monteverdi"
Bolzano | Bozen, Vereinigte Bühnen Bozen

Due mondi a confronto: Pierrot e Gianni

Due partiture, due mondi musicali diversi. *Pierrot lunaire* e *Gianni Schicchi* sono affiancati in un originale dittico anche per celebrare gli anniversari dei rispettivi compositori: 150 anni dalla nascita di Arnold Schönberg e 100 anni dalla morte di Giacomo Puccini. Due lavori nati a pochi anni di distanza ma da prospettive contrapposte, per linguaggio musicale, tipo di vocalità, lingua del testo, organico strumentale utilizzato: da un lato il *Pierrot lunaire* (1912) di Schönberg, per voce e cinque strumentisti, immerso nella temperie visionaria delle avanguardie e dell'Espressionismo, caratterizzato dall'impiego dello *Sprechgesang*, un tipo di emissione vocale a metà tra il parlato e il cantato, e pezzo emblematico della fase atonale del compositore (che solo anni dopo individuerà la tecnica dodecafonica), punto di svolta nella storia delle avanguardie all'inizio del secolo, al pari del *Sacre du printemps* (1913) di Stravinskij; dall'altro lato *Gianni Schicchi* (1918), l'ultima partitura compiuta di Puccini, sferzante opera comica in un atto che chiude il cerchio drammatico del Trittico, macchina teatrale e musicale di rara perfezione formale, una sorta di summa della sua abilità di operista e di erede della tradizione del melodramma italiano e del canto lirico. Due compositori, dunque assai distanti tra loro, per radici culturali e poetica, ma entrambi curiosi di ciò che accadeva nel mondo musicale circostante. Schönberg, in particolare ammirava profondamente Puccini, lo

considerava uno degli innovatori del linguaggio armonico del XX secolo, tanto da citarlo nel suo manuale di armonia (*Harmonielehre*) del 1911, nel capitolo sugli accordi per quarte. I due ebbero anche occasione di incontrarsi, a Firenze: il 1 aprile 1924, Palazzo Pitti ospitò il Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea che prevedeva come evento clou proprio l'esecuzione del *Pierrot lunaire* diretta dallo stesso Schönberg. Tra gli spettatori c'era anche Puccini, cui Schönberg aveva inviato in dono una copia della partitura. "Che emozione vedere il grande Puccini" scrisse Schönberg in una lettera, lusingato nel vedere il compositore italiano in platea con la sua partitura tra le mani. E poi ancora, ricordando le critiche ricevute in quel concerto: "[...] furono i competenti ad accogliere così ostilmente il *Pierrot lunaire* quando lo diressi in Italia, ma non chi ama l'arte. Ebbi l'onore che Puccini, il quale non era un competente ma uno che sapeva il suo mestiere, pur essendo già infermo fece un viaggio di sei ore per venire a sentire questo pezzo, e mi disse poi cose molto gentili. E ciò fu bello, anche se la mia musica dev'essergli pur sempre rimasta estranea". Da parte sua, Puccini rimase in effetti interdetto, per il suo modo di pensare la musica comunque legato al sistema tonale, ma dimostrando un grande interesse per il lavoro del collega: "Chi ci dice che Schönberg non sia il punto di partenza per una lontana meta futura? Oggi, o io non capisco nulla, o siamo lontani, come Marte dalla Terra, da una concreta realizzazione artistica".

Kollision der Welten: Pierrot und Gianni

Zwei Partituren, zwei grundverschiedene Welten. *Pierrot lunaire* und *Gianni Schicchi* treffen in einem ausgefallenen Diptychon aufeinander, nicht zuletzt, um die Jahrestage ihrer beiden Schöpfer zu feiern: den 150. Geburtstag von Arnold Schönberg und den 100. Todestag von Giacomo Puccini. Zwei Werke, die nur wenige Jahre nacheinander entstanden, aber mit völlig konträren Ansätzen in Hinblick auf die musikalische Sprache, die Art der Vokalität, die Sprache der Texte und des eingesetzten Orchesterkörpers: auf der einen Seite *Pierrot lunaire* (1912) von Schönberg für Stimme und fünf Instrumentalisten, eingebettet in die visionäre Atmosphäre der Avantgarde und des Expressionismus. Unverwechselbar im Charakter durch den *Sprechgesang*, eine Art stimmliche Lautäußerung zwischen Sprechen und Singen, dazu ein Paradebeispiel für die atonale Phase des Komponisten (der wenige Jahre später die Zwölftontechnik entdecken wird), spricht ein Wendepunkt in der Geschichte der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, wie Strawinskys *Sacre du printemps* (1913). Auf der anderen Seite *Gianni Schicchi* (1918), Puccinis letztes Werk, eine bissige komische Oper in einem Akt, mit der sich der Kreis seines dramatischen Triptychons schließt: ein Musiktheaterstück von nahezu formvollendeter Perfektion, das in gewisser Weise als krönenden Abschluss noch einmal das gesamte Können seines Schöpfers – eines bedeutenden Erben der italienischen Melodram- und Operntradition – in sich vereint. Mit anderen Worten, zwei Komponisten, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, was ihre kulturellen Wurzeln und die musikalische Poetik betrifft, und die sich doch sehr ähneln in ihrer Neugier auf das, was in der Welt der Musik geschieht. Gerade Schönberg bewunderte Puccini zutiefst, er sah in ihm einen der Erneuerer der

harmonischen Sprache des 20. Jahrhunderts und zitierte ihn sogar in seiner *Harmonielehre* aus dem Jahr 1911, genauer gesagt im Kapitel über die Quartakkorde. Die beiden begegneten sich auch persönlich, in Florenz: Am 1. April 1924 fand im Palazzo Pitti das Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (Festival der internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Kunst) statt, und auf dem Programm stand als besonderer Clou eben die Aufführung *Pierrot lunaire* unter Leitung von Schönberg selbst. Unter den Zuschauern saß auch Puccini, dem Schönberg eine Kopie der Partitur als Geschenk per Post hatte zukommen lassen. „Was für eine Freude, den großen Puccini zu sehen“, schrieb Schönberg in einem Brief, geschmeichelt davon, den italienischen Komponisten im Publikum mit seiner Partitur in den Händen gesehen zu haben. Und andernorts, sich an die Kritiken dieses Konzertes erinnernd: „Ich vermute, dass es die Sachverständigen waren, die meinen *Pierrot lunaire* so unfreundlich aufnahmen, als ich ihn in Italien aufführte, nicht aber die Kunstfreunde. Ich hatte zwar die Ehre, dass Puccini, kein Sachverständiger, sondern ein Sachkünstler, der bereits krank, eine sechsstündige Reise machte, um mein Werk kennenzulernen, und mir nachher sehr Freundliches sagte: das war schön, auch wenn ihm meine Musik doch fremd geblieben sein sollte.“ Puccini seinerseits war in der Tat irritiert, weil die Musik in seiner Denkweise untrennbar mit dem tonalen System verbunden war, dennoch war er der Arbeit des Kollegen gegenüber durchaus aufgeschlossen: „Wer sagt, dass Schönberg nicht der Ausgangspunkt eines weit in der Zukunft liegenden Ziels ist? Heute verstehe ich es entweder noch nicht, oder wir sind von einer konkreten künstlerischen Umsetzung so weit entfernt wie der Mars von der Erde.“

La Sprechstimme

“Credo di essermi avvicinato a un nuovo modo di espressione”, scrisse Schönberg nel suo diario il 12 marzo 1912 mentre componeva *Pierrot lunaire*. Un ruolo decisivo nella scelta del tipo di vocalità per questo pezzo lo ebbe l'attrice viennese Albertine Zehme che glielo aveva commissionato. Lei, che aveva anche un passato da cantante, recitava poesie in performance pensate come melodrammi (Melodram), caratterizzate da uno stile di recitazione molto enfaticizzato, con accompagnamento strumentale. Nella nuova partitura, Schönberg utilizzò quindi la Sprechstimme, che si legava anche al mondo del cabaret, sagomando le linee vocali come una intensa declamazione che sfiora il canto: tutte le altezze sono scritte con note precise, ma un segno indica che vanno solo toccate senza mai intonarle come nel canto vero e proprio. Era l'idea di un nuovo modo di fondere parole e musica, di avvicinare il parlato e il cantato, con un tipo di emissione che suonava come un fantasma del canto, come una recitazione allucinata, molto calzante con le immagini stranianti del testo.

Le poesie simboliste di Giraud

In origine, *Pierrot lunaire* è una raccolta di 50 poesie del belga Albert Giraud (1860-1929), pubblicata nel 1884. Esempio di poetica simbolista, hanno come protagonista un clown lunatico, circondato da figure prese in prestito dalla commedia dell'arte. Metafora dell'artista moderno alienato, questa figura ha esercitato un grande fascino su scrittori, pittori e compositori dell'inizio del XX secolo. Schönberg ha selezionato 21 di queste poesie, nella traduzione tedesca di Otto Erich Hartleben, suddividendole in tre gruppi di sette poesie ciascuno, tracciando una sommaria struttura narrativa generale in tre parti (i numeri 3 e 7 ritornano nelle strutture musicali dei diversi pezzi del ciclo, a partire dal primo, *Mondestrunken*, dominato da un tema, reiterato, di sette note, che rappresenta il motivo di Pierrot): la prima parte ci introduce nel mondo solitario e allucinato di Pierrot, ossessionato dalla sua amata Colombina e dalla sua stessa immagine, in un'atmosfera che si fa sempre più opprimente, folle, malata, come la luna della settima poesia (*Der kranke Mond*); la seconda parte è immersa in una notte grottesca e satanica, con visioni da incubo, che raggiungono il culmine nell'immagine della luna come una spada turca che decapita Pierrot (n. 13 *Enthauptung*); nella terza parte Pierrot torna a casa, nella patria della commedia dell'arte, a Bergamo, ancora perseguitato dalla nostalgia per un passato forse mai esistito.

Alda Caiello Backstage,
Foto: Andrea Macchia



Un'antologia di forme e di colori

La prima rappresentazione di *Pierrot lunaire* avvenne a Berlino il 16 ottobre 1912, ottenendo reazioni molto contrastanti, anche se l'originalità della strumentazione e del linguaggio musicale furono subito riconosciute anche dai suoi detrattori. Oltre all'uso espressionistico della *Sprechstimme* e della libera atonalità, il compositore fa ricorso a un particolare organico cameristico formato da cinque strumentisti che suonano un totale di otto strumenti (pianoforte; flauto-ottavino; clarinetto-clarinetto basso; violino-viola; violoncello), in raggruppamenti sempre diversi, offrendo una ricca tavolozza di combinazioni timbriche che ben corrispondono alle atmosfere oniriche evocate nelle poesie, dove si alternano crudeltà e piacere, ironia e nevrosi, dolore ed estasi. L'immagine decadente della luna malata (n. 7 *Der kranke Mond*) è resa con una parte vocale frammentata, con note tremolate, accompagnata dal suono pallido

del flauto solo; la scena grottesca e violenta di Pierrot che usa la testa di Cassandra come una pipa (n. 16 *Gemeinheit*) è resa con disegni rapidi di violino e violoncello; l'immagine nostalgica del tempo delle fiabe con frasi legate e lunghi accordi tenuti che sembrano effluvi, evaporazioni sonore (n. 21 *O alter Duft*). Schönberg ignora la rigorosa struttura delle poesie, che mette invece in musica ricorrendo a forme musicali sempre diverse, come una piccola antologia che fa riferimento anche a stili tradizionali: ad esempio il valzer (nn. 2 e 5), la passacaglia (n. 8), l'opera buffa (n. 10), il concerto (n. 19), la barcarola (n. 20), il Lied tedesco (n. 21). Nella poesia n. 18 (*Der Mondfleck*), il compositore dà anche prova della sua abilità di contrappuntista, sovrapponendo una fuga e un canone retrogrado, in una trama strumentale che chiama in causa l'organico al completo.

Die Sprechstimme

„Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen“, schrieb Schönberg am 12. März 1912 in sein Tagebuch, als er seinen *Pierrot lunaire* zu komponieren begann. Eine wesentliche Rolle in Hinblick auf die Wahl der Stimme spielte die Wiener Diseuse Albertine Zehme, die das Werk bei ihm in Auftrag gegeben hatte. Die einstige Schauspielerin und Sopranistin war eine großartige Rezitatorin und trug auf der Bühne als Melodramen intendierte Gedichte vor, die sich durch eine dramatische Betonung und Instrumentalbegleitung auszeichneten. Derart inspiriert, bediente sich Schönberg in seiner neuen Partitur der Sprechstimme, die eng mit der Welt des Kabarets verbunden war, und gestaltete die Führungsstimme wie eine flehentliche Deklamation an der Grenze zum Gesang: Alle hohen Töne sind präzise notiert, doch ein Symbol über den Noten zeigt an, dass sie nur leicht gestreift und keinesfalls, wie beim echten Singen, intoniert werden sollen. Damit war die neuartige Idee geboren, Sprache und Gesang mittels einer Form von Lautäußerung zu verschmelzen, die wie der Geist eines Liedes klang, wie eine halluzinierte Rezitation, hervorragend passend zu den befremdlichen Bildern des Textes.

Die symbolistischen Gedichte Girauds

Ursprünglich war *Pierrot lunaire* eine 1884 veröffentlichte Sammlung aus 50 Gedichten des Belgiers Albert Giraud (1860-1929). Exemplarisch für die Lyrik des Symbolismus, ist ihr Protagonist ein wunderlicher Clown, der von Figuren aus der Commedia dell'arte umringt ist. Als Metapher des ausgegrenzten modernen Künstlers übte diese Figur eine große Faszination auf die Schriftsteller, Maler und Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts aus. Schönberg wählte aus den Gedichten, die Otto Erich Hartleben ins Deutsche übertragen hatte, 21 aus und unterteilte sie, mit Blick auf eine stringente Erzählung, in drei Gruppen zu je sieben Gedichten (die 3 und die 7 spielen in den einzelnen Stücken des Zyklus immer wieder eine Rolle, angefangen beim ersten Stück *Mondestrunken*, das von einem wiederkehrenden Motiv aus sieben Noten dominiert wird, dem Motiv des Pierrot): Der erste Teil führt uns in die einsame, aus Halluzinationen bestehende Welt des Pierrot, der von seiner Geliebten Colombina und seinem eigenen Bild besessen ist, in eine Atmosphäre, die immer beklemmender, verrückter, kränker wird, wie der Erdtrabant im siebten Gedicht *Der kranke Mond*; der zweite Teil ist in eine groteske, teuflische Nacht getaucht, mit alpträumenhaften Visionen, die im Bild des sichelförmigen Mondes gipfeln, der Pierrot enthauptet (Nr. 13 *Enthauptung*); im dritten Teil kehrt Pierrot in die Heimat der Commedia dell'arte nach Bergamo zurück, noch immer einer Vergangenheit nachtrauernd, die so vielleicht nie existiert hat.



Foto delle prove I Probenfoto,
Foto: Andrea Macchia

Ein Streifzug durch die Musikgeschichte

Die Uraufführung von *Pierrot lunaire* fand am 16. Oktober 1912 in Berlin statt und rief ein gespaltenes Echo hervor, wobei selbst ihre Gegner der originellen Instrumentierung und der musikalischen Sprache Anerkennung zollten. Über den expressionistischen Einsatz der Sprechstimme und die freie Atonalität hinaus setzt der Komponist ein ungewöhnliches Kammerorchester aus fünf InstrumentalistInnen ein, die in ständig wechselnden Besetzungen insgesamt acht Instrumente spielen (Klavier; Flöte-Piccoloflöte; Klarinette-Bassklarinette; Violine-Bratsche; Violoncello) und so eine breite Palette aus verschiedensten Klangkombinationen bieten, die wunderbar zu der (alb)traumhaften Atmosphäre der Gedichte passen, in denen sich Grausamkeit und Vergnügen, Ironie und Neurose, Schmerz und Ekstase abwechseln. Das morbide Bild des kranken Mondes (Nr. 7 *Der kranke Mond*) wird von einer fragmentierten Gesangsstimme vorgetragen, mit zittrigen Tönen und einzig begleitet vom matten Klang der

Flöte; die grausam-groteske Szene von Pierrot, der Cassanders Kopf als Pfeife benutzt, (Nr. 16 *Gemeinheit*) wird mit schnellen Violinen- und Bratschenstrichen gezeichnet. Dem nostalgischen Bild der Märchenzeit wiederum entgegen dank der Legatophrasen und lange gehaltenen Akkorde eine Art duftiger Klangdunst (Nr. 21 *O alter Duft*). Schönberg ignoriert die strenge Struktur der Gedichte und vertont sie vielmehr, indem er auf die unterschiedlichsten musikalischen Formen zurückgreift, wie bei einem kleinen Streifzug durch die Musikgeschichte: zum Beispiel den Walzer (Nr. 2 und 5), die Passacaglia (Nr. 8), die Opera buffa (Nr. 10), den Patter Song (Nr. 12), Das Menuett (Nr. 16), das Konzert (Nr. 19), die Barkarole (Nr. 20), das deutsche Lied (Nr. 21). Im Gedicht Nr. 18 (*Der Mondfleck*) stellt der Komponist zudem sein Können als Kontrapunktist unter Beweis, indem er eine Fuge und einen retrograden Kanon in einem instrumentalen Geflecht verschmelzen lässt, bei dem das gesamte Ensemble gefordert ist.

Dante e i truffatori

Lo spunto iniziale dell'ultima opera di Puccini si trova nel *XXX Canto* dell'*Inferno* dove, nell'ottava bolgia, Dante immagina i falsari di parole, di persone e di monete, e tra questi Gianni Schicchi, che per guadagnare una mula osò "falsificare in sé Buoso Donati / testando e dando al testamento norma". Per Puccini fu una sfida eccitante mettere in musica un argomento da commedia dell'arte, ma con un taglio moderno, e lo testimoniò in un messaggio in versi inviato al librettista Giovacchino Forzano: "Dopo il *Tabarro* di tinta nera / sento la voglia di buffeggiare. / Lei non si picchi / se faccio prima quel *Gianni Schicchi*". Quelli di Dante erano pochi versi, ma Forzano poté attingere a un'edizione della *Commedia* arricchita dal commento di un anonimo fiorentino del Trecento, con molti particolari utili a ricavare una vicenda articolata e ricca di dettagli. Ne venne un libretto agile, pieno di battute fulminanti, espressioni tipiche, motti di spirito, che facevano emergere anche lo spirito caustico tipico della Toscana, e che piacquero molto al compositore lucchese. La vicenda si svolge a Firenze nel 1299. La famiglia Donati è raccolta in

preghiera intorno al letto di morte del ricco Buoso. Ma quando si viene a sapere che questi avrebbe lasciato tutti i suoi beni ai frati, la veglia viene interrotta per cercare il testamento, trovando così conferma delle dicerie. Il giovane Rinuccio allora propone di chiedere consiglio a Gianni Schicchi, padre di Lauretta (della quale egli è innamorato) che ha fama di essere uomo astuto e geniale. Nonostante le proteste della vecchia Zita, che non vorrebbe avere a che fare con gente plebea, e grazie alla commovente supplica di Lauretta ("O mio babbino caro"), Schicchi esamina il caso e trova la soluzione. Fa spostare il cadavere di Buoso dal letto, si mette in pigiama e si finge Buoso imitandone la voce e dettando al notaio, chiamato appositamente, un nuovo testamento. I parenti, felici per l'astuta soluzione, non sanno però che l'inganno di Schicchi è rivolto anche a loro: infatti, durante la dettatura, destina a se stesso i pezzi forti dell'eredità (la casa di Firenze, la mula e mulini di Signa), senza che i parenti possano protestare, perché svelerebbero la truffa che li condannerebbe tutti al taglio della mano, pena prevista a Firenze per i falsari.



Foto delle prove I Probenfoto.
Foto: Andrea Macchia



Foto delle prove I Probenfoto.
Foto: Andrea Macchia

Dante und die Betrüger

Die Idee zu Puccinis letzter Oper stammt aus Dantes *Göttlicher Komödie*, genauer gesagt aus dem *XXX. Gesang* des *Inferno*, wo im achten Höllenkreis die Hochstapler und Betrüger ihre Sünden büßen. Einer von ihnen ist Gianni Schicchi, der es um eines Maultiers willen „[...] unternahm / Buoso Donati fälschend vorzustellen/ Und so für ihn letztwillig zu verfügen“. Puccini reizte es ungemein, ein Thema der *Commedia dell'Arte* auf moderne Weise zu vertonen, was er auch dem Librettisten Giovacchino Forzano schriftlich in Versform kundtat: „Nach dem *Tabarro* in Tiefschwarz/ verspüre ich nun Lust zum Scherz. / So schlagen Sie nur bloß nicht Krach / wenn ich nun erst den *Gianni Schicchi* mach.“ Zwar sind es bei Dante nur wenige Verse, doch Forzano hatte das Glück, auf eine Ausgabe der *Göttlichen Komödie* zurückgreifen zu können, die mit zahlreichen Kommentaren eines anonymen Florentiners aus dem vierzehnten Jahrhundert versehen war und ihm so genügend Details für eine farbige und facettenreiche Geschichte lieferten. Das Ergebnis war ein quicklebendiges Libretto voller bissiger Scherze, lokal gefärbter Ausdrücke und Sinnsprüche, in denen auch die typisch toskanische Scharfzüngigkeit zum Vorschein kam, was dem Komponisten aus Lucca sehr gefiel. Die Geschichte spielt im Florenz des Jahres 1299.

Die Familie Donati hat sich zum Gebet um das Totenbett des reichen Buoso versammelt. Als den Anwesenden zu Ohren kommt, dass er seinen gesamten Besitz einem Kloster vermacht haben soll, unterbrechen sie die Totenwache, um nach dem Testament zu suchen. Der junge Rinuccio schlägt vor, Rat bei Gianni Schicchi, dem Vater von Lauretta (in die er unsterblich verliebt ist) einzuholen, der als kluger und pfiffiger Kopf gilt. Trotz der Proteste der alten Zita, die sich nicht mit dem gemeinen Volk abgeben will, und dank Laurettas anrührender Bitte („O mio babbino caro“) nimmt sich Schicchi des Falls an und findet die Lösung. Er lässt Buosos Leiche aus dem Bett entfernen, schlüpft in ein Schlafgewand und gibt sich als Buoso aus, indem er dessen Stimme imitiert und dem eigens hierfür eingeladenen Notar ein neues Testament diktiert. Die Verwandtschaft, hochbeglückt ob dieser raffinierten Lösung, hat jedoch nicht damit gerechnet, dass Schicchi auch sie betrügt: Beim Diktat setzt er nämlich sich selbst als Erben der wertvollsten Besitztümer ein (ein Haus in Florenz, das Maultier und die Mühlen in Signa), ohne dass die Angehörigen protestieren können. Denn andernfalls flöge der Schwindel auf und ihnen allen würde eine Hand abgehackt – die übliche Strafe für Betrüger in Florenz.

Un cadavere in scena

Se gli elementi cruenti del *Pierrot lunaire* appartengono alla poetica simbolista delle poesie di Giraud, la presenza del cadavere di Buoso che accompagna tutta l'azione del *Gianni Schicchi* è un elemento macabro, di comicità *noir*, una delle tante sfaccettature di un'opera assai più ricca e intrigante rispetto a una farsa comica. C'è ad esempio la satira sociale: il protagonista perpetra una truffa, e alla fine va all'Inferno per questo, ma allo stesso tempo egli incarna la nuova borghesia ("Viva la gente nova e Gianni Schicchi!"), suscita da subito simpatia, con la sua geniale astuzia, appare come una sorta di Robin Hood del Valdarno, che mette nel

sacco contemporaneamente sia i frati, originari beneficiari del testamento di Buoso ("Se Buoso crepa, pei frati è manna! Diranno: pancia mia, fàtti capanna!"), sia i rapaci parenti di Buoso, ma garantisce anche un felice futuro alla giovane coppia di Rinuccio e Lauretta. In più sullo sfondo si staglia una pittoresca descrizione della Firenze medievale, grazie a precisi riferimenti geografici (con l'elenco dei possedimenti di Buoso) e storici, a Giotto, ai Medici, ai ghibellini (fazione additata da Gianni come monito ai Donati: "E vo' randagio come un ghibellino"), alla "gente nova", paragonata nello stornello di Rinuccio alle radici di Firenze ("Firenze è come un albero fiorito") e al fluire benefico del fiume Arno.

Ein Leichnam im Rampenlicht

So wie die blutigen Elemente des *Pierrot lunaire* fest zu den symbolistischen Gedichten Girauds gehören, ist es in *Gianni Schicchi* der Leichnam Buosos, der als makabres Element von tiefschwarzer Komik die gesamte Handlung dieser faszinierend facettenreichen Oper durchzieht, die weit mehr ist als eine komische Farce. Da wäre zum Beispiel die Sozialsatire: Der Protagonist begeht einen Betrug, für den er letzten Endes in der Hölle landen wird, doch zugleich verkörpert er das aufstrebende Bürgertum („Viva la gente nova e Gianni Schicchi!“). Mit seiner genialen Gerissenheit ist er einem vom ersten Moment an sympathisch, er wirkt wie ein Robin Hood des Valdarno, der sowohl die Klosterbrüder, die ursprünglich Begünstigten von Buosos Testament

(„Se Buoso crepa, pei frati è manna! Diranno: pancia mia, fàtti capanna!“), als auch Buosos habgierige Verwandte über den Tisch zieht, zugleich aber dem jungen Liebespaar Rinuccio und Lauretta eine glückliche Zukunft ermöglicht. Parallel dazu entfaltet sich im Hintergrund ein pittoreskes Tableau des mittelalterlichen Florenz mit präzisen geografischen Angaben (zum Beispiel in der Auflistung von Buosos Besitztümern) und historischen Verweisen auf Giotto, die Medici, die Ghibellinen (die Gianni den Donati gegenüber abfällig als „Streuner“ bezeichnet), oder auch auf die „gente nova“, die in Rinuccios Stornello mit den Wurzeln von Florenz („Firenze è come un albero fiorito“, „Florenz ist wie ein blühender Baum“) und dem segensreichen Fluss Arno verglichen werden.



Foto delle prove | Probenfoto,
Foto: Andrea Macchia

Polifonie di parenti

Quando il Trittico di Puccini fu rappresentato per la prima volta al Metropolitan di New York, il 14 dicembre 1918, fu proprio *Gianni Schicchi* a riscuotere il maggiore successo. La partitura mostra l'abilità del compositore nell'adattare il suo stile, modellato in opere tragiche, allo spirito della commedia, diversificando costantemente la scrittura musicale per ottenere il massimo effetto comico e tenendo in scena in maniera sempre logica e ordinata una grande quantità di personaggi. I nove parenti di Buoso, distribuiti in tutti i registri vocali e caratterizzati con grande precisione, sono trattati come un ensemble vocale da camera e partecipano all'azione attraverso concertati brillanti, che oscillano tra intrecci soavi e progressioni dissonanti (quando la loro avidità li mette gli uni contro gli altri) e che li fanno apparire come un unico corpo vocale, quasi fossero

una moltiplicazione dell'avidio intrigante tipico della commedia. In netto contrasto con queste polifonie appaiono gli squarci lirici dei due ragazzi; le caricature vocali, tipiche dell'opera buffa, riservate al dottore e al notaio; e soprattutto la parte di Schicchi, il personaggio più caratterizzato vocalmente, con accenti drammatici, ironici, sfumature espressive, che mostra da subito la personalità più forte, anche in relazione con la meschinità e la stupidità degli altri personaggi. Oltre alla psicologia dei personaggi, Puccini tratteggia con grande precisione l'atmosfera e l'ambiente, giocando su un costante lavoro di variazione tematica, sfruttando tutte le possibilità timbriche dell'orchestra, con i legni spesso impiegati per sottolineare gli elementi caricaturali, sostenendo il flusso melodico con un ostinato costante, come un motore di sottofondo che dà energia a tutta la partitura.

Poliphonie der Verwandten

Bei der Erstaufführung von Puccinis Triptychon am 14. Dezember 1918 an der New Yorker Metropolitan war es eben sein Einakter *Gianni Schicchi*, der am meisten gefeiert wurde. Die Partitur zeigt das Geschick des Komponisten, seinen in tragischen Opern entwickelten Stil auf den Geist der Komödie zu übertragen, indem er die Notation ständig variiert, um den komischen Effekt zu maximieren, und ein großes Ensemble in sinnvoller Ordnung auf der Bühne versammelt. Buosos neun Verwandte, verteilt auf alle Stimmlagen und mit größter Akribie komponiert, treten wie ein Vokalensemble mit brillanter konzertierter Mehrstimmigkeit in Aktion, die zwischen sanften Verflechtungen und dissonanten Progressionen (so zum Beispiel, wenn die von Habgier getriebenen Erben übereinander herfallen) oszilliert und die Gruppe wie einen einzigen Stimmkörper wirken lässt, gerade so, als personifizierte sie unisono die Figur des raffgierigen

Intriganten, der in kaum einer Komödie fehlen darf. Das komplette Gegenteil dieser Polyphonie sind die lyrischen Passagen der beiden jungen Leute; die satirisch überzeichneten Stimmen, typisch für die Opera buffa, von Arzt und Notar; und vor allem Schicchis Part selbst. Seine Figur sticht stimmlich mit ihren dramatischen Akzenten und expressiven Zwischentönen am deutlichsten hervor und präsentiert sich vom ersten Moment an als stärkste Persönlichkeit, auch und gerade im Verhältnis zur Engstirnigkeit und Dummheit der anderen. Wie bei seiner Figurenzeichnung entwirft Puccini mit penibler Akkuratess Atmosphäre und Umgebung, indem er mit thematischen Variationen spielt und das gesamte Klangspektrum des Orchesters ausreizt, wobei die Holzbläser oft die karikierenden Elemente unterstreichen und den melodischen Fluss mit einem fortwährenden Ostinato unterstützen, wie ein im verborgener schnurrender Motor, der die gesamten Partitur am Laufen hält.



Foto delle prove I Probenfoto,
Foto: Andrea Macchia



Foto delle prove | Probenfoto,
Foto: Andrea Macchia

L'arte nella regia

In questo dittico così inusuale, la regista argentina Valentina Carrasco, cresciuta alla scuola della Fura dels Baus, ha trovato un terreno comune, per i due titoli, nel tema dell'arte, della ricerca artistica, della temperie avanguardistica che aveva investito l'Europa all'inizio del secolo, negli anni in cui sono nate le due partiture. La sfida era impegnativa, anche perché *Pierrot lunaire* non è un'opera e nemmeno un monodramma, ma un ciclo liederistico: "Queste poesie evocano Pierrot e il mondo delle maschere e della commedia dell'arte – dice la regista - ma la voce non è quella di Pierrot; le voci potrebbero essere personaggi diversi. Ma trovo che proprio questo sia un terreno molto fertile perché *Pierrot lunaire* ha una forma molto libera. Questo mi ha permesso di trovare nell'arte, nella ricerca artistica, l'elemento per legare insieme le due opere, nate in un periodo in cui proliferavano nuove correnti e movimenti artistici. Come i versi di Dante in *Gianni Schicchi* diventano una commedia, così io ho fatto di queste due opere uno spettacolo che tratta dell'arte, collegandole insieme attraverso un personaggio principale e uno secondario". *Pierrot lunaire* è dunque ambientato nello studio di un pittore, che prova diverse tecniche (legate alle immagini evocate

nelle poesie di Giraud), affiancato dalla cantante come una sorta di musa che lo guida in questa ricerca: "Ogni Lied che lei canta è come una possibilità che propone al pittore. Il simbolismo di queste poesie ti dà la possibilità di lavorare per immagini. Per dare una teatralità a *Pierrot lunaire* ho pensato di affiancare la cantante a un altro personaggio, il pittore, e poi a un terzo che appare alla fine, per creare una interazione, una sorta di dialogo". Poi si entra in casa Donati e la musa (che non canta più) resta una figura ispiratrice, mentre il pittore diventa Gianni Schicchi, l'artista della truffa, avanguardista in quanto esponente della "gente nova", in un contesto dove lo spirito della commedia viene enfatizzato con diverse soluzioni registiche: "I personaggi di Pierrot non cambiano costume, entrano nella casa di Buoso come se venissero dalla stanza accanto. Ma in questo ambiente tutto appare esagerato, un po' delirante, con molte situazioni di secondo piano, un po' nello spirito dei primi film di Almodovar, caratterizzati da un'abbondanza di piani narrativi... Anche qui c'è un personaggio che si batte per la modernità in un contesto non favorevole. Un personaggio che cerca la creazione dell'opera d'arte... e trova alla fine un risultato."

Die Kunst, in Szene gesetzt

Das verbindende Element der beiden Titel in diesem so ungewöhnlichen Diptychon? Die argentinische Regisseurin Valentina Carrasco, die aus der Schule der Fura dels Baus kommt, hat ihre Antwort darauf gefunden: In ihren Augen ist es das Thema der Kunst, der künstlerischen Suche und der avantgardistischen Atmosphäre in Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts, jener Zeit also, in der die beiden Partituren entstanden. Gleichwohl sah sie sich vor eine gewaltige Herausforderung gestellt – nicht zuletzt, weil *Pierrot lunaire* weder Oper noch Monodram, sondern ein Liederzyklus ist: „Obschon die Gedichte den Pierrot, die Welt der Masken und der Commedia dell'arte heraufbeschwören“, so die Regisseurin, „ist die Stimme nicht die des Pierrot; die Stimme könnte auch andere Figuren verkörpern. Aus meiner Sicht ist jedoch gerade das ein besonders fruchtbares Terrain, weil *Pierrot lunaire* eine sehr freie Form hat. Das hat es mir erlaubt, in der Kunst, in der künstlerischen Suche das verbindende Element der beiden Werke zu finden, die in einer Zeit entstanden, in der neue Strömungen und Kunstbewegungen aufkamen. So, wie Dantes Verse in *Gianni Schicchi* zur Komödie werden, habe ich aus den zwei Titeln ein Stück über Kunst gemacht, indem ich sie über eine Haupt- und Nebenfigur miteinander verbinde.“ *Pierrot lunaire* ist also im Atelier eines Malers angesiedelt, der verschiedene Techniken ausprobiert

(eng angelehnt an die Bilder aus Girauds Gedichten). An seiner Seite befindet sich eine Sängerin, die ihn wie eine Art Muse durch seine Suche geleitet: „Jedes Lied, das sie singt, gleicht einer Möglichkeit, die sie dem Maler vorschlägt. Der Symbolismus dieser Gedichte erlaubt es einem, mit Bildern zu arbeiten. Um *Pierrot lunaire* mehr Theatralik zu geben, hatte ich die Idee, der Sängerin neben dem Maler noch eine dritte Figur zur Seite zu stellen, die gegen Ende erscheint, um eine Interaktion, eine Art Dialog zu erschaffen.“ Von hier geht es in das Haus Donati und die Muse (die nun nicht mehr singt) bleibt ihrer Rolle treu, während der Maler zu Gianni Schicchi, dem Meister des Betrugs, wird. Auch er ist insofern ein Avantgardist, als er für eine neue Gesellschaftsschicht steht, die „gente nova“, und zwar in einem Rahmen, in dem sich der Geist der Komödie dank raffinierter Regieeinfälle noch deutlicher entfalten kann: „Die Figuren des *Pierrot* wechseln ihre Kostüme nicht, sie betreten Buosos Haus, als kämen sie aus dem Zimmer nebenan. Aber in dieser neuen Umgebung wirkt alles übertrieben, etwas wirr, mit unzähligen nebensächlichen Situationen, ein bisschen wie in den frühen Filmen von Almodovar mit ihren zig Erzählebenen ... Auch hier ist es eine Figur, die in einem schwierigen Umfeld für die Modernität kämpft. Eine Figur, die ein Kunstwerk zu erschaffen sucht ... und letzten Endes zu einem Ergebnis fiondet.“

Michele Gamba

DIREZIONE MUSICALE
MUSIKALISCHE LEITUNG

michelegamba.com

Michele Gamba è nato a Milano, dove ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio “G. Verdi” e filosofia. Dopo esperienze come assistente di Antonio Pappano e Daniel Barenboim, debutta al Covent Garden con *Bastien und Bastienne* e i *Folk Songs* di Berio, per poi approdare alla Staatsoper di Berlino. Recenti impegni lo hanno portato al Maggio Musicale Fiorentino, Staatsoper di Amburgo, Staatsoper di Stoccarda, Opera di Strasburgo, Capotole di Tolosa e Opera di Tel Aviv. Attivo nel repertorio sinfonico e nella musica contemporanea, dirige regolarmente compagini come l'Orchestra della Rai, Tokyo Symphony Orchestra e Orchestra Sinfonica di Milano. Ha inaugurato il Festival Milano Musica 2019 con prime esecuzioni di Francesconi, Saunders, Vacchi e altri. Tra i progetti recenti: le celebrazioni pucciniane con l'Orchestra della Rai e un progetto per Milano Musica in collaborazione con l'IRCAM di Parigi.

Michele Gamba, in Mailand geboren, studierte Klavier und Komposition am Konservatorium „G. Verdi“ sowie Philosophie. Nach Erfahrungen als Assistent von Antonio Pappano und Daniel Barenboim debütierte er im Covent Garden mit *Bastien und Bastienne* und den *Folk Songs* von Berio und kam dann an die Berliner Staatsoper. Zu seinen jüngsten Engagements zählen der Maggio Musicale Fiorentino, die Staatsopern Hamburg und Stuttgart, die Oper in Straßburg, das Capitol in Toulouse und die Oper in Tel Aviv. Besonders aktiv im sinfonischen Bereich und in zeitgenössischer Musik, dirigiert er das Orchestra della Rai, das Tokyo Symphony Orchestra und das Orchestra Sinfonica di Milano. Er eröffnete 2019 das Festival Milano Musica mit Uraufführungen von Francesconi, Saunders, Vacchi und anderen. Zu seinen aktuellen Projekten zählen das Puccini-Jubiläum mit dem Orchestra della Rai und ein Projekt für Milano Musica in Zusammenarbeit mit dem IRCAM in Paris.

Valentina Carrasco

REGIA | REGIE

Nata a Buenos Aires, studia musica, danza e letteratura per poi proseguire, a Parigi, nell'ambito del film e dei video. Dal 2000 collabora con La Fura dels Baus, in particolare con Carlus Padrissa e Àlex Ollé, con cui lavora alle regie di allestimenti realizzati in tutto il mondo. Inizia quindi la sua carriera in solitaria firmando regie operistiche e coreografie di rilevanza mondiale, ospitate nei più illustri teatri e festival operistici, conseguendo prestigiosi premi come il Golden Mask di Mosca per il *Don Giovanni* e il recente Premio Abbiati per *La Favorite*. All'International Opera Awards di Londra ha inoltre ricevuto una nomination come migliore regista per *Les vêpres siciliennes*, mentre il suo *Nixon in China* ha ottenuto, per il medesimo Premio, una nomination come migliore spettacolo.

Die aus Buenos Aires stammende Valentina Carrasco studierte Musik, Tanz und Literatur und widmete sich dann in Paris dem Bereich Film und Video. Ab 2000 arbeitete sie mit La Fura dels Baus zusammen, insbesondere mit Carlus Padrissa und Àlex Ollé, mit denen sie bei Produktionen rund um die Welt Regie führte. Bald schon machte sie sich als eigenständige Regisseurin einen Namen und war mit hochkarätigen Opern und Choreografien in den berühmtesten Theatern und auf den renommiertesten Festivals zu Gast. Sie erhielt bedeutende Auszeichnungen wie die Goldene Maske in Moskau für *Don Giovanni* und jüngst den Premio Abbiati für *La Favorite*. 2020 wurde sie mit *Les vêpres siciliennes* in der Kategorie „Beste Regie“ für den International Opera Awards nominiert und drei Jahre später gelang ihr mit *Nixon in China* abermals der Sprung in die Shortlist, diesmal in der Kategorie „Beste Neuinszenierung“.

Mauro Tinti

SCENE E COSTUMI
BÜHNE UND KOSTÜME

maurotintidesigner.com

Mauro Tinti si è laureato in architettura, cinema e scenografia all'Università di Bologna (DAMS). Ha studiato design teatrale al Motley Theatre Design Course e a Parigi ha approfondito lo studio del costume storico e le tecniche sartoriali presso l'Atelier Caraco-Canezou, diretto da Claudine Lachaud. Tra i suoi lavori più recenti si ricordano le scene e i costumi di *Gianni Schicchi* al Festival Pucciniano di Torre del Lago con la regia di Valentina Carrasco, i costumi di *Parsifal* di Wagner al Teatro Massimo di Palermo con la regia di Graham Vick, e le scene e i costumi per *L'empio punito* di Melani al Teatro Verdi di Pisa con la regia di Jacopo Spirei.

Mauro Tinti studierte Architektur, Film und Bühnengestaltung an der Universität Bologna (DAMS) sowie Theaterdesign im Motley Theatre Design Course. In Paris vertiefte er sein Wissen rund um historische Kostüme und Schneidertechniken in dem von Claudine Lachaud geleiteten Atelier Caraco-Canezou. Zu seinen jüngsten Arbeiten zählen die Bühnenbilder und Kostüme von *Gianni Schicchi* in der Inszenierung von Valentina Carrasco beim Puccini Festival in Torre del Lago, die Kostüme für Richard Wagners *Parsifal*, inszeniert von Graham Vick, am Teatro Massimo in Palermo sowie das Bühnenbild und die Kostüme für *L'empio punito* von Melani (Regie Jacopo Spirei) im Teatro Verdi in Pisa.

Giuseppe Di Iorio

LIGHTING DESIGN

Nato a Napoli, Giuseppe Di Iorio vive a Londra, dove ha studiato alla Guildhall School of Music and Drama. Tra i suoi più recenti impegni come lighting designer in ambito operistico si ricordano le produzioni dell'*Elisir d'amore* a Glyndebourne Opera e Houston Grand Opera, di *Zaide* al Festival Mozart de La Coruña, di *Otello* ai Salzburger Festspiele e all'Opera di Roma, la tetralogia wagneriana a Lisbona, *Ascanio in Alba* al Teatro alla Scala, nonché *Orfeo ed Euridice* al Ravenna Festival. Ha realizzato l'illuminazione di opere rappresentate in ambientazioni particolari come *L'imperatore di Atlantide* al Kilmainham Goal, storico carcere irlandese, *La Traviata* alla National Indoor Arena e *Idomeneo* alla Sherbourne Rubber Factory. Ha disegnato scene e luci di *Carmen* per il Saarländisches Staatstheater di Saarbrücken, di *Semele* per la Scottish Opera e la Fiorentina Opera di Milwaukee, *Otello* per l'Opera di Kiel, *Il trovatore* per l'Opera di Norinberga, *Macbeth* per l'Opera di Münster.

Der aus Neapel gebürtige Giuseppe Di Iorio lebt in London, wo er an der Guildhall School of Music and Drama studiert hat. Zu seinen jüngsten Aufträgen als Lichtdesigner im Bereich der Oper gehören die Produktionen von *L'Elisir d'amore* an der Glyndebourne Opera und der Houston Grand Opera, von *Zaide* beim Mozart Festival in La Coruña, von *Otello* bei den Salzburger Festspielen und der Opera di Roma, von Wagners Ringzyklus in Lissabon, von *Ascanio in Alba* an der Mailänder Scala sowie von *Orpheus und Eurydike* beim Ravenna Festival. Auch Opern an besonderen Schauplätzen setzte er bereits mehrfach ins richtige Licht, angefangen bei *Der Kaiser von Atlantis* im historischen irischen Gefängnis Kilmainham Goal über *La Traviata* in der National Indoor Arena bis hin zu *Idomeneo* in der Sherbourne Rubber Factory. Weitere Opern, deren Bühnengestaltung und Lichtdesign er realisierte, waren: *Carmen* am Saarländischen Staatstheater in Saarbrücken, *Semele* an der Scottish Opera und der Florentine Opera in Milwaukee, *Otello* am Opernhaus Kiel, *Il trovatore* am Staatstheater Nürnberg, *Macbeth* am Theater in Münster.

INTERPRETI | BESETZUNG

Le biografie degli interpreti sono disponibili su haydn.it
Die Biografien aller Sängerinnen und Sänger finden Sie unter haydn.it



Alda Caiello

SOPRANO | SOPRAN
MUSA | MUSE



Bruno Taddia

BARITONO | BARITON
GIANNI SCHICCHI, ARTISTA | KÜNSTLER



Gianni Giuga

BARITONO | BARITON
BETTO DI SIGNA, COGNATO DI BUOSO |
BUOSOS SCHWAGER

Sara Cortolezzis

SOPRANO | SOPRAN
LAURETTA, SUA FIGLIA | SEINE TOCHTER



Enkelejda Shkoza

MEZZOSOPRANO | MEZZOSOPRAN
ZITA, CUGINA DI BUOSO | BUOSOS COUSINE



Antonio Mandrillo

TENORE | TENOR
RINUCCIO, SUO NIPOTE | IHR NEFFE



Marcello Nardis

TENORE | TENOR
GHERARDO, NIPOTE DI BUOSO |
BUOSOS NEFFE



Francesca Maionchi

SOPRANO | SOPRAN
NELLA, SUA MOGLIE | SEINE FRAU



Ben Perkmann

GHERARDINO, LORO FIGLIO | IHR SOHN



Renzo Ran

BASSO | BASS
SIMONE, CUGINO DI BUOSO | BUOSOS COUSIN



Sarah Richmond

SOPRANO | SOPRAN
LA CIESCA, MOGLIE DI MARCO |
MARCOS FRAU

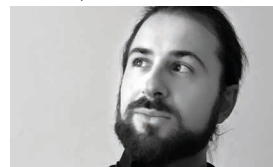
Mattia Rossi

BASSO | BASS
MEASTRO SPINELLOCCIO, MEDICO |
ARZT, MESSER AMANTIO DI NICOLAIO,
NOTARO | NOTAR



Federico Evangelista

BASSO | BASS
PINELLINO, CALZOLAIO | SCHUSTER



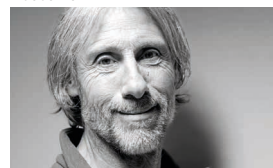
Lorenzo Ziller

BASSO | BASS
GUCCIO, TINTORE | FÄRBER



Iosu Lezameta

BUOSO DONATI



I Solisti dell'Orchestra Haydn

Die Solisten des Haydn Orchesters

VIOLINO

VIOLINE

Marco Mandolini

VIOLA

BRATSCHE

Gabriele Marangoni

VIOLONCELLO

Gianluca Montaruli

FLAUTO / OTTAVINO

FLÖTE / PICCOLO

Sijing Tu

CLARINETTO / CLARINETTO

BASSO

KLARINETTE /

BASSKLARINETTE

Nadia Bortolamedi

PIANOFORTE

KLAVIER

Ciro Longobardi

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento Haydn Orchester von Bozen und Trient

PRIMI VIOLINI ERSTE VIOLINE

Stefano Ferrario**
Edlir Cano*
Cecilia Albertani
Marta Scrofani
Elisabeth Pichler
Paolo Calcagno
Tiziana Lafuenti
Alessia Pallaro
Erika Ferrari
Maria Patron

SECONDI VIOLINI ZWEITE VIOLINE

Roberto Tomada*
Sandro Acinapura
Elisabetta Fornaresio
Matteo Bovo
Federica Fersini
Josuè Esaù Iovane
Riccardo Patrone
Roberta Scabbia

VIOLE BRATSCH

Gabriele Marangoni*
Margherita Pigozzo*
Maura Bruschetti
Claudia Cornelia Pedrani
Roberto Mendolicchio
Elisa Mori

VIOLONCELLI VIOLONCELLO

Gianluca Montaruli*
Luca Pasqual*
Elisabetta Branca
Elke Hager
Lukas Piotr Dziedzicki

CONTRABBASSI KONTRABASS

Adriano Piccioni*
Daniele Ragnini*
Corrado Pastore

FLAUTI FLÖTE

Francesco Dainese*
Petra Segnanfreddo

OTTAVINO PICCOLOFLÖTE

Sijing Tu

OBOI OBOE

Gianni Olivieri*
Silvia Dalla Libera

CORNO INGLESE ENGLISCHHORN

Fabio Righetti

CLARINETTI KLARINETTE

Stefano Ricci*
Fulvio Otera

CLARINETTO BASSO BASSKLARINETTE

Nadia Bortolamedi

FAGOTTI FAGOTT

Flavio Baruzzi*
Andrea Racheli

CORNI HORN

Andrea Brunati*
Stefano Conti
Alexander Perathoner
Antonio Dettori

TROMBE TROMPETE

Nicola Baratin*
William Castaldi
Marco Vita

TROMBONI POSAUNE

Andrea Andreoli*
Alessio Brontesi
Donato Grillo

CIMBASSO

Alessio Barberio

TIMPANI PAUKEN

Domenico Cagnacci*

PERCUSSIONE SCHLAGINSTRUMENTE

Andrea Pedron
Nicola Ciccarelli

ARPA HARFE

Antonio Ostuni*

CELESTA

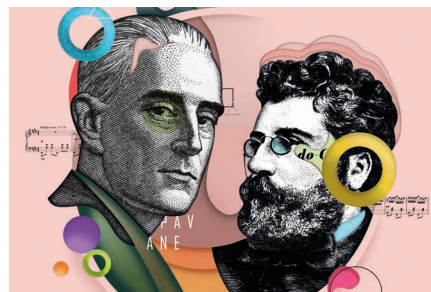
Simone Nocchi

Ispettrice I
Orchesterinspizientin
Nancy Spinell

Addetto I Orchesterwart
Andrea Morandi

CALENDARIO | KALENDER

What's Up Next?



CONCERTO | KONZERT

MAR | DI 19.11.2024 _ ORE 20.00 UHR
BOLZANO | BOZEN
AUDITORIUM | KONZERTHAUS
SAB | SA 23.11.2024 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

MICHELE SPOTTI

Beatrice Rana pianoforte | Klavier
Musiche di I Werke von Ravel, Bizet



CONCERTO | KONZERT

MAR | DI 10.12.2024 _ ORE 20.00 UHR
BOLZANO | BOZEN
AUDITORIUM | KONZERTHAUS
MER | MI 11.12.2024 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

DONATO RENZETTI

Musiche di I Werke von Colasanti, Bruckner



CONCERTO | KONZERT

MAR | DI 03.12.2024 _ ORE 20.00 UHR
BOLZANO | BOZEN
AUDITORIUM | KONZERTHAUS
MER | MI 04.12.2024 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

VALENTINA PELEGGI

Anna Tifu violino | Violine
Musiche di I Werke von Chačaturian, Čajkovskij



OPERA

VEN | FR 31.01.2025 _ ORE 20.00 UHR
DOM | SO 02.02.2025 _ ORE 16.00 UHR
TRENTO | TRIENT _ TEATRO SOCIALE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Di I von Gioachino Rossini

Fabio Cherstich regia | Regie
Alessandro Bonato
Direzione musicale | Musikalische Leitung

** Spalla | Konzertmeister

*Prime parti | Stimmführer:innen



Iscriviti alla nostra newsletter
e scopri in anteprima tutte le novità!
Bleiben Sie auf dem Laufenden
und abonnieren Sie unseren Newsletter!

IMPRESSUM

Editore | Herausgeber
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient
Via Gilm | Gilmstraße 1/A
39100 Bolzano | Bozen
info@haydn.it
Tel. +39 0471 975031

Testi | Texte
Gianluigi Mattiotti

Traduzione | Übersetzung
Stephanie Römer

Grafica | Grafik
Plus Communications

Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient
Via Gilm | Gilmstraße 1/A
I – 39100 Bolzano | Bozen

Follow us on    

#HAYDN #EMOTIONSINCLUDED

HAYDN.IT

Con riserva di modifiche | Änderungen vorbehalten

SI RINGRAZIA PER LA DONAZIONE ART BONUS
WIR DANKEN DEN ART BONUS-MÄZENEN FÜR IHRE UNTERSTÜTZUNG



ALPERIA

MEDIOCREDITO TRENINO ALTO ADIGE
INVESTITIONSBANK TRENINO-SÜDTIROL

SCHENK ITALIAN WINERIES

STIFTUNG SÜDTIROLER SPARKASSE
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI BOLZANO

SÜDTIROLER SPARKASSE
CASSA DI RISPARMIO DI BOLZANO



alperia

Die Natur ist unsere
Inspirationsquelle

La natura è la nostra
fonte di ispirazione

www.alperiaigroup.eu