

SAB | SA 07.02.26 _ ore 20.00 Uhr

DOM | SO 08.02.26 _ ore 16.00 Uhr

BOLZANO | BOZEN _ TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER

Il segreto di Susanna

ERMANNO WOLF-FERRARI

LIBRETTO

ENRICO GOLISCIANI

La notte di un nevristenico

NINO ROTA

LIBRETTO

RICCARDO BACCHELLI

REGIA | REGIE

STEFANO VIZIOLI

DIREZIONE MUSICALE | MUSIKALISCHE LEITUNG

GIUSEPPE GRAZIOLI





HAYDN

STAGIONE SINFONICA E D'OPERA | KONZERT- UND OPERNSAISON 25/26

SAB | SA 07.02.26 _ ore 20.00 Uhr

DOM | SO 08.02.26 _ ore 16.00 Uhr

BOLZANO | BOZEN _ TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER

Il segreto di Susanna ERMANN WOLF-FERRARI

La notte di un nevristenico NINO ROTA

Durata | Dauer **110' incl. intervallo | inkl. Pause**

In italiano con sovratitoli in italiano e tedesco

In italienischer Sprache mit deutschen und italienischen Übertiteln

HAYDN

Ente organizzatore | Veranstalter
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient

Via Gilm | Gilmstraße 1/A
39100 Bolzano | Bozen
info@haydn.it / T. +39 0471 975031

Instagram Facebook WhatsApp YouTube LinkedIn #HAYDN #EMOTIONSINCLUDED

Oper.a Intro

Un'introduzione all'opera in programma: chiavi di lettura, riflessioni e approfondimenti utili all'ascolto.

Unmittelbar vor der Vorstellung laden wir zu einer Werkeinführung ein, die Hintergründe vermittelt und Zugänge zur Oper eröffnet.

BOLZANO | BOZEN
Teatro Comunale | Stadttheater

Sab | Sa 07.02.26 _ ore 19 Uhr

Dom | So 08.02.26 _ ore 15 Uhr

Il segreto di Susanna

ERMANNO WOLF-FERRARI

INTERMEZZO IN UN ATTO | IN EINEM AKT

Libretto **Enrico Golisciani**
Editore | Herausgeber **J. Weinberger,**
Londra | London (rappresentante
per l'Italia | Vertretung in Italien **Casa**
Musicale Sonzogno di | von **Piero Ostali,**
Milano | Mailand)
Prima rappresentazione assoluta
Uraufführung **04.12.1909,**
Nationaltheater _ Monaco di Baviera
München

INTERPRETI | BESETZUNG

Conte Gil | Graf Gil
Danylo Matvienko
Contessa Susanna, sua moglie
Gräfin Susanna, seine Frau
Sara Cortolezzis
Sante, servo | Diener
Julien Lambert

La notte di un nevrastenico

NINO ROTA

DRAMMA BUFFO
IN UN ATTO | IN EINEM AKT

Libretto **Riccardo Bacchelli**
Editore | Publisher **Casa Ricordi,**
Milano | Mailand
Prima rappresentazione assoluta
Uraufführung **08.02.1960,**
Piccola Scala _ Milano | Mailand

INTERPRETI | BESETZUNG

Il nevrastenico | Neurastheniker
Bruno Taddia
Il portiere | Portier **Matteo Loi**
Il commendatore | Kommandeur
Antonio Mandrillo
Lei | Sie **Samantha Faina**
Lui | Er **Giovanni Petrini**
Il cameriere | Diener
Daniele Contessi
Personale dell'albergo | Hotelpersonal
Daniele Contessi, Cecilia Rizzetto,
Lorenzo Ziller, Maria Giuditta Guglielmi

Direzione musicale | Musikalische Leitung
Giuseppe Grazioli
Regia | Regie **Stefano Vizioli**
Scene | Bühne **Eleonora De Leo**
Costumi | Kostüme **Anna Maria Heinrich**
Lighting design **Vincenzo Raponi**

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

Nuovo allestimento | Neuinszenierung

Figuranti | Statisterie
Simone Di Biagio, Lorenzo Mauro Rossi,
David Thaler, Paolo Tonezzer

Assistente alla regia | Regieassistentz
Lorenzo Nencini
Direzione di scena | Inspizienz
Michele Pignolo
Assistente alla direzione di scena
Assistenz der Inspizienz
Chiara Villa
Casting manager **Clarry Bartha**
Maestro collaboratore | Korrepetition
Lorenzo Masoni
Maestra alle luci | Lichtinspizienz
Arianna Orsini
Sovratitoli | Übertitelung **Enrica Apparuti**
Revisione dei sovratitoli tedeschi
Überarbeitung der deutschen Übertitel
Stefanie Römer

SQUADRA TECNICA DI PRODUZIONE
TECHNISCHES PRODUKTIONSTEAM

Capo macchinista | Bühnenmeister
Paolo Gazzara
Macchinisti | Bühnentechnik
Marta Lo Faso, Elisa Bianchini,
Orlando Cainelli
Stage macchinistica
Bühnentechnikpraktikant
Samuele Zanirato
Consollista luci | Lichtpult
Silvia Vacca
Elettricista | Beleuchter
Michele Vitali

Capo attrezzista | Chefrequisiteurin
Eleonora Bertolucci
Attrezziste | Requisite
Viviana Venga, Tessa Battisti
Capo sarto | Gewandmeister
Oliver Mölter
Assistente ai costumi e sarta
Kostümassistentz und Schneiderei
Rossella Sterni
Vestitrici | Garderobe
Elisabetta Starita, Tanja Jost
Stagisti costume | Kostümpraktikum
Erza Gashi, Ardjan Xhaja
Capo truccatrice | Chefmaskenbildnerin
Lucia Santorsola
Trucco | Maske
Ingrid Blasbichler, Catja Monteleoni,
Anna Penazzo

SERVIZI TECNICI | TECHNIK FONDAZIONE
Teatro Comunale e Auditorium di
Bolzano | Stiftung Stadttheater und
Konzerthaus Bozen

Capo macchinista | Bühneninspektor
Andrea Rizzi
Capo elettricista | Beleuchtungsmeister
Pasquale Quaranta
Macchinisti | Bühnentechnik
Valentina Cavion, Gianluca Cucco,
Andrea Ferretti, Mauro Mannella,
Alessia Squillaci, Andrea Zampolli
Elettricisti-fonici | Beleuchtung und Ton
Maurizio Conta, Teresa Palminiello,
Rebecca Slompo, Mario Zanella

CON IL SUPPORTO DI
MIT UNTERSTÜTZUNG VON

Sartoria | Schneiderei
Vereinigte Bühnen Bozen
Fondo costumi | Kostümfundus
Martina Varesco

Servizi organizzativi e amministrativi
Organisation und Verwaltung
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient

Sinossi

IL SEGRETO DI SUSANNA

Il Conte Gil, giovane sposo, crede di aver riconosciuto la moglie, la Contessa Susanna, in una passante, vestita con «una mantiglia grigia e un cappellino rosa»; ma quando torna a casa la trova seduta al pianoforte, stupita che il marito possa pensare che lei esca senza la sua autorizzazione. In realtà, la figura vista dal conte era proprio Susanna che, rientrata in fretta, è riuscita ad avvolgere la mantiglia e il cappellino in un pacchetto da affidare a Sante, il cameriere muto. Gil sente odore di tabacco, ma non riesce a spiegarsi il motivo, visto che la giovane moglie non fuma e nemmeno Sante. «Fantasia dell'odorato», si dice, e mentre Susanna suona, è tormentato dal sospetto che la moglie lo tradisca con un fumatore a un mese dal matrimonio. Decide allora di parlarle: lei si rattrista dei sospetti e lui si pente del pensiero. Ma quando la abbraccia con trasporto ricordando il fidanzamento, ecco di nuovo «l'odor fatal, sin nella veste», l'odore di tabacco. Lei nuovamente si turba e confessa al marito di avere un segreto, ma di non volerglielo rivelare: Gil si irrita e in preda alla furia dichiara la sua intenzione di parlare con la suocera, donna integerrima. Lei corre in camera e, quando Gil si accinge a uscire di casa per andare al circolo degli amici, gli dà l'ombrello. Fanno pace, lui la bacia sulla fronte e poi esce. Passano pochi istanti e Susanna chiude bene tutte le finestre, apre l'involucro che aveva consegnato a Sante e tira fuori una sigaretta: ecco il

segreto! Mentre fuma in compagnia del cameriere, rientra Gil; egli sente odore di fumo, vieppiù insospettito dal troppo tempo che Susanna – che non sa dove nascondere la sigaretta – impiega ad aprirgli la porta. Comincia così a cercare il presunto amante, fumatore, della donna, con la scusa di aver dimenticato da qualche parte l'ombrello. Poi esce e Susanna riaccende la sigaretta. Ma, astuto, Gil rientra immediatamente, convinto di incastrare la giovane moglie e il suo amante: prendendole però con forza la mano egli si brucia con la sigaretta, svelando così l'equivoco ed anche l'inconsistenza della propria gelosia. Si perdonano a vicenda e si promettono tanto amore, fumando insieme. Il finale «Tutto è fumo a questo mondo» è un aperto richiamo a «Tutto nel mondo è burla» del *Falstaff* verdiano, e si colloca prima che le due sigarette si spengano per poi riaccendersi e far ascoltare una sonora boccata da aspirazione di fumo: altro parallelo orchestrale con l'ultima opera di Verdi, in cui lo schiocco del bacio tra Fenton e Nannetta chiude la partitura.

LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

In un albergo un nevrastenico con problemi di insonnia ha prenotato, oltre alla sua camera, anche le due attigue per stare più tranquillo. Poiché siamo nell'affollato periodo della Fiera Campionaria, il portiere concede le due camere confinanti a un commendatore e a una coppia di amanti, raccomandando loro il silenzio. Ma il nevrastenico non

sopporta il minimo rumore e irrompe nella stanza del commendatore, chiamando il personale. Calmatosi, sta per addormentarsi, quando avverte le effusioni amorose degli amanti nell'altra

stanza: si precipita ancora a protestare, poi convoca di nuovo il personale dando fuori di matto. Finalmente, cacciati gli intrusi, si avvia a letto, ma il cameriere bussa per la colazione: è mattina.



Foto delle prove I Proibito, Foto: Andrea Macchia



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

Handlung

SUSANNENS GEHEIMNIS

Graf Gil, frisch verheiratet, meint seine Frau Susanna auf der Straße erkannt zu haben – an einem „grauen Mantel“ und einem „rosa Hütchen“. Doch zu Hause findet er sie am Klavier, und sie zeigt sich überrascht darüber, dass er glauben konnte, sie gehe

ohne seine Erlaubnis aus. Tatsächlich war die Passantin Susanna selbst, die Mantel und Hütchen hastig eingepackt und dem stummen Diener Sante übergeben hat. Gil nimmt Tabakgeruch wahr, kann sich diesen aber nicht erklären, denn weder Susanna noch Sante rauchen. Er hält es zunächst für eine Einbildung, doch während Susanna am Klavier sitzt, lässt ihn der Gedanke nicht los, sie könne ihn

– kaum einen Monat nach der Hochzeit – mit einem Raucher hintergehen. Er spricht sie darauf an; sie ist verletzt, und er entschuldigt sich sofort für seine Worte. Als er sie liebevoll in den Arm nimmt und an die Zeit ihrer Verlobung erinnert, steigt ihm der Tabakgeruch erneut in die Nase. Susanna wird nervös und gibt zu, ein „Geheimnis“ zu haben, möchte es aber nicht preisgeben. Gil verliert die Fassung und erklärt, er werde zu ihrer untadeligen Mutter gehen, um die Sache aufzuklären. Nach einem aufgebrachten Wortwechsel flüchtet Susanna in ihr Zimmer. Als Gil im Begriff ist, das Haus zu verlassen, um in den Klub zu gehen, bringt sie ihm noch den Schirm. Beide beruhigen sich, er küsst sie auf die Stirn und geht. Kurz darauf schließt Susanna alle Fenster, öffnet das Päckchen, das sie Sante gegeben hatte, und holt eine Zigarette hervor: Das ist ihr gut gehütetes Geheimnis. Während sie raucht und Sante schweigend neben ihr steht, kehrt Gil unerwartet zurück. Er riecht den Rauch und wird noch misstrauischer, zumal Susanna die Zigarette nicht mehr rechtzeitig verstecken kann und ungewöhnlich lange braucht, um ihm zu öffnen. Unter dem Vorwand, seinen Schirm verlegt zu haben, beginnt er, nach dem vermeintlichen Liebhaber seiner Frau zu suchen. Dann geht er wieder hinaus und Susanna zündet die Zigarette erneut an. Gil jedoch, voller Argwohn und entschlossen, sie auf frischer Tat zu ertappen, kehrt umgehend wieder zurück. Als er Susannas Hand ergreift, verbrennt er sich an der Zigarette. Damit löst sich das Missverständnis auf und seine Eifersucht erweist sich als unbegründet. Beide verzeihen einander und sind wieder versöhnt, während sie gemeinsam rauchen. Das Finale „Alles ist Rauch auf dieser Welt“ erinnert bewusst

an Verdis „Tutto nel mondo è burla“ aus *Falstaff*. Während es erklingt, verlöschen die beiden Zigaretten, werden erneut entzündet, und das genüssliche Inhalieren ist deutlich vernehmbar: ein weiterer orchestraler Parallelpunkt zur letzten Oper Verdis, in der das hörbare Schmatzen des Kusses zwischen Fenton und Nannetta die Partitur beschließt.

DIE NACHT EINES NEURASTHENIKERS

In einem Hotel hat ein schlafloser Neurastheniker neben seinem eigenen Zimmer auch die beiden angrenzenden Räume gemietet, um absolute Ruhe zu haben. Doch da gerade Messezeit ist, vergibt der Portier die beiden Zimmer dennoch weiter – an einen Kommandeur, der zur Messe angereist ist, und an ein Liebespaar, das er eindringlich zur Ruhe ermahnt. Doch der Neurastheniker erträgt nicht das geringste Geräusch. Kaum hört er einen Laut, stürzt er in das Zimmer des Kommandeurs und ruft das Personal herbei. Nachdem er sich beruhigt hat und wieder zu Bett geht, stören die Zärtlichkeiten des Liebespaares aus dem anderen Nebenzimmer die ersehnte Stille. Er protestiert erneut lautstark und alarmiert abermals das Personal – immer verzweifelter und zunehmend außer sich. Schließlich müssen alle Störenfriede ihre Zimmer räumen, und der Neurastheniker glaubt, nun endlich schlafen zu können. Doch genau in diesem Moment klopft der Diener an die Tür: sechs Uhr, Zeit zum Aufstehen, der Kaffee ist „schön heiß“.

Nino Rota e Wolf-Ferrari, due clown solitari del Novecento

DI ORESTE BOSSINI

Nelle *Grenzen der Menschheit* Goethe ammoniva saggiamente: «Nessun essere umano dovrebbe misurarsi con gli dèi». Le divinità in questione, nel teatro musicale, erano Richard Wagner e Giuseppe Verdi, che nel tardo Ottocento fissarono i confini del comico con due capolavori, *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Falstaff*, che nessun compositore venuto dopo di loro ha osato sfidare. L'eredità di Wagner pesava soprattutto sulle spalle dei musicisti tedeschi, che in generale, tranne rare eccezioni, presero in considerazione soltanto il pathos del suo teatro, in particolare il *Ring*, *Tristan* e *Parsifal*. Pochi, tra i contagiati dalla pandemia di wagnerismo che invase la cultura europea a cavallo del Novecento, ricordavano che il Maestro aveva scritto anche una commedia musicale, da lui stesso considerata il suo capolavoro. Agli occhi dei suoi ferventi apostoli era infinitamente più importante la redenzione del mondo attraverso il sacrificio piuttosto che la sua liberazione tramite una sana risata e il disincanto dell'umorismo. L'opera tedesca (e francese) dell'ultimo scorcio dell'Ottocento e del primo decennio del nuovo secolo pullulava di epigoni di Wagner, illusi di tenere alta

la fiaccola dell'arte continuando a sfornare saghe e leggende medioevali impastate di pessimismo schopenhaueriano e fatalismo buddhista senza avere il genio e la forza di pensiero del Maestro, e quindi ad annoiare con i loro Gernot, Guntram, Sakuntala, Malawika, Ingwelde un pubblico che giustamente preferiva l'originale alle maldestre imitazioni. Del resto era più facile simulare le tragedie e rivestirle di pathos drammatico che inventare nuove situazioni comiche, per le quali occorrono fantasia e un senso del teatro perennemente vigile. Non è sorprendente, dunque, che il musicista capace di risollevare le sorti dell'opera buffa all'inizio del Novecento, in un'epoca che sembrava ben poco incline a lasciar debordare l'umorismo dagli stretti confini dei generi di puro svago come l'operetta, il vaudeville, la comic opera inglese, sia stato un compositore per metà tedesco e per metà italiano, Ermanno Wolf-Ferrari. Nato a Venezia nel 1876 dal noto pittore bavarese August Wolf e da madre italiana, Emilia Ferrari, a tredici anni il giovane Ermanno vide per la prima volta a teatro *Il barbiere di Siviglia*, e ascoltò a Bayreuth *Tristan*, *Parsifal* e *Meistersinger*, rimanendo profondamente segnato da entrambe le esperienze. Il padre avrebbe



Foto: G. P. / Probenfoto, Foto: Andrea Marchia

voluto farne un pittore, ma dopo qualche anno di Accademia Ermanno decise di votarsi alla musica, e si trasferì a Monaco per studiare con l'austero contrappuntista Joseph Rheinberger, che gli inculcò il rispetto e un profondo amore per i grandi maestri classici. Sebbene nato e morto a Venezia, e sepolto da vero veneziano sull'isola di San Michele, Wolf-Ferrari è da considerare un compositore tedesco, perché è in Germania che le sue opere hanno riscosso quel successo che in Italia gli è stato sostanzialmente negato. Tutte le opere scritte prima della guerra, tranne la precoce e sfortunata *Cenerentola*, furono rappresentate per la prima volta in Germania e in tedesco, malgrado il libretto

originale fosse in italiano. Wolf-Ferrari portava nell'opera tedesca, in quel primo decennio del secolo, un po' della leggerezza e della luce melanconica del mondo di Goldoni con *Le donne curiose* (1903) e *I quattro rusteghi* (1906), trovando però la maniera di smarcarsi dalla freddezza manieristica della maschera settecentesca con l'intermezzo in un atto *Il segreto di Susanna*, scritto nell'estate del 1906 a Susin di Sospirolo, ai piedi del Monte Sperone nelle Dolomiti, ma allestito con il titolo di *Susannens Geheimnis* a Monaco di Baviera il 4 dicembre 1909. Il libretto di Enrico Golisciani, uno degli ultimi rappresentanti della vecchia tradizione librettistica ormai al tramonto,



Foto delle prove | Probenfoto. Foto: Andrea Macchia

prende spunto da un non meglio identificato soggetto francese, ambientando l'esile trama di questa commedia degli equivoci nel Piemonte del suo tempo. Golisciani, che in seguito avrebbe malauguratamente trascinato Wolf-Ferrari nei bassifondi della camorra napoletana con *I gioielli della Madonna*, qui ha avuto perlomeno un colpo di genio teatrale, introducendo il personaggio muto del maggiordomo Sante. Intermezzo è un termine che richiama la nobile tradizione dell'opera buffa italiana, ma dentro la partitura, nella trama polifonica curata con scrupolo morboso voce per voce, si nasconde anche la grande lezione del *Falstaff* di Verdi, al quale il giovane Wolf-Ferrari aveva avuto il privilegio di stringere la mano grazie alla conoscenza di un altro cosmopolita culturale, Arrigo Boito, che lo stimava e che lo impose nel 1902 come direttore dell'allora Liceo Musicale di Venezia. Solo da quella radice italiana poteva spuntare, in mezzo al giardino ancora prigioniero degli incantesimi del mago Wagner, un fiore fresco e

profumato di umorismo borghese, di comicità svelta, di autentico temperamento teatrale come *Il segreto di Susanna*. «Molti credono generalmente che io sia un autore facile e scherzoso, che prende tutto allegramente – confessava Wolf-Ferrari al giovane amico Giulio Cigni – e invece non comprendono come il mio rivolgermi al mondo sorridente delle mie commedie musicali sorga da un'esigenza romantica: che consiste nel bisogno di evadere dalla triste realtà quotidiana, rifugiandomi in un mondo sereno e armonioso di sorridente e fulgente bellezza, un paradiso perduto». Questo autoritratto di Wolf-Ferrari combacia in maniera straordinaria con la figura di un altro musicista irregolare, solitario e inattuale del Novecento italiano come Nino Rota. Anche Rota, infatti, di fronte alla morte del melodramma e alla dissoluzione della tragedia in un secolo dominato dalla riflessione introspettiva dello sperimentalismo musicale, sentì il desiderio di cercare una via di fuga dalla saturazione culturale del suo tempo

nell'ironia, nel grottesco, nella parodia e infine nell'accettazione del ruolo ancillare di musicista per il cinema. «Dire che Rota è un uomo nato per il teatro – scrisse Eugenio Montale – non esaurisce il caso di questo vero poeta umorista, padrone di una vena che sembra alla portata di tutti e che in verità appartiene a lui solo». Ecco perché, dopo il fallito tentativo di riesumare il melodramma ottocentesco con un drammone tratto da Victor Hugo come *Torquemada* (1943), Rota si gettò nel genere comico con *Il cappello di paglia di Firenze*, scritto nel 1945 ma rappresentato solo nel 1955. Rota la definì una farsa musicale, denunciando così il debito con Rossini, ma in questa *folle journée* si trova tutta la tradizione dell'opera buffa italiana, fino al *Falstaff* e al *Gianni Schicchi* di Puccini. *La notte di un nevrastenico* nacque in realtà per la radio, come già in precedenza l'operina *I due timidi*, e si aggiudicò nel 1959 il prestigioso Prix Italia in una produzione diretta da Bruno Maderna. Sulle scene approdò l'anno successivo, l'8 febbraio 1960, alla Piccola Scala di Milano, in uno spettacolo che comprendeva anche *Mavra* di Stravinskij e le *Sette canzoni* di Gian Francesco Malipiero. Rota aveva ripescato per il suo «dramma buffo» l'omonima commedia del 1925 di Riccardo Bacchelli, un esordio teatrale che lo stesso scrittore definì «un fiasco [...] tondo, pieno, bello, clamoroso e tumultuoso». Musicata da Rota, invece, la commedia ebbe un grande successo, perché il cortocircuito tra la modernità del soggetto, il suo ritmo teatrale, l'ambientazione quotidiana e le forme del melodramma tradizionale sprigionava inaspettate scintille di comicità. «Perché poi melodramma tradizionale? – scriveva l'autore nel testo di presentazione del lavoro – Perché, quando si tratta di un'opera musicale con canto, io non riesco a sottovalutare un ingrediente, che è gran parte del melodramma: il canto, nel senso più ovvio della parola.

E ciò non perché io voglia affermare particolari principi estetici, ma semplicemente perché mi sentirei molto mortificato di incomodare dei buoni cantanti (e buoni devono essere!) [...] per non farli cantare». Il canto era il plesso solare del teatro di Rota, cosa forse ancora più evidente nel caso di questo dramma buffo, che essendo nato per la radio affidava interamente alla parola la sua efficacia teatrale. Questo aspetto fu subito notato anche nella versione scenica da Montale, che nella sua recensione sul *Corriere d'Informazione* del 9 febbraio 1960 osservava: «Solo, o quasi solo, fra gli odierni compositori teatrali, egli si preoccupa di far sentire le parole anche quando dal recitativo si alzano le volute della melodia, e persino, quando è possibile, nelle scene d'insieme, nei concertati». Come nel caso di Wolf-Ferrari, Rota era nemico di ogni faciloneria, e sotto la maschera del musicista bonario e senza spine coltivava un gusto feroce per la forma limpida e cristallina, conquistata con una catarsi tecnica prodigiosamente perfetta e consapevole di ogni stile e di ogni estetica. Il grottesco umorismo di questo dramma buffo, infatti, nasce da una sorta di orgiastico eclettismo che mescola linguaggi musicali storicamente incompatibili, come il concerto barocco e le danze da juke-box, e tratteggia i personaggi secondo canoni stilistici sadicamente incongrui. Svelta su tutti il *Nevrastenico*, un piccolo Argan che vive il suo trascurabile dramma con la pompa tragica di un eroe dell'opera seria. Ma forse quel che resta più impresso di questa sardonica satira del mondo moderno, nient'altro che un mezzo per Rota di sfuggire al dolore e alla solitudine, è l'improvviso squarcio lirico, nella caotica notte dell'albergo, del duetto dei due giovani sposini, novelli Fenton e Nannetta, che con il loro puro e ardente amore disturbano il *Nevrastenico* in maniera forse più profonda del rumore che gli impedisce il sonno.

Nino Rota und Wolf-Ferrari, zwei solitäre Clowns des 20. Jahrhunderts

VON ORESTE BOSSINI

In seinem Gedicht *Grenzen der Menschheit* mahnte Goethe weise: „Denn mit Göttern / soll sich nicht messen irgendein Mensch“. Bezogen auf das Musiktheater waren die Götter Richard Wagner und Giuseppe Verdi, die im ausgehenden 19. Jahrhundert mit *Die Meistersinger von Nürnberg* bzw. *Falstaff* die Grenzen des Komischen definierten, die kein Komponist nach ihnen zu überschreiten wagte. Wagners Vermächtnis lastete vor allem auf den Schultern der deutschen Komponisten, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur seinen gehaltvoll-mythologischen Werken, insbesondere dem *Ring*, *Tristan* und *Parsifal*, Aufmerksamkeit schenkten. Nur wenige von der Wagner-Pandemie der Jahrhundertwende infizierte Komponisten erinnerten sich daran, dass der Maestro auch eine komische Oper geschrieben hatte, die er selbst als sein Meisterwerk betrachtete. Für seine glühenden Anhänger war die Erlösung der Welt durch die Erbringung von Opfern weitaus wichtiger als deren Befreiung durch ein heilsames Lachen und entzaubernden Humor. Die zahlreichen Epigonen Wagners, die sich in der deutschen (und französischen) Opernszene des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts tummelten, glaubten irrtümlicherweise, sie könnten die Fackel der Kunst hochhalten, indem sie

weiterhin mittelalterliche Sagen und Legenden auf die Bühne brachten, angereichert mit schopenhauerschem Pessimismus und buddhistischem Fatalismus. Doch in Ermangelung der künstlerischen und geistigen Genialität des Meisters langweilten sie mit ihren Gernot, Guntram, Sakuntala, Malawika und Ingwelde das Publikum, das zu Recht das Original den ungeschickten Nachahmungen vorzog. Außerdem war es einfacher, fadenscheinige Tragödien mit dramatischem Pathos zu überziehen, als neue komische Stoffe zu ersinnen, für die es reichlich Fantasie und ein feines Gespür für Theatralik braucht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Komponist, dem es zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Opera buffa wiederzubeleben gelang, in einer Zeit, in der sich Humor auf reine Unterhaltungsgenres wie Operette, Vaudeville und die englische Comic Opera beschränkte, halb Deutscher und halb Italiener war: Ermanno Wolf-Ferrari. 1876 in Venedig als Sohn des bekannten bayerischen Malers August Wolf und der Italienerin Emilia Ferrari geboren, sah mit dreizehn Jahren zum ersten Mal in Italien *Il Barbiere di Siviglia* und in Bayreuth dann *Tristan*, *Parsifal* und *Die Meistersinger*, und diese Erlebnisse prägten ihn zutiefst. Sein Vater hätte es gern gehabt, wenn er ebenfalls Maler geworden wäre, doch

nach ein paar Jahren an der Kunstakademie beschloss Ermanno, sich der Musik zu widmen, und studierte bei dem strengen Kontrapunktiker Joseph Rheinberger, der ihm eine tiefe Liebe zu den klassischen Meistern einflößte. Obwohl in Venedig geboren und gestorben und als echter Venezianer auf der Insel San Michele bestattet, gilt Wolf-Ferrari als deutscher Komponist, wurde seinen Werken doch in Deutschland der Erfolg zuteil, der ihnen in Italien verwehrt wurde. Alle vor dem Krieg komponierten Opern, mit Ausnahme des frühreifen und missglückten *Aschenbrödel*, wurden trotz der ursprünglichen italienischen Libretti in deutscher Sprache in Deutschland uraufgeführt. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts brachte Wolf-Ferrari mit *Le donne curiose* /

Die neugierigen Frauen (1903) und *I quattro rusteghi* / *Die vier Grobiane* (1906) ein wenig von der melancholischen Leichtigkeit Goldonis in die deutsche Opernwelt. Im Einakter *Il segreto di Susanna*, komponiert 1906 in den Dolomiten und 1909 unter dem Titel *Susannens Geheimnis* in München uraufgeführt, gelang es ihm durch den Verzicht der im 19. Jahrhundert so beliebten Masken, die manieristische Kühle dieses Genres hinter sich zu lassen. Enrico Golisciani, einer der letzten Librettisten der alten Schule, siedelt die Handlung dieser Verwechslungskomödie, die auf einer nicht näher bezeichneten französischen Vorlage beruht, im Piemont seiner Zeit an. Golisciani, der später Wolf-Ferrari mit *I gioielli della Madonna* / *Der Schmuck der Madonna*

Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia



leider, möchte man sagen, in die Unterwelt der neapolitanischen Camorra entführen wird, gelang mit der Erfindung der Figur des stummen Dieners Sante ein genialer theatralischer Coup. Der Begriff Intermezzo erinnert an die edle Tradition der italienischen Opera buffa, doch in der akribisch, Stimme für Stimme, ausgearbeiteten polyphonen Struktur ist auch ganz klar *Falstaff* von Verdi wiederzuerkennen, dessen flüchtige Bekanntschaft Wolf-Ferrari Arrigo Boito verdankte, einem weiteren kulturellen Kosmopoliten, der Wolf-Ferrari schätzte und 1902 zum Direktor des damaligen Liceo Musicale di Venezia ernannte. Nur dank dieser italienischen Wurzeln konnte im deutschen Musiktheater, das nach wie vor unter dem Bann des Zauberers Wagner stand, ein von authentischem theatralischem Temperament und bürgerlichem Humor und Komik sprühendes Werk wie *Susannens Geheimnis* entstehen. „Viele sehen in mir einen Komponisten des leichten und humorvollen Fachs“, sagte Wolf-Ferrari zu seinem jungen Freund Giulio Cigni, „und begreifen nicht, dass meine Hinwendung zur lächelnden Welt meiner Musikkomödien einem romantischen Bedürfnis entspringt, dem Drang, dem traurigen Alltag zu entfliehen, in eine heitere, harmonische Welt des Lächelns und der strahlenden Schönheit, in ein verlorenes Paradies.“

Dieses Selbstporträt passt auf gewisse Weise auch zu einem anderen unkonventionellen, einsamen und unzeitgemäßen italienischen Musiker des 20. Jahrhunderts, auf Nino Rota. Auch Rota suchte angesichts des Niedergangs des Melodrams und der Auflösung der Tragödie in einem Jahrhundert, das von der introspektiven Reflexion des musikalischen Experimentalismus und kultureller Übersättigung geprägt war, einen Ausweg in der Groteske und Parodie und fand sich schließlich mit der „dienenden“ Rolle eines Filmmusikkomponisten ab. „Rota als geborenen Theatermann zu bezeichnen“, schrieb Eugenio Montale, „wird diesem

wahrhaft poetischen Humoristen nicht ganz gerecht, dessen Begabung über das landläufige Maß weit hinausreicht.“ Und deswegen verlegte er sich nach dem gescheiterten Versuch, das Melodram des 19. Jahrhunderts mit einer auf einem Stoff von Victor Hugo basierenden dramatischen Oper (*Torquemada*, 1943) wiederzubeleben, auf das komische Fach, mit *Il cappello di paglia di Firenze*, 1945 komponiert, aber erst 1955 uraufgeführt. Rota selbst bezeichnete sie als musikalische Farce und bekannte sich damit dazu, in Rossinis Schuld zu stehen. Doch Anklänge an die gesamte italienische Opera buffa finden sich in dieser Farsa wieder, bis hin zu *Falstaff* und *Gianni Schicchi* von Puccini.

La notte di un nevrastenico wiederum war ursprünglich fürs Radio konzipiert, genau wie zuvor schon der Einakter *I due timidi*, und gewann 1959 unter dem Dirigat von Bruno Maderna den renommierten Prix d'Italia. Zur Bühnenaufführung kam das Stück im Jahr darauf an der Piccola Scala in Mailand, gemeinsam mit zwei weiteren Kuzoperen: Strawinskys *Mavra* und den *Sette canzoni* von Gian Francesco Malipiero. Für sein „komisches Drama“ hatte Rota die gleichnamige Komödie von Riccardo Bacchelli aus dem Jahr 1925 wieder ausgegraben, ein Theaterdebüt, das der Autor selbst als „klangvolles, aufsehenerregendes und turbulentes Fiasko“ bezeichnete. Vertont durch Rota, wurde es hingegen zu einem großen Erfolg, denn der Kurzschluss zwischen dem modernen Thema, dem theatralischen Rhythmus, dem Alltags-Setting und den Anklängen an das traditionelle Melodram bringt immer wieder unerwartete Funken der Komik hervor. „Warum ich es als traditionelles Melodram bezeichne?“, schrieb der Komponist in der Einleitung zu seinem Werk. „Weil bei einem Musikstück mit Gesang Letzteres in meinen Augen keinesfalls unterbewertet werden darf, macht es doch den Großteil des musikalischen Melodrams aus: der Gesang im wahrsten Sinne des Wortes. Und zwar nicht wegen bestimmter ästhetischer Prinzipien, sondern weil es mir sehr peinlich



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

wäre, gute Sänger und Sängerinnen (denn gut müssen sie sein) zu bemühen, um sie dann kaum singen zu lassen.“

Kurzum, der Gesang war das Herzstück von Rotas Musiktheater, insbesondere in dieser musikalischen Komödie, bei der er, da fürs Radio konzipiert, hinsichtlich der theatralischen Wirkung ganz auf das gesungene Wort vertraute. Ein Aspekt, den Montale auch bezüglich der Bühnensfassung auf Anhieb bemerkte, wie er in seiner Rezension im *Corriere d'Informazione* 1960 schrieb: „Nahezu als Einziger unter den heutigen Theaterkomponisten achtet er darauf, dass die Worte auch dann zu verstehen sind, wenn sich die Melodie aus dem Rezitativ erhebt, und wenn irgend möglich auch in den Ensembleszenen, in den Concertati.“ Genau wie Wolf-Ferrari hasste auch Rota jegliche Leichtfertigkeit, und der auf den ersten Blick nette, unkomplizierte Musiker hegte in Wahrheit eine ausgeprägte Vorliebe für eine klare und kristalline Form, die er mit technischer Perfektion und einem

ausgeprägten ästhetischen Stilgefühl erreichte. Der groteske Humor dieser musikalischen Komödie entspringt einer Art orgiastischem Eklektizismus, der historisch inkongruente Musiksprachen wie das Barockkonzert und Jukebox-Hits miteinander vermischt und die Figuren auf fast sadistische Weise nach eigentlich unvereinbaren stilistischen Maßstäben zeichnet. Allen voran der Neurastheniker, ein kleiner Argan, der sein unbedeutendes Drama mit der tragischen Aufgeblasenheit eines Helden der Opera seria erlebt. Aber am meisten in Erinnerung bleibt von dieser sardonischen Satire auf die moderne Welt, die für Rota nichts anderes als ein Mittel war, um Schmerz und Einsamkeit zu entfliehen, vielleicht der plötzliche Wechsel ins Lyrische – in der chaotischen Nacht im Hotel das Duett der beiden jungen Eheleute, ein neuer Fenton und eine neue Nannetta, die mit ihrer reinen und leidenschaftlichen Liebe den Neurastheniker womöglich mehr stören als der Lärm, der ihn am Schlafen hindert.

Segreti, nevrosi e altre follie

INTERVISTA A GIUSEPPE GRAZIOLI

Quali sono le caratteristiche musicali delle due opere in programma?

Basterebbe soffermarsi sul cognome Wolf-Ferrari per farsi un'idea della formazione, degli interessi e dello stile di questo compositore che, per ragioni anagrafiche, vive e scrive a cavallo di due culture, quella tedesca e quella italiana, ma anche a cavallo di due secoli e di due amori, la pittura e la musica, che segnano il suo modo di affrontare il teatro musicale. All'ascolto delle sue opere traspare con evidenza l'abilità nel tenere insieme tutti questi influssi così distanti fra loro per creare un mondo personalissimo, dove si incrociano e si salutano Mozart e Verdi, Donizetti e Strauss, Rossini e Lehár... In fondo *Il segreto di Susanna* è proprio questo: uno scrigno che contiene i suoi amori musicali del passato (già il fatto che chiami la protagonista Susanna come ne *Le nozze di Figaro* è eloquente), reinterpretati in chiave moderna, ma rivestendo le note di una patina di nostalgia che non può che commuovere l'ascoltatore.

Oramai appare chiaro che il cinema ha permesso a Nino Rota di essere conosciuto e ascoltato in tutto il mondo, ma nello stesso tempo ha impedito una vera e profonda comprensione della grandezza e della raffinatezza della sua musica. Nel 1950, anno di composizione de *La notte di un nevristenico*, i teatri e le sale da concerto programmavano Boulez, Stockhausen, Nono... eppure Rota continuava a vivere nella sua «bolla» (così la chiamava Fellini), scrivendo non «alla moda», ma come piaceva a lui. Una posizione anticonformista, destinata a superare la prova del tempo e di cui ci stiamo accorgendo solo negli ultimi anni. Niente sfugge al suo orecchio onnivoro: il jazz, la musica leggera, la tradizione del melodramma italiano, le opere di Britten, le operette di Offenbach... ma tutto viene metabolizzato in uno stile che è solo suo. In fondo, anche il protagonista della sua opera vuole vivere in una «bolla» e forse quel nevristenico che chiede al portiere dell'albergo di isolarsi dal rumore (e dalla musica!) che lo circonda per poter dormire è proprio lui, Nino Rota.

Quale impegno richiedono dal punto di vista interpretativo?

L'opera di Rota richiede agli interpreti la capacità di attraversare vari generi musicali (dall'operetta al jazz) senza soluzione di continuità ed evitando tutti gli stereotipi del teatro lirico tradizionale, quasi come se fosse una lettura del libretto di Bacchelli, sottolineata ed estremizzata dalla musica. Non esiste una singola parola che non sia accompagnata da un accordo, un ritmo, una melodia che già ci indicano, senza nemmeno leggere le didascalie, le intenzioni, il tempo, le dinamiche di una frase. Nel caso di *Il segreto di Susanna* invece trovo molto difficile evitare le trappole del verismo e fare emergere il colore del passato in un'orchestrazione ricca e moderna. C'è poi una sfida peculiare che Wolf-Ferrari ha lanciato all'orchestra: quella di riuscire a rendere palpabili, attraverso le note, le nuvole e l'odore di fumo di una sigaretta. Sfida impossibile sulla carta, ma riuscita al compositore che, non dimentichiamolo, era un apprezzato pittore e quindi abituato a lavorare con i colori e le ombre.

Affronta queste opere per la prima volta?

Ho già diretto *Il segreto di Susanna* qualche anno fa a Trieste. Ho registrato per Decca l'integrale della musica sinfonica di Rota e diretto numerose sue opere, ma è la prima volta che mi avvicino a *La notte di un nevristenico* e sono felicissimo che la Fondazione Haydn mi abbia dato questa opportunità.

I due titoli toccano tematiche ancora oggi attuali: anche la musica riesce a parlare in qualche modo al pubblico?

Direi che l'opera, lungi dall'essere una forma d'arte elitaria, può esistere solamente se dialoga con il pubblico, e non solo perché affronta temi che rimangono attuali nei secoli, ma soprattutto perché propone sul palcoscenico modelli e contesti psicologici che il singolo spettatore ha sicuramente già affrontato in prima persona nella



Foto delle prove: I Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

sua vita. Personalmente non penso mai al pubblico come a una massa, ma come a singoli individui che ritrovano brandelli del proprio vissuto in un personaggio, in una scenografia, in una parola, e ne traggono consolazione, rabbia, piacere... È proprio questa dimensione psicologica che la musica riesce a rendere tangibile e a spiegare, laddove le sole parole del libretto non sono sufficienti.

Cosa significa portare a teatro oggi due opere così poco eseguite e quale funzione ha avuto il teatro musicale italiano del Novecento per lo sviluppo del linguaggio musicale?

Da tempo dirigo compositori italiani del Novecento completamente «dimenticati», come Refice, Marinuzzi, Rieti, Alfano, e ogni volta la domanda che mi rivolgono le orchestre e il pubblico è sempre la stessa: «Ma perché non si eseguono più spesso?». La storia della musica vive di continui

rimescolamenti e cambi di rotta. Compositori che noi oggi consideriamo irrinunciabili, come Bach, Mahler, Haydn e tanti altri, hanno attraversato momenti di totale oblio... Non mi stupisce quindi che Rota e Wolf-Ferrari siano rimasti a lungo ai margini degli interessi della critica e dei direttori artistici, perché non riconducibili - come si direbbe oggi - al «mainstream». Per fortuna, però, arrivano momenti in cui, grazie a un'esecuzione ben riuscita, a una registrazione discografica o a un argomento di particolare attualità, tutto il mondo musicale prende coscienza delle qualità e non più delle mode, e si mette finalmente ad analizzare le capacità tecniche e l'ispirazione di tanti musicisti dimenticati. L'augurio è che, nel nostro piccolo, si possa contribuire a riportare Rota e Wolf-Ferrari alla loro vera dimensione: quella di compositori capaci di lasciare una traccia profonda nella storia musicale del Novecento europeo.

Geheimnisse, Neurosen und sonstige Extravaganzen

INTERVIEW MIT GIUSEPPE GRAZIOLI

Welche musikalischen Eigenschaften kennzeichnen die beiden Werke des Abends?

Schon der Name Wolf-Ferrari genügt, um eine Vorstellung von seiner Ausbildung, seinen künstlerischen Interessen und seinem Stil zu gewinnen. Aufgrund seiner Biografie steht er zwischen zwei Kulturen, der deutschen und der italienischen, zwischen zwei Jahrhunderten und zwei Leidenschaften, der Malerei und der Musik. All dies prägt seine Art, Musiktheater zu gestalten. Beim Hören seiner Werke wird sofort deutlich, wie meisterhaft er all diese so unterschiedlichen

Einflüsse miteinander verbindet und daraus eine ganz eigene Welt erschafft, in der Mozart und Verdi, Donizetti und Strauss, Rossini und Lehár einander begegnen. *Il segreto di Susanna* ist genau das: ein kleines Schatzkästchen, das seine musikalischen Vorlieben aus der Vergangenheit bewahrt. Schon die Tatsache, dass er seine Protagonistin Susanna nennt, in Anlehnung an *Le nozze di Figaro*, spricht Bände. Er interpretiert die Figur neu und umhüllt alles mit einem feinen Schleier von Nostalgie, der den Zuhörer unmittelbar berührt. Bei Nino Rota hingegen hat der Film bewirkt, dass seine Musik

weltweit bekannt und gehört wurde, gleichzeitig jedoch die tiefere und feinere Dimension seines musikalischen Schaffens oft verdeckt. Im Jahr 1950, dem Entstehungsjahr von *La notte di un nevrasenico*, standen in Theatern und Konzertsälen Werke von Boulez, Stockhausen und Nono auf dem Programm. Doch Rota lebte weiterhin in seiner eigenen „Blase“, wie Fellini es nannte. Er komponierte nicht nach der damaligen Mode, sondern so, wie es ihm entsprach. Diese Haltung war zutiefst unkonventionell und hat die Zeit überdauert. Seinem Ohr entgeht nichts: Jazz, Unterhaltungsmusik, die Tradition des italienischen Melodrams, die Opern Britten, die Operetten Offenbachs. Alles findet Eingang in einen Stil, der unverkennbar sein eigener ist. Vielleicht will auch die Hauptfigur seiner Oper in einer solchen Blase leben. Und vielleicht ist jener Neurasthener, der den Portier bittet, ihn vom Lärm und damit auch von der Musik abzuschirmen, in gewisser Weise Rota selbst.

Welche Herausforderungen stellen die Werke aus interpretatorischer Sicht?

Rotas Musik verlangt von den Sängerinnen und Sängern, mühelos zwischen verschiedenen Genres zu wechseln, von der Operette bis zum Jazz, ohne die Klischees des traditionellen Musiktheaters zu bedienen. Es gibt kein Wort im Libretto von Bacchelli, das nicht durch Harmonie, Rhythmus oder Melodie in seiner Bedeutung präzisiert wird. Man versteht die Szene oft schon durch die Musik, bevor man die Regieanweisungen liest. Bei *Il segreto di Susanna* liegt die Schwierigkeit eher darin, die Fallen des Verismus zu vermeiden und in einer farbig instrumentierten, modernen Partitur die Anmut und Leichtigkeit vergangener Zeiten freizulegen. Wolf-Ferrari stellt das Orchester außerdem vor eine besondere Herausforderung: Es soll musikalisch etwas sichtbar machen, das sich eigentlich kaum darstellen lässt, nämlich Rauch, aufsteigende Schwaden und den Geruch einer Zigarette. Eine Herausforderung, die nur jemand meistern kann, der, wie Wolf-Ferrari, auch ein versierter Maler war und daher mit Farben und Schatten umzugehen wusste.

Dirigieren Sie diese Werke zum ersten Mal?

Il segreto di Susanna habe ich bereits vor einigen Jahren in Triest dirigiert. Für Decca habe ich das gesamte sinfonische Werk Rotas aufgenommen und zahlreiche seiner Opern geleitet. Bei *La notte di un*

nevrasenico stehe ich hingegen erstmals am Pult, und ich bin der Stiftung Haydn dankbar, dass sie mir diese Gelegenheit gibt.

Sprechen die Themen dieser Opern auch heute das Publikum an?

Ich bin überzeugt, dass die Oper nur dann überleben kann, wenn sie mit ihrem Publikum in einen Dialog tritt. Nicht nur, weil sie Themen behandelt, die über die Jahrhunderte hinweg aktuell bleiben, sondern vor allem, weil sie auf der Bühne psychologische Situationen zeigt, die jeder Mensch schon einmal erlebt hat. Ich denke nie an ein Publikum als an eine anonyme Masse, sondern an einzelne Menschen, die in einer Figur, einem Bühnenbild oder einem Wort etwas von sich selbst wiederfinden und daraus Trost, Ärger oder Freude beziehen. Genau diese psychologische Dimension macht die Musik spürbar und verständlich, dort, wo die Worte des Librettos allein nicht ausreichen.

Was bedeutet es, heute zwei so selten gespielte Opern aufzuführen, und welche Rolle spielte das italienische Musiktheater des 20. Jahrhunderts für die Entwicklung der Musiksprache?

Seit Jahren dirigiere ich Werke italienischer Komponisten des 20. Jahrhunderts, die nahezu vergessen sind – Refice, Marinuzzi, Rieti, Alfano. Und immer wieder werde ich von Orchestern und Publikum gefragt: „Warum hört man das nicht öfter?“ Die Musikgeschichte ist voller Umbrüche und Richtungswechsel. Auch Komponisten, die wir heute für unverzichtbar halten – Bach, Mahler, Haydn –, sind zeitweise völlig in Vergessenheit geraten. Es überrascht daher nicht, dass Rota und Wolf-Ferrari lange von Kritik und Theatern ignoriert wurden: Sie passten schlicht nicht in das, was man heute „Mainstream“ nennt. Doch es gibt Momente, in denen sich der Blick verändert, durch eine gelungene Aufführung, eine Einspielung oder ein Thema, das plötzlich wieder relevant wird. Dann beginnt man, jenseits aller Moden, auf die Qualität zu hören: auf die technische Brillanz, die Inspiration, die Originalität. Ich hoffe, im Kleinen dazu beitragen zu können, dass Rota und Wolf-Ferrari wieder die ihnen gebührende Würdigung erfahren – als Komponisten, die der Musik des europäischen 20. Jahrhunderts einen unverkennbaren Stempel aufgedrückt haben.



Foto delle prove | Probenfoto. Foto: Andrea Macchia

La regia del non detto

INTERVISTA A STEFANO VIZIOLI

Qual è il filo che lega le due opere in programma?

Come ho chiesto alla scenografa Eleonora De Leo, voglio sottolineare l'aspetto surreale di queste due trame, legate entrambe dall'insicurezza e dalla semifollia maschile nei confronti del genere umano, che sia la gelosia ossessiva di Gil per la moglie Susanna o l'odio per il mondo rumoroso e «normale» da parte del Nevraštenico. Poiché amo definire le mie regie «falsamente tradizionali», vorrei che questa apparente contraddizione fosse la cifra della lettura di questo dittico.

Come verranno rappresentate sulla scena?

Senza spoilerare troppo, ci sono due elementi che uniscono i titoli e che sottolineano l'aspetto «fisilogico» che caratterizza questo dittico nevrotico.

Quale rapporto intrattiene con questi titoli?

Mi piacciono molto le «opere piccole»: sono apparentemente più lievi e leggere, non ci sono cambi di scena impegnativi, masse corali, comparse, ballerini, né un numero infinito di costumi. La lettura di questo format – che, se vogliamo, parte dagli intermezzi settecenteschi per poi declinarsi nelle farse rossiniane e nel vastissimo teatro da camera del Novecento – ha una sua levità e grazia che va esaltata e difesa. Ma sono anche opere più «nude», più vulnerabili, più esposte. Molto importante, e spero emerga, sarà la regia del non detto, dell'allusione, delle parole espresse dal canto che sottendono significati opposti, il tutto condito da una piccola vena di pazzia. Avrò in questo la complicità di Eleonora De Leo, Anna Maria Heinrich, Vincenzo Raponi e David Thaler.

Li ha messi in scena per la prima volta?

Sono affettuosamente legato a *Il segreto di Susanna* perché fu una delle mie prime regie quando ero un baldo e giulivo giovane regista di belle speranze: proprio 41 anni fa la misi in scena

per la prima volta a Treviso e poi alla Filarmonica Romana. Ricordo che spiavo la protagonista che durante le prove fumava di nascosto e rubai tutti i suoi accorgimenti per non farsi scoprire dal collega; ma quel suo vizio lo portai in scena con la sua inconsapevole complicità. Chissà cosa uscirà ora che sono «vetusto» da quell'antica giovinezza artistica: sono curiosissimo di ritrovare la contessina Susanna, vecchia amica tabagista. *Notte di un nevraštenico* invece è un debutto. Pur amando moltissimo il teatro di Rota, è la prima volta che lo affronto da regista. Sono un fan incallito de *Il cappello di paglia di Firenze* e anche della bistrattata *Napoli milionaria*, che secondo me meriterebbe una più ampia diffusione dopo il massacro della critica all'infausta prima spoletina. La riproposi come direttore artistico a Pisa e il pubblico ne fu entusiasta.

Le tematiche delle due opere hanno un legame con la società contemporanea?

Sono opere fortemente legate alla nevrosi contemporanea, quindi più attuali che mai: dall'isteria con cui si perseguita chiunque osi fumare una sigaretta – quasi fossero loro la causa del buco dell'ozono – all'inquinamento acustico che fa, in modo desolante, parte del nostro quotidiano. Pensiamo ai cellulari dalle suonerie altissime, alla cafonaggine dei viaggiatori urlanti in treno, all'assenza di garbo, gentilezza e attenzione per il prossimo che caratterizza il nostro mondo invulgarito e maleducato; alla tivù urlata che fa audience con insulti e parolacce, bandendo per sempre congiuntivi e gerundi... Un mondo di rumori orrendo, che sembra quasi giustificare la pazzia del Nevraštenico. Ma poi: chi sono i veri pazzi, a questo punto?

Qual è, secondo lei, il compito della regia d'opera?

Mi piace raccontare favole, non tradire il compositore, trovare una lettura originale se possibile ed evitare la routine: io non temo i fischi, temo gli sbadigli. Penso sempre che i compositori

Foto delle prove | Probenfoll, Foto: Andrea Macchia



siano i migliori registi delle loro opere: scrivono per il teatro, conoscono i tempi, i colpi di scena, le zampate per catturare l'attenzione dello spettatore. Le indicazioni agogiche danno sempre la chiave teatrale del personaggio: non sono mai messe a caso o per edonismo estetico. L'orchestra è poi una complice straordinaria: spesso, durante le letture d'orchestra, trovo nella buca molte più indicazioni registiche che nel testo cantato. Alcuni sberleffi orchestrali possono ribaltare una certa «normalità» tra i personaggi sul palcoscenico.

Quali sono le difficoltà di unire due opere scritte da compositori diversi?

Innanzitutto, nonostante il divario temporale, parliamo comunque di opere del Novecento. Inoltre, entrambi gli autori sono allegramente sollecitati dal passato. Penso, con Wolf-Ferrari, al secondo

ingresso del Conte Gil, così vicino a quello di Ford nel *Falstaff* di Verdi, quando cerca l'amante della moglie; o a una cantabilità «romantica» nel duetto d'amore che ricorda certe frasi di Lehár. Per Rota, i temi «americani» da nightclub fumoso nella scena del commendatore Saccardi, un certo uso spericolato della coloratura nel *Nevraštenico* – con tutte quelle scale discendenti dal sapore quasi rossiniano – e altre strizzatine d'occhio musicali disinvolte e divertite caratterizzano la partitura (e la genialità) del compositore milanese. Insomma, siamo di fronte a due autori diversi ma uniti da un ossequio maniacale verso il passato, temperato da ironia bonaria e sorretto da un acutissimo senso dei tempi teatrali. E in Rota c'è anche la complicità di Riccardo Bacchelli. Per me sono doni preziosi da maneggiare con cura.

Die Regie des Unausgesprochenen

INTERVIEW MIT STEFANO VIZIOLI

Was verbindet die beiden von Ihnen inszenierten Werke?

Wie mit Bühnenbildnerin Eleonora De Leo abgesprochen, möchte ich jeweils den surrealen Aspekt hervorheben. Beide Stücke sind durch eine an Manie grenzende männliche Unsicherheit in einer zunehmend verwirrenden Welt geprägt, sei es Gils obsessive Eifersucht in Bezug auf seine Frau Susanna oder der Hass des Neurasthenikers auf die laute, die „normale“ Welt. Ich charakterisiere meine Inszenierungen gern als „unecht traditionell“, und dieser scheinbare Widerspruch ist für mich der rote Faden für beide Inszenierungen.

Wie werden Sie diesen Widerspruch auf der

Bühne darstellen?

Ohne zu viel verraten zu wollen, gibt es zwei verbindende Elemente, die den „physiologischen“ Aspekt beider Werke auszeichnen.

Was ist für Sie das Besondere an diesen Stücken?

Ich mag „kleine Opern“ sehr, sie wirken leichter und unbeschwerter und kommen ohne aufwendige Szenenwechsel, große Chöre und eine Vielzahl an Statisten, Tänzern und Kostümen aus. Daher hat dieses Format, das auf die Intermezzi des 18. Jahrhunderts zurückgeht und sich in Rossinis „Farse“ und im Kammertheater des 20. Jahrhunderts fortsetzt, eine charakteristische

Leichtigkeit und Anmut, die es zu bewahren und weiterzuentwickeln gilt. Aber diese Werke sind auch verletzlischer, nackter. Umso wichtiger ist es, das Unausgesprochene, die Anspielungen und die Zweideutigkeit in den gesungenen Worten in Szene zu setzen – all das gewürzt mit einer Prise Wahnsinn. Dabei werde ich von meinen Mitstreiter:innen Eleonora De Leo, Anna Maria Heinrich, Vincenzo Raponi und David Thaler unterstützt.

Führen Sie zum ersten Mal Regie bei diesen beiden Werken?

Nein, *Il segreto di Susanna* war eine meiner ersten Regiearbeiten, als ich noch ein kühner und hoffnungsvoller junger Regisseur war. Vor 41 Jahren habe ich das Stück zum ersten Mal in Treviso und dann in der Filarmonica Romana auf die Bühne gebracht. Ich erinnere mich, wie ich die Hauptdarstellerin dabei beobachtete, wie sie während der Proben heimlich rauchte, und ich mir all ihre Tricks, sich nicht dabei erwischen zu lassen, für die Inszenierung angeeignet habe. Wer weiß, was aus diesem jugendlichen künstlerischen Leichtsinns von damals diesmal hervorgehen wird, wenn ich – inzwischen ein alter Mann – der jungen Gräfin Susanna, meiner alten Freundin und Raucherin, wiederbegegne? Mit *La notte di un nevrasstenico* hingegen befasste ich mich zum ersten Mal als Regisseur, obwohl ich Rotas Musiktheater sehr liebe. Ich bin ein großer Fan von *Il cappello di paglia di Firenze* und auch des allzu oft geschmähten *Napoli milionaria*. Trotz der vernichtenden Kritik der missglückten Premiere in Spoleto verdient das Stück eine größere Aufmerksamkeit. In Pisa, wo es unter meiner künstlerischen Leitung aufgeführt wurde, war das Publikum begeistert.

Inwiefern haben die beiden Stücke einen aktuellen Bezug zur heutigen Gesellschaft?

Beide Opern spiegeln die Neurosen unserer Zeit wider und sind daher relevanter denn je: etwa die Hysterie, mit der man verfolgt wird, wenn man es wagt, unschuldig eine Zigarette zu rauchen, oder die Lärmverschmutzung, die uns tagtäglich zusetzt. Man denke an das ohrenbetäubende Klingeln von Handys, an rücksichtslos lärmende Zugpassagiere, den Mangel an Höflichkeit, Freundlichkeit und Rücksichtnahme, der unsere vulgäre und unkultivierte Welt kennzeichnet. Oder an die grellen, lauten Fernsehshows, die das Publikum mit Beleidigungen und Schimpfwörtern bei der

Stange halten und einer gepflegten Ausdrucksweise den Kampf angesagt haben. Eine Welt entsetzlicher Geräusche, die dem Wahnsinn des *Nevrasstenico* in nichts nachsteht – doch wer sind eigentlich die wahren Wahnsinnigen?

Was soll Ihrer Meinung nach die Opernregie leisten?

Ich folge, wenn möglich, einem eigenen, originellen Interpretationsansatz, ohne dabei Verrat am Komponisten zu begehen. Routine vermeide ich: Buhrufe schrecken mich nicht ab, Gähnen schon. Im Übrigen bin ich überzeugt, dass Komponisten die besten Regisseure ihrer Werke sind. Sie schreiben fürs Theater, haben also ein Gespür für Tempi und Wendungen und verstehen es, das Publikum zu fesseln. Tempoangaben sind nie willkürlich oder aus ästhetischen Gründen gesetzt, sondern der theatralische Schlüssel für die handelnden Figuren. Auch das Orchester ist mein Komplize: Wenn ich es zur ersten Orchesterprobe schaffe, bekomme ich dort oftmals mehr Regieanweisungen als im Operntext. Ein paar spöttische Bemerkungen aus dem Orchestergraben haben oft eine erfrischende Wirkung und verhindern, dass sich eine allzu große „Normalität“ auf der Bühne einschleicht.

Wie kann man zwei Opern von zwei verschiedenen Komponisten in Einklang bringen?

Trotz der verschiedenen Entstehungszeiten handelt es sich um Werke des 20. Jahrhunderts. Und beide Komponisten schöpfen auf spielerische Weise aus früheren Epochen. Was Wolf-Ferraris Oper betrifft, ähnelt Graf Gils zweiter Auftritt sehr dem von Ford in Verdis *Falstaff*, als dieser nach dem Liebhaber seiner Frau sucht. Der romantische Klangreichtum im Liebesduett erinnert wiederum an bestimmte Passagen von Lehár. Bei Rota lässt die Szene mit dem Kommandeur an verrauhte Nachtclubs und andere amerikanische Einflüsse denken, und der großzügige Einsatz von Koloraturen im *Nevrasstenico* weckt gar Assoziationen an Rossini. Viele weitere beiläufige musikalische Anspielungen zeichnen die Partitur – und die Brillanz – des Mailänder Komponisten aus. Kurzum: Zwar haben wir es mit zwei unterschiedlichen Komponisten zu tun, doch beide verbindet eine fast manische Verehrung der Vergangenheit, geprägt von Ironie und einem besonderen Gespür für theatralisches Timing. Riccardo Bacchelli, der Librettist des *Nevrasstenico*, ist dabei Rotas Komplize. Für mich sind dies kostbare Qualitäten, die mit Sorgfalt behandelt werden müssen.



Foto delle prove | Probenfoto. Foto: Andrea Macchia

Giuseppe Grazioli

DIREZIONE MUSICALE
MUSIKALISCHE LEITUNG



Si diploma in pianoforte con Paolo Bordini, in composizione con Niccolò Castiglioni, studia direzione d'orchestra con Gianluigi Gelmetti, Leopold Hager, Franco Ferrara, Peter Maag e Leonard Bernstein. Dirige le principali orchestre italiane. Dal 1995, anno in cui debutta a Saint-Étienne, svolge una intensa attività in Francia con più di 60 produzioni operistiche. Su invito di Plácido Domingo, dirige *Lucia di Lammermoor* e *Les Pêcheurs de perles* all'Opera di Washington. Nel maggio 2003 dirige per il Teatro alla Scala la prima mondiale di *Vita* di Marco Tutino, mentre nel 2019 dirige l'Orchestre National de France per una serata speciale dedicata a Nino Rota. Nel 2019 è nominato Direttore Principale e, nel 2021, Casting manager dell'Opéra de Saint-Étienne.

Neben seinem Klavierstudium, das er bei Paolo Bordini absolvierte, und seinem Kompositionsstudium bei Niccolò Castiglioni studierte Giuseppe Grazioli Orchesterleitung bei Gianluigi Gelmetti, Leopold Hager, Franco Ferrara, Peter Maag und Leonard Bernstein. Als Dirigent stand er am Pult der bedeutendsten italienischen Orchester. Seit 1995, dem Jahr seines Debüts in Saint-Étienne, hat er in Frankreich bei mehr als 60 Opernproduktionen mitgewirkt. Auf Einladung von Plácido Domingo dirigierte er *Lucia di Lammermoor* und *Les Pêcheurs de perles* an der Washington National Opera. Im Mai 2003 dirigierte er für die Mailänder Scala die Uraufführung von Marco Tutinos *Vita*. 2019 stand er anlässlich eines Abends zu Ehren von Nino Rota am Pult des Orchestre National de France. 2019 wurde er zum Chefdirigenten und 2021 zum Casting Manager der Opéra de Saint-Étienne ernannt.

Stefano Vizioli

REGIA | REGIE



Diplomato con lode in pianoforte e regista di fama internazionale, lavora con direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Claudio Abbado, Bruno Bartoletti, Michele Mariotti, Daniele Gatti, Ottavio Dantone, e crea regie in tutto il mondo, dalla Scala di Milano alla Lyric Opera di Chicago, dalla Fenice di Venezia al NCPA di Pechino al Colón di Buenos Aires. Sua è la prima esecuzione in Italia di *May Night* di Rimskij-Korsakov al Comunale di Bologna. Ampia è la collaborazione con artisti moderni e contemporanei quali Ugo Nespolo, Gianni Dessì, Renato Guttuso, Luigi Veronesi, Milo Manara. Dal 2017 al 2020 è Direttore Artistico del Teatro Verdi di Pisa. Molto vasta è l'attività didattica in Italia e all'estero di Vizioli, e diverse tesi di laurea sono state scritte sulle sue regie. Nel 2024 esce il volume *Suonare il palcoscenico*, Artemide editore.

Stefano Vizioli, international gefragter Regisseur, schloss sein Klavierstudium mit Auszeichnung ab und arbeitet mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Claudio Abbado, Bruno Bartoletti, Michele Mariotti, Daniele Gatti und Ottavio Dantone zusammen. Seine Inszenierungen werden weltweit in den namhaftesten Häusern aufgeführt, angefangen bei der Mailänder Scala über die Lyric Opera in Chicago und das Teatro La Fenice in Venedig bis hin zum NCPA in Peking und dem Teatro Colón in Buenos Aires. Im Teatro Comunale von Bologna führte er bei der italienische Erstaufführung von Rimski-Korsakows *May Night* Regie. Er arbeitet eng mit zeitgenössischen Künstlern wie Ugo Nespolo, Gianni Dessì, Renato Guttuso, Luigi Veronesi und Milo Manara zusammen. Von 2017 bis 2020 war er künstlerischer Leiter des Teatro Verdi in Pisa. Darüber hinaus engagiert sich Vizioli sowohl in Italien als auch im Ausland aktiv in der Lehre und seine Inszenierungen waren bereits Gegenstand mehrerer Abschlussarbeiten. Im Jahr 2024 erschien das Buch *Suonare il palcoscenico* im Artemide Verlag.

Eleonora De Leo

SCENE | BÜHNENBILD

Classe 1990, Eleonora De Leo si diploma in Scenografia Teatrale all'Accademia di Belle Arti di Brera. Lavora come assistente scenografa per Federica Parolini in *Candide* (Maggio Musicale Fiorentino) avviando una lunga collaborazione. Nel 2016 nasce il sodalizio artistico con lo scenografo e light designer Nicolas Bovey e le produzioni dirette dal duo ricci/forte. Nel 2018 l'incontro con Graham Vick: collabora come assistente scene e costumi per Stuart Nunn in *Die Zauberflöte* (Macerata Opera Festival) e *Semiramide* (Rossini Opera Festival). Sempre per la regia di Vick, si unisce al pluripremiato scenografo Timothy O'Brien per la nuova produzione di *Parsifal* (Massimo di Palermo). Collabora con l'architetto e scenografo Alberto Beltrame per le produzioni dirette da Andrea Bernard e Fabio Cherstich, Davide Livermore e Leo Muscato, con il quale debutta al Teatro alla Scala di Milano.



Eleonora De Leo, geboren 1990, macht ihren Abschluss in Bühnengestaltung an der Accademia di Belle Arti di Brera. Aus ihrer Bühnenbildassistentenz für Federica Parolini bei *Candide* (Maggio Musicale Fiorentino) hat sich eine langjährige Zusammenarbeit entwickelt. 2016 entsteht eine künstlerische Arbeitsgemeinschaft mit dem Bühnenbildner und Lichtdesigner Nicolas Bovey und dem Performance-Duo ricci/forte. 2018 fungiert sie unter dem Regisseur Graham Vick und dem Bühnenbildner Stuart Nunn als Bühnen- und Kostümassistentin in *Die Zauberflöte* (Macerata Opera Festival) und *Semiramide* (Rossini Opera Festival). Ebenfalls unter der Regie von Vick wirkt sie an der Seite des mehrfach prämierten Bühnenbildners Timothy O'Brien an einer neuen *Parsifal*-Inszenierung (Massimo di Palermo) mit. Gemeinsam mit dem Architekten und Bühnenbildner Alberto Beltrame arbeitet sie an Inszenierungen von Andrea Bernard und Fabio Cherstich, Davide Livermore und Leo Muscato, dem sie auch ihr Debüt an der Mailänder Scala verdankt.

Anna Maria Heinreich

COSTUMI | KOSTÜME



Nasce a Vienna, dove si diploma al HLMW9 Michelbeuern, frequentando contemporaneamente una scuola di formazione per sartoria femminile. Nel 1976 collabora con Lele Luzzati e Santuzza Calì. La sua attività di costumista negli ultimi decenni si alterna tra teatro di prosa, opera lirica, cinema e televisione in Europa e Stati Uniti d'America, collaborando con artisti come Claudio Abbado, Riccardo Muti, Peter Stein, Chris Kraus, Klaus Maria Brandauer, Fiona Shaw, Cillian Murphy, Maddalena Crippa, Maurizio Balò. Partecipa a diverse edizioni dei Salzburger Festspiele e prende parte a diverse produzioni della televisione francese (*Marie Curie* e *La vie de Chateaubriand*) e italiana (*Esercizi di stile*, regia di Mario Monicelli; *Capitan Cosmo*, regia Carlo Carlei), oltre che per il cinema: *La Donna della Luna*, *Lettera da Parigi*, *Viol@*.

Die gebürtige Wienerin studierte Mode- und Kostümdesign an der HLMW9 Michelbeuern und absolvierte gleichzeitig eine Ausbildung zur Schneiderin. 1976 arbeitete sie mit Lele Luzzati und Santuzza Calì zusammen. Im Lauf der letzten Jahrzehnte war sie als Kostümbildnerin für Theater, Oper, Kino und Fernsehen in Europa und den USA tätig und arbeitete mit renommierten Künstler:innen wie Claudio Abbado, Riccardo Muti, Peter Stein, Chris Kraus, Klaus Maria Brandauer, Fiona Shaw, Cillian Murphy, Maddalena Crippa und Maurizio Balò zusammen. Sie wirkte mehrfach bei den Salzburger Festspielen mit. Des Weiteren war sie an Fernsehproduktionen in Frankreich (*Marie Curie* und *La vie de Chateaubriand*) und Italien (*Esercizi di stile*, Regie: Mario Monicelli; *Capitan Cosmo*, Regie: Carlo Carlei) sowie an Kinoproduktionen (*La Donna della Luna*, *Lettera da Parigi*, *Viol@*) beteiligt.

Vincenzo Raponi

LIGHTING DESIGN

Laureato in psicologia, inizia a lavorare in teatro a 16 anni nella compagnia Il Baule. Fino al 1996 lavora in prosa per poi debuttare nell'opera lirica come Lighting designer. Dal 2000 disegna le luci per Pier Luigi Pizzi, spaziando dal repertorio classico a quello moderno e contemporaneo. Lavora con Werner Herzog in *Die Zauberflöte* di Mozart, *Der fliegende Holländer* di Wagner e *I due Foscari* di Verdi. Con Giorgio Marini disegna le luci per *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e in prosa per *Occhi felici e i gemelli*. Collabora agli allestimenti di Deda Colonna, Luca Veggetti, Davide Livermore e Raul Vasquez. Realizza le luci per il primo allestimento di *Werther* di Massenet con la regia di Stefano Vizioli, in scena anche al Teatro Filarmonico di Verona per la Stagione Lirica 2023. Dal 2016 insegna *Lighting design* presso l'accademia d'arte RUFA di Roma.

Vincenzo Raponi (Abschluss in Psychologie) begann bereits als 16-Jähriger für die Theaterkompanie Il Baule zu arbeiten. Bis 1996 wirkte er an Theaterproduktionen mit, bevor er als Lichtdesigner für die Oper debütierte. Seit 2000 entwirft er Beleuchtungskonzepte für Produktionen von Pier Luigi Pizzi, die vom klassischen bis zum modernen und zeitgenössischen Repertoire reichen. Mit Werner Herzog arbeitete er an Mozarts *Die Zauberflöte*, Wagners *Der fliegende Holländer* und Verdis *I due Foscari*. Mit Giorgio Marini entwarf er die Beleuchtung für Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* und für das Theaterstück *Occhi felici e i gemelli*. Des Weiteren war er an Inszenierungen von Deda Colonna, Luca Veggetti, Davide Livermore und Raul Vasquez beteiligt und entwarf das Beleuchtungskonzept für die Neuinszenierung von Massenets *Werther* unter der Regie von Stefano Vizioli, die 2023 auch im Teatro Filarmonico in Verona auf die Bühne kam. Seit 2016 lehrt er Lichtdesign an der Akademie der schönen Künste Rom (RUFA).



Le biografie degli interpreti sono disponibili su [HAYDN.IT](https://www.haydn.it)

Die Biografien aller Sängerinnen und Sänger finden Sie unter [HAYDN.IT](https://www.haydn.it)



LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Bruno Taddia

 BARITONO | BARITON
IL NEVRASTENICO | NEURASTHENIKER

IL SEGRETO DI SUSANNA

Danylo Matviienko

 BARITONO | BARITON
CONTE GIL | GRAF GIL


IL SEGRETO DI SUSANNA

Sara Cortolezzis

 SOPRANO | SOPRAN
CONTESSA SUSANNA | GRÄFIN SUSANNA


LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Antonio Mandrillo

 TENORE | TENOR
IL COMMENDATORE | KOMMANDEUR

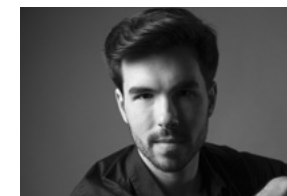
IL SEGRETO DI SUSANNA

Julien Lambert

 RECITAZIONE | SCHAUSPIEL
SANTE, SERVO | DIENER


LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Samantha Faina

 SOPRANO | SOPRAN
LEI | SIE


LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Matteo Loi

 BARITONO | BARITON
IL PORTIERE | PORTIER

LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Giovanni Petrini

 TENORE | TENOR
LUI | ER


LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Daniele Contessi

 TENORE | TENOR
IL CAMERIERE | DIENER
Casting manager **Clarry Bartha**

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

Haydn Orchester von Bozen und Trient

PRIMI VIOLINI ERSTE VIOLINE

Stefano Ferraro**
Ole Jacob Frederiksen*
Tiziana Lafuenti
Cecilia Albertani
Elisabeth Pichler
Marta Scrofani
Maria Patron
Erika Ferrari

SECONDI VIOLINI ZWEITE VIOLINE

Roberto Tomada*
Sandro Acinapura
Elisabetta Fornaresio*
Federica Fersini
Matteo Bovo
Cecilia Micoli
Josuè Esaù Iovane
Alessia Pallaoro

VIOLE | BRATSCHÉ

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

VIOLONCELLI VIOLONCELLO

Luca Pasqual*
Elisabetta Branca
Elke Hager
Łukasz Piotr Dziedziak
Massimo Della Torre

CONTRABBASSI

KONTRABASS
Adriano Piccioni*
Teresa Lever
Corrado Pastore

FLAUTI E OTTAVINI

FLÖTE UND
PICCOLOFLÖTE
Francesco Dainese*
Petra Segnanfreddo
Sijing Tu

OBOI E CORNO INGLESE

OBOE UND
ENGLISCHHORN
Giacomo Marchesini*
Fabio Righetti

CLARINETTI E CLARINETTO BASSO

KLARINETTE UND
BASSKLARINETTE
Stefano Ricci*
Fulvio Otera

FAGOTTI E CONTROFAGOTTO

FAGOTT UND
KONTRAFAGOTT
Lorenzo Mastropaolo*
Andrea Racheli

CORNI | HORN

Alexander Perathoner*
Antonio Dettori
Stefano Conti
Antonio Alcaro

TROMBE | TROMPETE

Nicola Baratin*
Fabiano Ruin

TROMBONI

POSAUNE
Andrea Andreoli*
Alessio Brontesi
Edoardo Colombo

TIMPANI | PAUKEN

Domenico Cagnacci *

PERCUSSIONE SCHLAGINSTRUMENTE

Nicola Ciccarelli
Federico Gizzi

ARPA | HARFE

Lucia Stone*

PIANOFORTE E CELESTA

KLAVIER UND CELESTA
Simone Nocchi

SAX | SAXOFON

Nicolò de Maria

What's Up Next?

Tutti gli appuntamenti sono consultabili sul nostro sito haydn.it
Den vollständigen Veranstaltungskalender finden Sie auf unserer Website haydn.it



CONCERTO | KONZERT

MER | MI 11.02.26_CAVALESE
Palafiemme_ore 20.45 Uhr

GIO | DO 12.02.26_PERGINE VALSUGANA
Teatro Comunale_ore 20.30 Uhr

CHRISTIAN BLEX

Musiche di | Werke von
Beethoven, Wagner, Mendelssohn Bartoldy



SPETTACOLO MUSICALE PER FAMIGLIE MUSIKALISCHES SCHAUSPIEL FÜR FAMILIEN

VEN | FR 06.03.26_BOLZANO | BOZEN
Auditorium | Konzerthaus_ore 18 Uhr

DOM | SO 08.03.26_TRENTO | TRIENT
Auditorium_ore 16 Uhr

PIERINO E IL LUPO

di | von Sergej Prokofjew



CONCERTO | KONZERT

MAR | DI 17.02.26_BOLZANO | BOZEN
Auditorium | Konzerthaus_ore 20 Uhr

MER | MI 18.02.26_TRENTO | TRIENT
Auditorium_ore 20.30 Uhr

VIMBAYI KAZIBONI

Timothy Ridout viola | Bratsche
Musiche di | Werke von
Ligeti, Del Corno, Beethoven



OPERA | OPERA

SAB | SA 07.03.26_BOLZANO | BOZEN
Teatro Comunale | Stadttheater (Studio)_ore 20 Uhr

MER | MI 11.03.26_TRENTO | TRIENT
Teatro SanbàPolis_ore 20 Uhr

NOTE TO A FRIEND

di | von David Lang
Fabio Cherstich Regia | Regie

**Spalla | Konzertmeister
*Prime parti | Stimmführer:innen

SOCI FONDATAORI E FINANZIATORI | GRÜNDUNGSMITGLIEDER UND FÖRDERER



REGIONE AUTONOMA
TRENTINO-ALTO ADIGE
AUTONOME REGION
TRENTINO-SÜDTIROL



PROVINCIA
AUTONOMA DI TRENTO



Autonome Provinz Bozen
Provincia autonoma di Bolzano
Provinzia autonoma de Bulsan
SÜDTIROL - ALTO ADIGE



Città di Bolzano
Stadt Bozen



COMUNE DI TRENTO

CON IL CONTRIBUTO DI | GEFÖRDERT



NELL'AMBITO DI | IM RAHMEN VON



CON IL SOSTEGNO DI | MIT UNTERSTÜTZUNG VON

alperia

MECENATI | MÄZENE

Fondazione Cassa di Risparmio | Stiftung Südtiroler Sparkasse

Alperia

Assimoco

Raiffeisen Landesbank Südtirol | Cassa Centrale Raiffeisen Alto Adige

R+V Allgemeine Versicherung

Mediocredito Trentino-Alto Adige | Investitionsbank Trentino-Südtirol

Schenk Italian Wineries

ACS Data System

LA FONDAZIONE HAYDN È MEMBRO DI | DIE STIFTUNG HAYDN IST MITGLIED BEI



TECHNICAL PARTNERS



STIFTUNG
STADTTHEATER UND
KONZERTHAUS
BOZEN



MEDIA PARTNER



Ente organizzatore | Veranstalter
FONDAZIONE HAYDN DI BOLZANO E TRENTO
STIFTUNG HAYDN VON BOZEN UND TRIENT



Iscriviti alla nostra newsletter
e scopri in anteprima tutte le novità!

Bleiben Sie auf dem Laufenden
und abonnieren Sie unseren
Newsletter!



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 / T. +39 0471 975031

Coordinamento redazionale

Redaktionelle Koordination

Ufficio Comunicazione della Fondazione Haydn
Kommunikationsbüro der Stiftung Haydn

Saggio introduttivo | Einführender Essay

Oreste Bossini

Interviste | Interviews

Alberto Massarotto

Traduzioni | Übersetzungen

Monika Köpfer, Maria Prast

Foto delle prove | Probenfotos

Andrea Macchia

Grafica | Grafik

Plus Communications

Follow us on



#HAYDN #EMOTIONSINCLUDED

HAYDN.IT



alperia

Die Natur ist unsere
Inspirationsquelle

La natura è la nostra
fonte di ispirazione

www.alperigroup.eu