

HAYDN

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

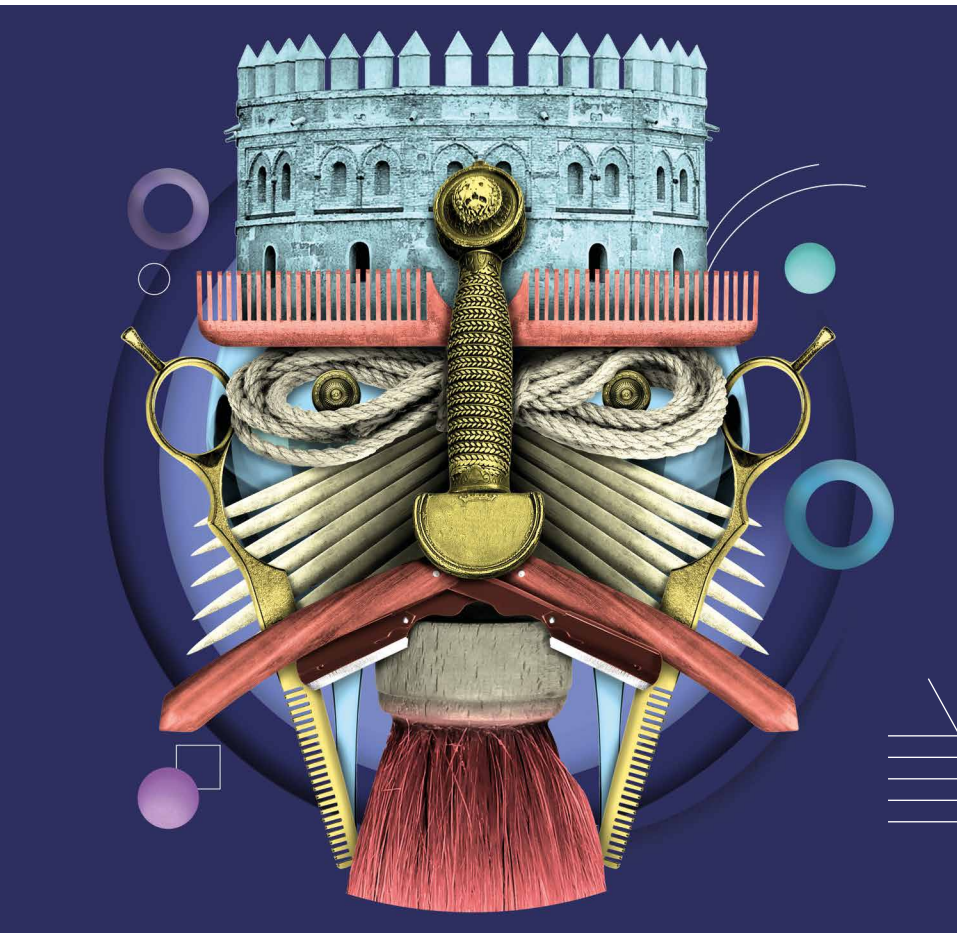
VEN | FR 31.01.25 _ ORE 20 UHR
DOM | SO 02.02.25 _ ORE 16 UHR
TRENTO | TRIENT _ TEATRO SOCIALE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACHINO ROSSINI



HAYDN.IT



Direzione artistica | Künstlerische Leitung
Giorgio Battistelli

Ente organizzatore | Veranstalter
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento
Stiftung Haydn von Bozen und Trient
Via Gilm | Gilmstraße 1/A
Bolzano | Bozen

info@haydn.it
+ 39.0471.975031

La Fondazione Haydn di Bolzano e Trento è
membro di | Die Stiftung Haydn von Bozen
und Trient ist Mitglied bei

opera
europa

RESEOD

FEDORA

HAYDN.IT

HAYDN

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

VEN | FR 31.01.25 _ ORE 20 UHR
DOM | SO 02.02.25 _ ORE 16 UHR
TRENTO | TRIENT _ TEATRO SOCIALE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACHINO ROSSINI

Opera buffa in due atti su libretto di Cesare Sterbini
dalla commedia omonima francese di Pierre Beaumarchais

Opera buffa in zwei Akten nach einem Libretto von Cesare Sterbini,
basierend auf der gleichnamigen französischen Komödie von Pierre
Beaumarchais

Editore | Herausgeber **Casa Ricordi, Milano | Mailand**
Prima assoluta | Uraufführung **20.02.1816, Teatro Argentina _ Roma | Rom**

Direzione musicale | Musikalische Leitung **Alessandro Bonato**
Regia | Regie **Fabio Cherstich**
Scene | Bühne **Nicolas Bovey**
Costumi | Kostüme **Arthur Arbesser**
Lighting design **Marco Giusti**

Allestimento | Inszenierung **Fondazione I Teatri di Reggio Emilia** e | und
Fondazione Teatro Comunale di Modena

Durata | Dauer **180' incl. intervallo | inkl. Pause**

In italiano con sovratitoli in italiano e tedesco
In italienischer Sprache mit deutschen und italienischen Übertiteln

OPER.A INTRO

Ven | Fr 31.01.2025 _ ore 19.00 Uhr
Dom | So 02.02.2025 _ ore 15.00 Uhr

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACHINO ROSSINI

Libretto

Cesare Sterbini

Editore | Herausgeber

Casa Ricordi, Milano | Mailand

INTERPRETI | BESETZUNG

Il Conte d'Almaviva | Graf Almaviva

Pietro Adaini

Don Bartolo, tutore di Rosina

Vormund Rosinas

Fabio Capitanucci

Rosina, sua pupilla | sein „Augapfel“

Mara Gaudenzi

Figaro, barbiere | Barbier

Gurgen Baveyan

Don Basilio, maestro di musica di Rosina

Musikmeister Rosinas

Nicola Olivieri

Berta, vecchia governante in casa di

Bartolo | Alte Haushälterin Bartolos

Francesca Maionchi

Fiorello, servitore del Conte d'Almaviva

Diener des Grafen Almaviva

Gianni Giuga

Un ufficiale | Offizier

Gianni Giuga

Ambrogio, servitore di Bartolo | Diener

Bartolos

Julien Lambert

Direzione musicale | Musikalische Leitung

Alessandro Bonato

Regia | Regie

Fabio Cherstich

Scene | Bühne

Nicolas Bovey

Costumi | Kostüme

Arthur Arbesser

Lighting design

Marco Giusti

Coro | Chor

Ensemble vocale Continuum

Maestro del coro | Chorleitung

Luigi Azzolini

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

Haydn Orchester von Bozen und Trient

Allestimento | Inszenierung

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

e I und **Fondazione Teatro Comunale di**

Modena

Figuranti | Statisten

Simone Di Biagio, Giacomo Henri Dossi,

Sebastiano Moltrer, Lorenzo Rossi, Paolo

Tonezzer, Elia Vignola

Assistente alla regia | Regieassistentz

Daide Finotti

Ripresa | Wiederaufnahme Lighting design

Alessandro Pasqualini

Direzione di scena | Inspizienz

Michele Pignolo

Assistente alla direzione di scena

Assistenz der Inspizienz

Valeria Intilangelo

Casting manager

Clarry Bartha

Maestro collaboratore | Korrepetition

Richard Barker

Maestra alle luci | Lichtinspizienz

Arianna Orsini

Sovratitoli | Übertitelung

Enrica Apparuti

Revisione dei sovratitoli tedeschi

Überarbeitung der deutschen Übertitel

Annamaria Anderlan

SQUADRA TECNICA
DI PRODUZIONE
TECHNISCHES
PRODUKTIONSTEAM

Consulente tecnico | Technische Beratung

Carmine Festa

Capo macchinista | Bühnenmeister

Paolo Gazzara

Macchinisti | Bühnentechnik

Elisa Bianchini, Emanuele Cavazzana,

Alessandro Rizzuti, Luca Zivelonghi

Consollista luci | Lichtpult

Luca Asioli

Elettricisti | Beleuchtung

Orlando Cainelli, Erwin Canderle

Seguipersona | Verfolger

Desiree Di Muccio, Gianluca Leonesi

Capo attrezzista | Chefrequisiteurin

Eleonora Bertolucci

Attrezziste | Requisite

Matilde Mele, Viviana Venga

Sartoria teatrale | Schneiderei

Chiara Defant

Vestitrici | Ankleiderinnen

Tanja Jost

Aiuto vestizione | Praktikum Garderobe

Erza Gashi

Trucco | Maske

Gudrun Pichler, Lucia Santorsola,

Ingrid Blaspichler

Servizi tecnici | Technik

Centro Servizi Culturali Santa Chiara

SERVIZI ORGANIZZATIVI
E AMMINISTRATIVI
ORGANISATION
UND VERWALTUNG

Fondazione Haydn di Bolzano e Trento

Stiftung Haydn von Bozen und Trient

Sinossi

I ATTO

UNA PIAZZA A SIVIGLIA

Il conte d'Almaviva, grande di Spagna, tenta invano con una serenata di far apparire al balcone una giovane da lui amata. È disturbato nel suo canto dall'entrata allegra e rumorosa (*Largo al factotum!*) di un barbiere, Figaro. Costui, riconosciuto il conte, gli dice come la giovane, di nome Rosina, sia la ricca pupilla di un vecchio tutore, don Bartolo, che pretende di sposarla e intanto la tiene sottochiave. Ad una seconda serenata (*Se il mio nome*) nella quale il conte dice di essere un povero innamorato di nome Lindoro, Rosina tenta di rispondere dalla finestra, ma è subito interrotta. Almaviva, allora, escogita con Figaro un mezzo per entrare in casa di don Bartolo travestito da soldato in cerca di alloggio (*All'idea di quel metallo!*).

IN CASA DI DON BARTOLO

Rosina pensa a Lindoro e si dichiara decisa a difendersi in ogni modo da Bartolo (*Una voce poco fa...*). Figaro tenta di giungere fino a lei, ma Bartolo veglia e don Basilio, un maestro di musica imbroglione e faccendone, gli suggerisce di spargere una calunnia per allontanare Almaviva dalla città (*La calunnia è un venticello*). Figaro si fa dare da Rosina un biglietto per il presunto Lindoro, il quale arriva travestito da soldato ubriaco. Lindoro cerca di parlare a Rosina, ma la confusione provocata dalla difesa di Bartolo, spalleggiato da don Basilio e dalla vecchia domestica Berta, è tanta al punto che arrivano le guardie. Riconosciuto il conte, si allontanano con stupore di don Bartolo.

II ATTO

ALTRA STANZA IN CASA DI DON BARTOLO

Per raggiungere Rosina il conte ora si traveste da musico, dicendosi inviato da don Basilio, malato, per dare lezione a Rosina. Don Bartolo, superata la prima diffidenza, mentre la lezione comincia, si fa radere da Figaro che ne approfitta per sottrargli la chiave del balcone. L'improvvisa comparsa di don Basilio complica le cose. Don Basilio viene allontanato con una borsa e con la persuasione di avere la scarlattina; ma gli innamorati, per una parola imprudente di lui, vengono scoperti da don Bartolo che scaccia via Figaro e il conte, poi - rivelando a Rosina che Lindoro opera per conto di un certo conte d'Almaviva - la persuade a sposarsi con lui. Berta commenta amabilmente i fatti (*Il vecchiotto cerca moglie*). Scoppia un temporale. Il conte giunge con Figaro: Rosina dapprima lo respinge, poi, scoprendo che Lindoro e Almaviva sono tutt'uno, esulta dalla gioia. All'arrivo di don Basilio col notaio, chiamato per il contratto di nozze di don Bartolo, Figaro è prontissimo: presenta Almaviva e Rosina come i promessi e le nozze, a dispetto di don Bartolo, giunto troppo tardi, e grazie anche alla forzata complicità di don Basilio, vengono infine celebrate.

Handlung

AKT I

EIN PLATZ IN SEVILLA

Graf Almaviva versucht vergeblich, Rosina mit einem nächtlichen Ständchen ans Fenster zu locken. Sein Gesang wird von Figaro, dem fröhlichen Barbier, unterbrochen (*Largo al factotum!*). Figaro erkennt den Grafen und erzählt ihm, dass Rosina das reiche Mündel von Don Bartolo ist, der sie heiraten will und streng bewacht. Almaviva stellt sich in einem weiteren Lied (*Se il mio nome*) als armer Verehrer Lindoro vor. Rosina versucht, ihm zu antworten, wird aber von Bartolo daran gehindert. Der Graf schmiedet mit Figaro einen Plan: Er will sich als Soldat verkleiden, um Zutritt zu Bartolos Haus zu bekommen (*All'idea di quel metallo!*).

IM HAUS VON DON BARTOLO

Rosina denkt an Lindoro und beschließt, sich Bartolo zu widersetzen (*Una voce poco fa...*). Figaro schafft es, kurz mit ihr zu sprechen, bevor Bartolo misstrauisch eingreift. Don Basilio, ein windiger Musiklehrer, rät Bartolo, Almaviva mit einer Verleumdungskampagne aus der Stadt zu vertreiben (*La calunnia è un venticello*). Figaro nimmt Rosina einen Brief für Lindoro ab. Almaviva dringt, als betrunkenener Soldat verkleidet, in das Haus ein und versucht, Rosina zu sprechen. Doch das Chaos eskaliert, als Bartolo, Basilio und die Haushälterin Berta eingreifen. Schließlich treffen Wachen ein, die sich, nachdem sie Almavivas wahre Identität erkennen, zurückziehen. Bartolo bleibt verwirrt zurück.



Foto delle prove I Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

AKT II

EIN WEITERES ZIMMER IM HAUS VON DON BARTOLO

Um zu Rosina zu gelangen, gibt sich Almaviva nun als Musiklehrer aus und behauptet, Don Basilio sei krank und habe ihn geschickt. Während die Musikstunde beginnt, lässt sich Bartolo von Figaro rasieren. Dabei gelingt es Figaro, ihm unbemerkt den Schlüssel zur Balkontür zu entwenden. Als Don Basilio plötzlich erscheint, wird er mit einer Gelbbörse bestochen und fortgeschickt. Doch Bartolo schöpft Verdacht, entdeckt die Liebenden und redet Rosina ein, dass Lindoro im Auftrag des Grafen handle, um sie zu täuschen. Berta kommentiert das Geschehen ironisch (*Il vecchiotto cerca moglie*). Während eines Gewitters kommen Figaro und Almaviva zurück. Rosina weist den Grafen zunächst ab, doch als sie erkennt, dass Lindoro und Almaviva ein und dieselbe Person sind, bricht sie in Jubel aus. Als Don Basilio mit dem Notar erscheint, der eigentlich den Ehevertrag für Bartolo vorbereiten sollte, sorgt Figaro dafür, dass Almaviva und Rosina als Brautpaar auftreten. Trotz Bartolos Einwänden wird die Hochzeit besiegelt.

Il barbiere di Siviglia, un archetipo comico

di Giulia Vannoni

Nell'immaginario collettivo, *Il barbiere di Siviglia* rappresenta l'archetipo dell'opera buffa: nonostante più d'un compositore si sia cimentato con lo stesso soggetto, solo il capolavoro di Rossini è sopravvissuto nella memoria degli ascoltatori. Questo 'dramma comico in due atti' – così viene indicato sul frontespizio – riesce ad azionare i meccanismi della risata con efficacia portentosa, grazie a un perfetto congegno teatrale che non conosce mai cedimenti né cadute di tensione. Merito di una drammaturgia pressoché ideale e, ancor più, di una musica capace di trasformarla in un fenomenale ingranaggio a orologeria. Così, *Il barbiere* non ha mai subito eclissi come accaduto ad altri titoli del catalogo rossiniano, soprattutto seri, ed è rimasto ininterrottamente in repertorio dal giorno della prima: il 20 febbraio 1816 al Teatro Argentina di Roma.

A essere precisi, la première non fu esattamente un trionfo, seppure affidata a una pregevole compagnia di canto. Per scongiurare l'insuccesso era stato scelto un titolo – *Almaviva o sia L'inutil precauzione* – che valorizzasse la presenza nel cast di un'acclamatissima star dell'epoca: il tenore Manuel García, interprete appunto del Conte di Almaviva (alias Lindoro). Le cautele, tuttavia, non furono sufficienti e la rappresentazione venne sommersa dai fischi: non si può certo addossare la colpa al gatto nero che

attraversò il palcoscenico miagolando e, forse, neppure ipotizzare un dissenso pilotato dai numerosi estimatori di Giovanni Paisiello, autore nel 1782 di un *Barbiere di Siviglia* che continuava ancora a circolare con successo nei principali teatri europei. È vero che la soggezione nei confronti dell'anziano musicista aveva spinto Cesare Sterbini, autore dei versi, ad anteporre al libretto un *Avvertimento al pubblico* in cui si specificava di non voler entrare in competizione con il «rinomato Paesiello»: tale precisazione poteva servire, tutt'al più, a neutralizzare l'effetto dell'irriverente presa in giro dei passatisti, affidata a Don Bartolo prima d'intonare *Quando mi sei vicina, amabile Rosina*, un'arietta di stampo settecentesco. La causa del fiasco va in parte attribuita alla fretta forsennata – forse due settimane – nella stesura musicale: una costante che scandirà l'intera attività creativa di Rossini e su cui è fiorita una ricchissima aneddotica. In realtà, per il ventitreenne compositore non era un problema scrivere a tempo di record, tanto più che, secondo una prassi comune all'epoca, poteva ricorrere agli autoimprestiti: vale a dire al riciclo di frasi melodiche, quando non addirittura intere pagine, estratte da proprie opere precedenti (ad esempio la Sinfonia del *Barbiere* era stata già utilizzata in *Elisabetta regina d'Inghilterra*). È assai più verosimile, invece, che ai cantanti fosse mancato il tempo d'impraticarsi

nella nuova partitura, che presentava non poche difficoltà vocali. Tuttavia, l'autentico motivo che condizionò l'infuato debutto fu lo sconcerto del pubblico di fronte a un'opera innovativa, addirittura rivoluzionaria: la tradizionale commedia di carattere, qui rivisitata mediante una vocalità astratta e stilizzata, nel *Barbiere* assumeva sembianze inedite, fino ad allora inconcepibili su un palcoscenico.

LE RAGIONI DI UN CAPOLAVORO

Subito archiviato l'esordio poco lusinghiero, dunque, la dirimpente novità dell'opera divenne palese: la partitura di Rossini rivitalizzava le sempiterni dinamiche della commedia, attraverso uno straniamento quasi surreale, d'irresistibile comicità, destinato a lasciare stupefatti gli ascoltatori del primo Ottocento. La dialettica servopadrone, l'avidità di denaro, il desiderio di autonomia femminile, il meccanismo dell'agnizione, lo scontro generazionale fra giovani e vecchi (speculare sul piano sociale alla contrapposizione tra le istanze veicolate dalla rivoluzione francese e l'*ancien régime*) vengono infatti proposti in una modalità del tutto inedita. Innovazioni rese possibili da una strepitosa inventiva ritmica, da un canto di coloratura inteso come esternazione dimostrativa e nello stesso tempo restituzione dell'inesprimibile da parte dei personaggi, da uno spregiudicato senso di accelerazioni e distensioni (quegli incredibili momenti di azione sospesa come «Buona sera, mio signore» o «Zitti, zitti, piano, piano»). Il libretto che il letterato romano Cesare Sterbini aveva tratto da *La précaution inutile, ou Le barbier de Séville* del 1775 (prima parte di una trilogia realizzata da

Beaumarchais, commediografo francese amatissimo dal pubblico per la sua vena polemica) era riuscito a fornire al compositore un eccellente materiale drammaturgico. Nella Siviglia che fa da cornice alla vicenda – un luogo mentale, più che geografico – i personaggi vengono configurati in modo da incarnare tipologie astratte, in cui si riverberano comunque gli echi di raffinate sollecitazioni culturali.

I PERSONAGGI

Il cliché dell'amoroso viene affidato ad Almaviva, un Grande di Spagna, che si è invaghito a prima vista d'una fanciulla di estrazione borghese e vuole conquistarla ad ogni costo: sembra, dunque, di scorgere già quei tratti del seduttore che il Conte possiede nelle mozartiane *Nozze di Figaro*, composte trent'anni prima e tratte dalla seconda commedia del trittico di Beaumarchais (dunque, benché precedenti, diventate poi nella memoria collettiva un *sequel* del *Barbiere*). Arpeggiando tra malizia e accondiscendenza (*Io sono docile, son rispettosa*), Rosina è una giovane astuta e ben determinata nel conseguire il proprio obiettivo: quasi una profemministina, al pari di altre figure rossiniane, e parente prossima di molte donne che popolavano le commedie di Goldoni. Ma è soprattutto il profilo del barbiere eponimo ad essere definito con la massima accuratezza, a cominciare dal suo inedito ruolo vocale: nasce con lui il 'baritone brillante' che va ad affiancarsi alla più tradizionale tipologia del 'basso buffo'. L'intraprendente Figaro, con la sua intelligenza, raffigura l'*homo novus*, espressione di una mentalità forgiata dall'illuminismo, e per entrare in relazione con gli altri personaggi utilizza arguzia e pragmatismo, già evidenti fin dalla sua

autopresentazione *Largo al factotum*. Se l'aiuto che fornisce ad Almaviva ha essenzialmente finalità economiche (*All'idea di quel metallo*), e la sua solidarietà con Rosina è quella verso una persona oppressa, Figaro entra in netta contrapposizione con il maturo Don Bartolo: un antagonismo che va oltre i motivi anagrafici e le conseguenti differenze di mentalità. Il disaccordo tra i due, infatti, viene ricondotto anche alla loro attività professionale (seppure a inizio Ottocento certe distinzioni non avessero ormai più ragion d'essere): Don Bartolo è un esponente della casta dei medici e proviene da una formazione accademica che, ancora a metà Settecento, implicava il possesso di competenze quasi esclusivamente teoriche (*A un dottor della mia sorte*); Figaro è invece un barbiere, ossia un cerusico e speziale, figure che storicamente surrogavano i medici nelle funzioni che in seguito diverranno loro prerogativa («lo son barbiere, parrucchier, chirurgo / botanico, spezial, veterinario»). Va aggiunto, peraltro, che lo sguardo rossiniano sulla vecchiaia non è altrettanto crudele quando si posa sull'anziana governante Berta, ritratta invece con una certa indulgenza, come emerge da una musica zoppicante che sembra suggerire l'idea di qualche acciaccio (*Il vecchiotto cerca moglie*). Resta, poi, il contrasto tra Figaro e Don Basilio: da vero uomo nuovo, i soldi rappresentano per il barbiere una conquista e un riconoscimento delle proprie capacità; mentre la filosofia del cinico maestro di musica, con i suoi suggerimenti per dileggiare Almaviva (*La calunnia è un venticello*), è sintetizzata appieno dall'espressione «vengan danari: al resto son qua io». Una delle tante geniali trovate linguistiche del libretto di Sterbini.

L'EREDITÀ DELLA TRADIZIONE

Mai uscito di repertorio (o forse proprio per questo), con il tempo sul *Barbiere di Siviglia* si sono depositate pesanti incrostazioni della tradizione interpretativa: tagli di ogni tipo ne hanno snaturato la perfezione del meccanismo; cambiamenti dell'organico strumentale si sono spesso tradotti in vere e proprie riorchestrazioni; parti vocali aggiustate per facilitare il compito dei cantanti; il ruolo di Rosina, concepito da Rossini per contralto, affidato a soprani leggeri (una scelta che faceva mutare carattere al personaggio, oltre a richiedere modifiche della tessitura vocale e ritocchi orchestrali). La musica, da astratta e lieve, ha assunto tinte sempre più marcate, con l'accentuazione di contrasti e sottolineature grottesche che non le sono proprie: anzi, tali da far correre al *Barbiere* il pericolo di essere declassato a farsaccia. Ancor prima delle edizioni critiche, che nell'ultimo mezzo secolo hanno restituito attendibilità filologica alla partitura e posto argini precisi all'arbitrio esecutivo, erano arrivate fortunatamente letture illuminanti da parte di grandi direttori. Vittorio Gui già negli anni Quaranta auspicava un «Rossini alla Mozart», riconoscendogli altrettanta dignità; in seguito ci sono state le straordinarie interpretazioni di Carlo Maria Giulini, Thomas Schippers e quella leggendaria di Claudio Abbado, contraddistinta da una meravigliosa trasparenza orchestrale e corroborata – prima alla Scala, poi in disco – dall'edizione critica di Alberto Zedda. Grazie a queste fondamentali esecuzioni, cui si affiancarono altrettanto decisive incarnazioni vocali, *Il barbiere* ha così recuperato la sua «aristocratica brillantezza», per usare un'espressione dello stesso Zedda, che ne fanno un paradigma di perfezione musicale e teatrale.



Foto delle prove I Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

Der Barbier von Sevilla – das Urbild der Opera Buffa

von Giulia Vannoni

Der *Barbier von Sevilla* gilt gemeinhin als Archetypus der Opera buffa: Selbst wenn Rossini nicht der einzige Komponist war, der sich an dem Stoff versuchte, konnte sich dieses Meisterwerk als einziges im kollektiven Gedächtnis der Zuhörerschaft halten. Das „Drama comico in due atti“ – wie es auf dem ursprünglichen Titelblatt heißt – sorgt dank einer perfekt austarierten Dramaturgie, deren Spannung bis zum Schluss nicht lockerlässt, mit wunderbarer Treffsicherheit für Gelächter. So ist der *Barbier* von den Opernbühnen nicht mehr wegzudenken

und wird seit dem Tag der Premiere, am 20. Februar 1816 im Teatro Argentina in Rom, bis heute ununterbrochen gespielt. Die Uraufführung war, um ehrlich zu sein, alles andere als ein Triumph, auch wenn ein versiertes Sängerensemble dafür verpflichtet worden war. Der für die Premiere gewählte Titel, *Almaviva o sia L'inutil precauzione (Die nutzlose Vorsicht)*, sollte noch einmal unterstreichen, dass der gefeierte Tenor Manuel García darin den Grafen Almaviva (alias Lindoro) gab. Dennoch wurde die Vorstellung ausgepiffen, wofür man weder die schwarze Katze verantwortlich machen

konnte, die während der Aufführung über die Bühne lief, noch eine vermeintliche Verschwörung von Anhängern Giovanni Paisiellos, dessen Vertonung des *Barbiere di Siviglia* seit 1782 in den Opernhäusern Europas vorwiegend zu hören gewesen war. Vielmehr war der ausbleibende Erfolg dem Zeitdruck zuzuschreiben, dem Rossini beim Komponieren unterworfen war. Zwar war es für den damals dreiundzwanzigjährigen Komponisten nicht ungewöhnlich, dass er Werke in Rekordzeit niederschrieb – besonders, weil er, wie es damals durchaus üblich war, Musikmaterial aus eigenen Werken übernahm und für die neue Oper recycelte (die „Sinfonia“ für den *Barbier* tauchte zum Beispiel bereits in *Elisabetta regina d’Inghilterra* auf) – doch die Sängerinnen und Sänger hatten vermutlich nicht genügend Zeit, die neue, schwierige Partitur entsprechend einzustudieren. Der Hauptgrund für den unglückseligen Einstand der Oper hatte jedoch damit zu tun, dass das Publikum von der innovativen, beinahe revolutionären Oper anfangs befremdet war.

EIN MEISTERWERK UND SEINE ENTSTEHUNG

Doch kaum war der missglückte Start ad acta gelegt, wurde klar, wie bahnbrechend neu dieses Werk war: Rossinis Partitur hauchte der gewohnten Komödiendynamik anhand surreal anmutender Elemente neues Leben ein und schuf eine unwiderstehliche Komik, die das Publikum im frühen 19. Jahrhundert völlig in ihren Bann zog. Alte Motive, wie etwa die Gegenüberstellung von Herr und Diener, Geldgier, der Freiheitsdrang der Frauen, das Stilmittel der Anagnorisis (Verwicklungen durch Maskerade und Wiedererkennung) oder der Generationenkonflikt zwischen Jung und Alt, werden bei Rossini neu

interpretiert. Gleichzeitig erreicht die Musik mit ihrem immensen rhythmischen Einfallsreichtum, ihren frechen Tempowechseln (in Momenten maximaler Spannung, wie etwa bei „Buona sera, mio signore“ oder „Zitti, zitti, piano, piano“) oder emotionalen Koloraturen, die als demonstratives Ausdrucksmittel eingesetzt werden, den Personen jedoch gleichzeitig das Geheimnis der Unausdrückbarkeit zurückgeben, nie da gewesene Dimensionen. Das Libretto des Literaten Cesare Sterbini basiert auf *La précaution inutile, ou Le Barbier de Séville* (1775, erster Teil einer Trilogie des Komödienschreibers Pierre-Augustin Beaumarchais) und lieferte Rossini eine ideale dramaturgische Vorlage. Vor dem Hintergrund der Stadt Sevilla werden die handelnden Personen als Wiedergeburt abstrakter Stereotypen dargestellt, in denen jedoch auf raffinierte Weise die kulturellen Spannungen der Zeit mitschwingen.

DIE FIGUREN

Graf Almaviva erfüllt alle konventionellen Klischees des Liebhabers, der sich auf den ersten Blick in ein schönes Mädchen verliebt hat und das er nun um jeden Preis für sich gewinnen will: So meint man bereits hier die Charakterzüge jenes Verführers vorauszuahnen, die der Graf in Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* an den Tag legt, nach der zweiten Komödie aus Beaumarchais’ Trilogie bereits dreißig Jahre zuvor entstanden. Rosina ist eine junge Frau, die genau weiß, was sie will, eine feministische Vorreiterin auf Augenhöhe mit anderen weiblichen Hauptfiguren aus der Feder Rossinis und nahe Verwandte gewisser listiger Frauenfiguren aus den Komödien Carlo Goldonis (*Io sono docile, son rispettosa*). Doch es ist die Figur des Figaro, die eine besonders eingehende

Betrachtung verdient, angefangen mit dem bis dahin unbekanntem Stimmfach des „Baritono brillante“ (lyrischer Bariton), das erst mit Figaro entsteht. Der intelligente, umtriebige Barbier, eine Verkörperung des von der Aufklärung geschmiedeten homo novus ist im Umgang mit den anderen Figuren sowohl schlau als auch pragmatisch. Während die Hilfe, die er Graf Almaviva anbietet, rein wirtschaftliche Ziele verfolgt (*All’idea di quel metallo*) und seine Solidarität mit Rosina sich gegen deren Unterdrückung richtet, begibt sich Figaro mit dem älteren Don Bartolo in direkte Konfrontation. Bei dieser Rivalität geht es jedoch um weit mehr, als nur um das Alter, nämlich um Berufliches: Don Bartolo vertritt hier den Berufsstand der Ärzte und hat eine akademische Bildung vorzuweisen, die damals, Mitte des 18. Jahrhunderts, noch fast ausschließlich auf theoretischem Wissen fußte (*A un dottor della mia sorte*). Im Gegensatz dazu war Figaro Barbier, ein Bader und Drogist, der traditionell Tätigkeiten ausübte, die erst später zu Privilegien der Ärzte wurden („Io son barbiere, parrucchier, chirurgo / botanico, special, veterinario“). Schließlich verdient auch die Gegenüberstellung von Don Basilio und Figaro nähere Betrachtung: Die Philosophie des zynischen Musiklehrers offenbart sich in einem einzigen, genialen Satz des Librettisten: „vengan danari, al resto son qua io“ („Gibt’s was zu verdienen, so bin ich stets zu haben“), während der Barbier im Geld eine Anerkennung seiner Arbeit sieht.

DAS ERBE EINER TRADITION

Obwohl, oder gerade, weil das Stück nie von den Bühnen verschwand, schlichen sich beim *Barbiere di Siviglia* mit der Zeit hartnäckige Aufführungstraditionen ein:

Willkürliche Kürzungen beeinträchtigten die natürliche Perfektion des Stücks, Veränderungen in der Orchesterbesetzung reichten sogar bis zur völligen Neuorchestrierung, Anpassungen der Gesangsparts sollten den Sängern das Leben erleichtern. Die Rolle der Rosina, die von Rossini als Alt angelegt war, wurde oft Koloratursopranistinnen anvertraut, was nicht nur den Charakter der Figur veränderte, sondern den natürlichen Stimmumfang kompromittierte und Anpassungen im Orchester notwendig machte. In Rossinis abstrakter, leichter Musik tauchten immer härtere Klänge auf, mit Kontrasten und bis ins Grotteske reichenden Akzenten, die vom Komponisten selbst nicht vorgesehen waren und den *Barbiere* der Gefahr aussetzten, zur Farce zu werden. Noch bevor im Laufe der vergangenen 50 Jahre die ersten kritischen Ausgaben erschienen und der interpretativen Willkür endlich Grenzen setzten, entstanden zum Glück die Interpretationen einiger namhafter Dirigenten, die Licht ins Dunkel brachten. In den 1940er-Jahren wünschte Vittorio Gui, Rossini möge auf eine Stufe mit Mozart gestellt werden und beschied ihm ebenbürtige Anerkennung. Darauf folgten die Neuinterpretationen von Carlo Maria Giulini, von Thomas Schippers und vor allem jene von Claudio Abbado, die zuerst an der Mailänder Scala aufgeführt wurde und später als CD erschien. Letztere basiert auf der kritischen Ausgabe von Alberto Zedda und zeichnet sich durch eine wunderbare Transparenz des Orchesters aus. Diesen bahnbrechenden Neuinterpretationen haben wir es zu verdanken, dass der *Barbiere* jene – wie Zedda es formulierte – „edle Leuchtkraft“ wiedergefunden hat, die ihn zu einem Paradigma musikalischer und dramatischer Perfektion erhebt.

Note musicali



Foto: Alice Boiardi

di Alessandro Bonato

Il *barbiere di Siviglia*, universalmente conosciuta con questo nome, è una commedia in due atti di Cesare Sterbini con musiche di Gioachino Rossini; originariamente, però, il titolo era *Almaviva, o sia l'inutile precauzione*. Un cambio di titolo può sembrare una banalità, ma in realtà è fondamentale per capire che, in origine, il personaggio di Almaviva era pensato come fulcro e centro dell'opera, ruolo che gli compete ancora oggi. È di lui, infatti, che Rossini si serve per usare alcune finzze musicali straordinarie.

La prima la definirei «ingannare l'occhio ma confessare all'orecchio»: all'inizio del primo atto Almaviva, conte e nobile (quindi ricco), entra travestito da Lindoro, un ragazzo, per non farsi riconoscere. Ha però, al seguito, dei musicanti che lo accompagneranno mentre lui canterà la serenata sotto il balcone di Rosina; inoltre, Rossini, durante la serenata, gli affida il «canto melismatico», ossia un tipo di canto estremamente fiorito tipico dell'eroe e dei personaggi di alto rango. In questo modo, ciò che accade in scena (ossia la farsa e il travestimento, cifra stilistica di quest'opera) viene smentito dalla musica, creando due diversi piani prospettici. Al Conte verrà anche affidato l'unico recitativo accompagnato dell'opera, nel secondo atto prima della grande aria, tipico dell'opera seria (una ulteriore conferma dell'importanza di Almaviva come figura autorevole e motore

della vicenda).

La seconda riflessione riguarda le agogiche, ossia le indicazioni di tempo, e gli affetti associati ad esse (tradotti in aggettivi qualificativi che esprimono il carattere da imprimere alla musica). Rossini era estremamente preciso nelle indicazioni agogiche, quasi chirurgico, al punto da scrivere esattamente ogni cambio di tempo e di velocità necessario. Nel *Barbiere di Siviglia*, nello specifico, quasi la totalità dei tempi sono veloci (non nel senso di affrettati o affannosi, ma intesi come «non lenti»); *allegro* e *andante* sono le due agogiche di riferimento, declinate in moltissimi modi differenti a seconda della necessità: *Allegro*, *Allegro vivace*, *Allegro con brio*, *Allegro maestoso*, *Marziale*, ecc... La precisione di scrittura di Rossini vale anche per i cambi di tempo, che vengono sempre indicati: *più mosso*, *stretta*, *più allegro*, *al doppio del tempo*, ecc... (interessante notare che non ci sono mai *accelerandi* scritti, ma sempre cambi di tempo definiti e repentini senza preparazione alcuna, come spesso avviene in Verdi e Puccini).

Nel grande finale primo (finale a catena) si nota una continua progressione e incremento di velocità fino alla stasi del «freddo ed immobile» (momento in cui il Conte svela la propria identità all'Ufficiale, punto cruciale che dà il La al secondo atto), dove il tempo si congela, causando un momento di blocco della

narrazione, prima della successiva rapida ripresa dell'*allegro* che porta alla *stretta* finale e al grande concertato.

L'ultimo punto sul quale vorrei porre l'attenzione è la meravigliosa scena del temporale del secondo atto: lì prenderò una licenza rispetto a quanto è scritto. Questo fenomeno atmosferico (il temporale appunto) non arriva mai del tutto all'improvviso; spesso è preceduto da alcune avvisaglie che fanno presagire la futura esplosione violenta: vento forte, pioggia leggera sempre più fitta fino

all'arrivo dei tuoni e dei fulmini. Così avverrà anche nel *Barbiere di Siviglia*: dopo il fruscio del vento e qualche lampo (violoncelli e viole con l'aggiunta della grancassa e flauto), gli archi simuleranno la pioggia che lentamente inizierà a cadere (suoneranno *pizzicato* e *pianissimo*) e si farà via via sempre più insistente fino all'arrivo del vero temporale, con il *fortissimo* a tutta orchestra che, una volta sfogato, si dissolverà lasciando di nuovo spazio alla calma della notte.



Foto delle prove I Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

Musikalische Anmerkungen

von Alessandro Bonato

Die Oper *Der Barbier von Sevilla*, weltweit unter diesem Titel bekannt, hieß ursprünglich *Almaviva oder L'inutile precauzione* (*Die nutzlose Vorsicht*). Die Änderung des Titels mag nebensächlich erscheinen, ist aber entscheidend, um zu verstehen, dass die Figur des Grafen Almaviva ursprünglich als Zentrum der Oper gedacht war – eine Rolle, die er auch heute noch innehat. Rossini nutzt Almaviva für einige bemerkenswerte musikalische Feinheiten. Zu Beginn des ersten Aktes tritt Almaviva, ein reicher Graf, in der Verkleidung des einfachen jungen Mannes Lindoro auf, um nicht erkannt zu werden. Begleitet wird er von Musikern, die ihn bei seinem Ständchen unter Rosinas Balkon begleiten. Rossini weist Almaviva dabei

einen melismatischen Gesangsstil zu, also einen reich verzierten Gesang, der traditionell Helden und hochgestellten Figuren vorbehalten ist. So wird das Bühnengeschehen – die Täuschung und die Maskerade, die den Charakter dieser Oper prägen – durch die Musik widerlegt, wodurch zwei unterschiedliche Wahrnehmungsebenen entstehen. Eine weitere Besonderheit: Im zweiten Akt wird Almaviva das einzige *Accompagnato-Recitativo* der Oper anvertraut, also ein vom Orchester begleitetes Recitativo, das typischerweise in der *Opera seria* vorkommt. Dies unterstreicht erneut Almavivas zentrale Rolle als treibende Kraft der Handlung. Ein zweiter Aspekt betrifft die Agogik, also die Tempoangaben und deren charakterliche Nuancen. Rossini war



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

äußerst präzise in seinen Tempoangaben – fast schon chirurgisch. Er notierte jeden Tempowechsel und jede erforderliche Geschwindigkeitsänderung akribisch genau.

Im *Barbier von Sevilla* sind die meisten *Tempi* flott – allerdings nicht hastig oder gehetzt, sondern einfach „nicht langsam“. Die Haupttempoangaben sind *Allegro* und *Andante*, die Rossini je nach Kontext variiert: *Allegro vivace*, *Allegro con brio*, *Allegro maestoso* oder *Marziale* sind nur einige Beispiele. Ebenso präzise gibt Rossini die Tempowechsel an, etwa mit *più mosso*, *stretta* oder *al doppio del tempo*. Interessant ist dabei, dass es bei ihm keine *accelerando*-Angaben gibt, wie sie bei Verdi oder Puccini häufig vorkommen. Stattdessen erfolgen die Tempowechsel bei Rossini direkt und abrupt.

Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies im großen Finale des ersten Aktes – einem sogenannten Kettenfinale. Hier steigert sich die Geschwindigkeit kontinuierlich, bis sie beim Moment des „freddo ed immobile“ – also dem „kalten und erstarrten“ – zum Stillstand kommt. Dies ist der Punkt, an dem Almaviva seine

wahre Identität gegenüber dem Offizier enthüllt, was die Handlung in den zweiten Akt überleitet. Nach diesem eingefrorenen Moment setzt das Tempo schnell wieder ein und mündet in die finale *stretta* und den großen Schlussgesang.

Ein letzter Punkt, auf den ich eingehen möchte, ist die berühmte Gewitterszene im zweiten Akt. Hier nehme ich mir die Freiheit, über das Geschriebene hinauszugehen. Ein Gewitter kündigt sich selten ohne Vorzeichen an – meist gehen ihm Windböen und leichter Regen voraus, die dann in ein tosendes Unwetter übergehen. Genau dieses Naturphänomen spiegelt Rossini musikalisch wider: Zunächst hört man das Rauschen des Windes und einige Blitze, dargestellt von den Streichern und ergänzt durch die Große Trommel und Flöte. Die Streicher lassen den Regen einsetzen, der durch *pizzicato* und im *Pianissimo* simuliert wird. Allmählich wird der Regen dichter, bis das volle Orchester im *fortissimo* das Gewitter in seiner ganzen Wucht entfesselt. Nachdem das Unwetter seinen Höhepunkt erreicht hat, löst es sich langsam auf, und die Ruhe der Nacht kehrt zurück.



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

Note di regia

Mi sono immaginato lo spettacolo come un grande ingranaggio ad orologeria, uno spazio vuoto che, di scena in scena, si riempie di immagini ed elementi che niente abbiano a che fare con la Spagna della tradizione: unica concessione un Figaro torero e scatenato. I cantanti e il coro in abiti moderni o comunque reinventati e stilizzati dalla fantasia dello stilista austriaco Arthur Arbesser. Erwin Wurm, Maurizio Cattelan e Carsten Höller i riferimenti visivi condivisi con lo scenografo Nicolas Bovey e il lighting designer Marco Giusti. Almaviva lo vestiamo da '700. Lui, il principe, sarà l'unico all'antica, destinato comunque a travestirsi (da trama!) in militare ubriaco e pretaccio bacchettone. E poi, come per dar corpo all'irresistibile «follia» della musica, nonché al puro godimento che può derivarne sganciandola da ogni realismo, proporzioni ribaltate nella scena dove tutto scorre su binari o sale e scende all'improvviso. Nel laboratorio del perfido



Foto: Luca del Pia

di Fabio Cherstich

dottor Bartolo è costretta al ruolo di allieva una sempre più indispettita Rosina, Berta viene scoperta a bere dentro a un frigorifero, Basilio vive chiuso dentro ad un armadio e quando arriva in palcoscenico sembra che tutto vada a pezzi. L'insegna della bottega di Figaro diventa una scritta gigantesca e luminosa, in stile Broadway, per accompagnare il barbiere più famoso della storia del teatro, una vera superstar. Il conte travestito da prete fa il suo ingresso accompagnato da un pesante armadio. Clavicembali volanti e case che crollano. Piogge di monete e soldi, botole, l'ingresso della forza su un carro armato giocattolo e basculante che fa sembrare tutti ubriachi e instabili. E ancora travestimenti e sotterfugi. Ambrogio è un cameriere maldestro e spericolato interpretato dal mimo francese Julien Lambert. Questo *Barbiere di Siviglia* vuole essere uno spettacolo straniato e straniante, una follia visiva che ha come obiettivo quello di essere l'emanazione diretta e travolgente della musica di Rossini.

Regieanmerkungen

von Fabio Cherstich

Ich habe mir die Inszenierung wie ein großes Uhrwerk vorgestellt – ein leerer Raum, der sich von Szene zu Szene mit Bildern und Elementen füllt, die nicht der traditionellen Spanien-Vorstellung entsprechen. Einzige Ausnahme: ein ausgelassener Figaro im Stierkämpferkostüm. Sängerinnen, Sänger und Chor tragen moderne oder stilisierte Kostüme, entworfen vom österreichischen Designer Arthur Arbesser. Als visuelle Inspiration dienten Erwin Wurm, Maurizio Cattelan und Carsten Höller, die ich mit dem Bühnenbildner Nicolas Bovey und dem Lichtdesigner Marco Giusti geteilt habe. Almaviva kleiden wir im Stil des 18. Jahrhunderts. Er, der Prinz, ist der Einzige, der klassisch bleibt – muss sich aber als betrunkenener Soldat und sittenstrenger Priester verkleiden. Um die „Verrücktheit“ der Musik und den puren Genuss, der sich durch die Loslösung von jeder realistischen Darstellung ergibt, sichtbar zu machen, arbeiten wir mit überzeichneten Proportionen. Alles auf der Bühne bewegt sich auf Schienen, hebt und senkt sich plötzlich.

Rosina, im Labor des hinterlistigen Doktor Bartolo, ist zunehmend genervt von ihrer Rolle als Schülerin. Berta wird beim Trinken aus einem Kühlschrank ertappt. Basilio verbringt seine Zeit in einem Schrank, und bei seinem Auftritt scheint alles auseinanderzufallen. Das Schild von Figaros Laden leuchtet als riesige Broadway-Reklame auf – passend für den berühmtesten Barbier der Theatergeschichte. Der als Priester verkleidete Graf tritt mit einem schweren Schrank auf die Bühne. Fliegende Cembali und einstürzende Häuser. Münzregen, Geldscheine, Falltüren, und der Aufmarsch der Gendarmerie auf einem schwankenden Spielzeugpanzer, der alle wackelig und betrunken wirken lässt. Dazu kommen ständig neue Verkleidungen und Tricks. Ambrogio, ein ungeschickter Diener, wird vom französischen Pantomimen Julien Lambert gespielt. Dieser *Barbiere von Sevilla* soll eine visuell entfremdete Inszenierung sein – eine visuelle Überschwänglichkeit, die sich direkt aus Rossinis Musik ableitet und ihre unbändige Energie widerspiegelt.



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Luca Del Pia

Alessandro Bonato

DIREZIONE MUSICALE
MUSIKALISCHE LEITUNG

alessandrobonato.it

Nato a Verona nel 1995, ha studiato direzione d'orchestra con Pier Carlo Orizio, Donato Renzetti e Umberto Benedetti Michelangeli. Ha diretto, fra gli altri, l'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese di Copenaghen, l'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova, l'Ökesutara Ansanburu di Kanazawa, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala, la Filarmonica Toscanini di Parma, la Sønderjyllands Symfoniorkester di Sønderborg, la Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino e il Wiener Concert-Verein al Musikverein. In ambito operistico ha diretto, fra gli altri, *Die Zauberflöte* di Mozart al Teatro Reale di Muscat, *La cambiale di matrimonio* e la *Petite messe solennelle* al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Il barbiere di Siviglia* allo Sferisterio di Macerata e all'Arena di Verona, *Norma* di Bellini al Teatro Grande di Brescia, al Sociale di Como, al Ponchielli di Cremona, al Fraschini di Pavia e al Teatro Verdi di Pisa, *L'elisir d'amore* di Donizetti a Erevan e *Gianni Schicchi* di Puccini al Teatro Filarmonico di Verona. Nel 2023 ha debuttato nella stagione estiva dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma con la *Messa da Requiem* di Verdi. Nella stagione 2023/24 ha portato l'Orchestra dell'Accademia della Scala in tournée in Francia e guidato l'Orchestra Toscanini per il Festival Respighi a Bologna, ai Pomeriggi Musicali e all'Orchestra Filarmonica Marchigiana. Alessandro Bonato assumerà il ruolo di Direttore principale dell'Orchestra Haydn a partire dalla stagione 2025/26.

Der 1995 in Verona geborene Dirigent studiert Orchesterleitung bei Pier Carlo Orizio, Donato Renzetti und Umberto Benedetti Michelangeli. Er dirigierte bereits diverse namhafte Orchester, darunter das Dänische Sinfonieorchester, das Orchester des Teatro Carlo Felice in Genua, das Ökesutara Ansanburu in Kanazawa, das Philharmonieorchester der Mailänder Scala, das Orchestra dei Pomeriggi Musicali in Mailand, die Filarmonica Toscanini in Parma, das Sønderjyllands Symfoniorkester in Sønderborg, das Tokyo Symphony Orchestra, das Orchestra Sinfonica Nazionale der RAI in Turin oder den Wiener Concert-Verein im Musikverein. Im Opernfach dirigierte er Mozarts *Zauberflöte* am Royal Opera House in Maskat, *La cambiale di matrimonio* und die *Petite messe solennelle* beim Rossini Opera Festival in Pesaro, *Il barbiere di Siviglia* am Sferisterio in Macerata und in der Arena di Verona, Bellinis *Norma* am Teatro Grande in Brescia, am Teatro Sociale in Como, am Ponchielli in Cremona, am Fraschini in Pavia und am Teatro Verdi in Pisa, Donizettis *L'elisir d'amore* in Jerewan und Puccinis *Gianni Schicchi* am Teatro Filarmonico in Verona. 2023 gibt er mit *Verdis Requiem* sein Debüt bei der Stagione estiva dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. In der Spielzeit 2023/24 geht er mit dem Orchestra dell'Accademia della Scala auf Tournee in Frankreich und leitet das Orchestra Toscanini während des Respighi-Festivals in Bologna, die Pomeriggi Musicali und das Orchestra Filarmonica Marchigiana. Alessandro Bonato übernimmt ab der Saison 2025/26 die Position des Chefdirigenten des Haydn Orchesters.

Fabio Cherstich

REGIA | REGIE

fabiocherstich.com

Fabio Cherstich è nato a Udine nel 1984. È regista e scenografo di teatro e opera. Il suo lavoro combina una meticolosa attenzione all'estetica visiva con la passione per i nuovi media e i linguaggi artistici contemporanei. Ha lavorato in numerosi teatri, tra cui il Teatro Mariinsky di San Pietroburgo, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma, l'Opera d'Avignone, l'Opera di Marsiglia, il Teatro Maillon di Strasburgo, il Teatro Argentina di Roma e I Teatri di Reggio Emilia. Le sue produzioni sono state invitate a prestigiosi festival internazionali, come il Festival di Napoli, il Festival Première-Strasbourg, il Festival Dei Due Mondi di Spoleto, lo STUCK Contemporary Art Center Festival di Leuven e la Biennale di Teatro di Venezia. È l'ideatore e regista del progetto "Operacamion", operation-the-road descritta dal New York Times come "un progetto unico capace di riportare l'opera alle sue origini". Come regista di eventi performativi nel campo della moda e del design, ha collaborato con brand come Cassina, Gufram, Memphis Milano, Fay, Hermès, Off-WHITE e Acne Studio. Insegna estetica della regia teatrale presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e l'Università IULM di Milano. Da sempre interessato all'arte contemporanea, con particolare attenzione alla scena underground di Manhattan degli anni '80 e '90, dal 2019 è curatore del Larry Stanton Estate di New York. Dalla stagione 2024/25 è Artist in residence della Fondazione Haydn per tre anni.

Fabio Cherstich, Regisseur und Bühnenbildner in Theater und Oper, wird 1984 in Udine geboren. Seine Arbeit vereint einen akribisch genauen Blick für die Details visueller Ästhetik mit der Leidenschaft für neue Medien und moderne künstlerische Ausdrucksformen. Cherstich ist für diverse Theater tätig, darunter das Mariinski-Theater in Sankt Petersburg, das Teatro Massimo in Palermo, die Opernhäuser in Rom, Avignon und Marseille, das Maillon-Theater in Strasbourg, das Teatro Argentina in Rom und I Teatri in Reggio Emilia. Seine Produktionen werden zu renommierten internationalen Festivals eingeladen, zum Beispiel das Festival di Napoli, das Festival Premières in Strasbourg, das Festival Dei Due Mondi in Spoleto, das STUCK Contemporary Art Center Festival in Leuven oder die Biennale di Teatro in Venedig. Er ruft „Operacamion“ ins Leben, ein laut New York Times „einzigartiges Projekt“, das Musiktheater hinaus in die Straßen trägt und „die Oper zu ihren Wurzeln zurückführt“. Zusätzlich inszeniert er Performances für die Welt der Mode und des Designs, wofür er mit namhaften Labels wie Cassina, Gufram, Memphis Milano, Fay, Hermès, Off-WHITE oder Acne Studio zusammenarbeitet. Er ist Dozent für Regieästhetik an der Schauspielschule Paolo Grassi in Mailand und unterrichtet an der Mailänder Universität IULM. Der seit jeher an zeitgenössischer Kunst interessierte Regisseur mit einer besonderen Faszination für die New Yorker Underground-Szene der 1980er und 90er fungiert seit 2019 als Kurator des Larry Stanton Estate in New York. Seit der Saison 2024/25 ist er für drei Jahre Artist in Residence der Stiftung Haydn.

Nicolas Bovey

SCENE | BÜHNE

nicolasbovey.myportfolio.com

Scenografo e light designer, nato a Losanna e formatosi in Italia, è stato allievo di Margherita Palli. Ha disegnato nel 2017 le scene di *Turandot* al Macerata Opera Festival e nel 2018 de *Le Château de Barbe-Bleue* di Bartók e *Die glückliche Hand* di Schönberg per il Teatro Massimo di Palermo. Ha collaborato con registi quali Davide Livermore, Mario Martone, Andrea De Rosa, Francesco Micheli, Valerio Binasco e per alcuni dei più importanti teatri e festival, tra cui il Teatro alla Scala, il San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, il Théâtre des Champs Élysées e il Teatro Regio di Torino. Ha vinto il Premio Ubu 2021 per la scenografia de *La casa di Bernarda Alba* e *Le sedie*, il Premio Le Maschere 2021 per la scenografia de *Le sedie* e il Premio Ubu 2022 per il disegno luci de *La signorina Giulia* e *I due gemelli veneziani*.

Der aus Lausanne stammende Bühnenbildner und Light Designer absolvierte seine Ausbildung in Italien unter der Leitung von Margherita Palli. 2017 entwarf er das Bühnenbild für *Turandot* beim Macerata Opera Festival, 2018 folgten *Le Château de Barbe-Bleue* von Bartók und *Die glückliche Hand* von Schönberg für das Teatro Massimo in Palermo. Er arbeitete mit Regisseuren wie Davide Livermore, Mario Martone, Andrea De Rosa, Francesco Micheli und Valerio Binasco zusammen und gestaltete Produktionen für renommierte Bühnen und Festivals, darunter die Mailänder Scala, das Teatro San Carlo in Neapel, La Fenice in Venedig, das Théâtre des Champs Élysées und das Teatro Regio in Turin. Er gewann den Premio Ubu 2021 für das Bühnenbild in *La casa di Bernarda Alba* und *Le sedie*, den Premio Le Maschere 2021 für das Bühnenbild in *Le sedie* sowie den Premio Ubu 2022 für das Lichtdesign in *La signorina Giulia* und *I due gemelli veneziani*.

Arthur Arbesser

COSTUMI | KOSTÜME

arthurarbesser.com

Nato a Vienna, Arthur Arbesser è sempre stato circondato dalla storia e dalla cultura della città durante la sua crescita. Dopo la laurea al Central Saint Martins College di Londra, si è trasferito a Milano dove ha lavorato per sette anni da Giorgio Armani. Nel 2013 ha lanciato il suo marchio e nel 2015 è stato finalista del premio LVMH, venendo rapidamente riconosciuto per la sua estetica grafica e il suo personale linguaggio creativo. Oltre a occuparsi del suo marchio, Arbesser è consulente creativo e viene coinvolto in numerose collaborazioni, dal design di mobili a quello di prodotti. I costumi per il balletto e l'opera completano il suo mondo creativo (Staatsoper Unter den Linden Berlin, Bayerische Staatsoper München, etc.).

Die Geschichte und Kultur seiner Heimatstadt beeinflussen den in Wien aufgewachsenen Designer Arthur Arbesser maßgeblich. Nach seinem Abschluss am Central Saint Martins College in London lässt er sich in Mailand nieder, um für sieben Jahre bei Giorgio Armani zu arbeiten. 2013 lanciert er sein eigenes Label, 2015 ist er Finalist des renommierten LVMH Prize. Die grafische Ästhetik und individuelle Kreativsprache seiner Arbeit machen ihn schnell international bekannt. Doch Arbesser betreibt nicht nur seine eigene Marke, sondern ist als Kreativberater auch an unterschiedlichsten Projekten beteiligt, die von Möbel bis zu Produktdesign reichen. Kostümbild für Ballett und Oper (Staatsoper Unter den Linden Berlin, Bayerische Staatsoper München, etc.) vervollständigt sein kreatives Repertoire.

Marco Giusti

LIGHTING DESIGN

Ènato a Moruzzo nel 1977. Dopo aver studiato storia contemporanea a Trieste, si è trasferito a Milano dove ha conseguito la laurea in regia teatrale. La sua formazione visiva è avvenuta sotto la guida del pittore e lighting designer Gabriele Amadori. Negli ultimi anni ha progettato l'illuminazione per teatri in Italia e in Europa, tra cui il Théâtre du Châtelet di Parigi, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Opéra de Lausanne, l'Opera di Roma, il Festival d'Avignon, l'Opéra National de Paris, il Teatro Real Madrid, l'Opéra Ballet de Genève, il Teatro di San Carlo di Napoli, il Copenhagen Opera House, l'Opéra-Comique di Parigi e la Comédie Française. Ha collaborato con studi di architettura e artisti come Romeo Castellucci, Giorgio Barberio Corsetti, Adriano Sinivia, Charles Berling, Fabio Cherstich, Lorenzo Amato, Elena Barbalich, Alessandro Talevi, Laurent Pelly e Silvia Costa.

Wurde 1977 in Moruzzo geboren. Seine Weiterbildung zum Lichtdesigner wird von dem Maler und Lighting Designer Gabriele Amadori begleitet. Im Laufe der vergangenen Jahre ist er für führende Bühnen in Italien und Europa tätig, etwa das Théâtre du Châtelet in Paris, den Maggio Musicale in Florenz, die Opéra de Lausanne, das Opernhaus in Rom, das Theater St. Gallen, die Opéra National de Paris, das Teatro Real Madrid, das Opéra Ballet de Genève, das Teatro di San Carlo in Neapel, La Monnaie in Brüssel, das Copenhagen Opera House, die Opéra-Comique in Paris und die Comédie Française. Er arbeitet mit namhaften Künstlern wie Romeo Castellucci, Giorgio Barberio Corsetti, Adriano Sinivia, Charles Berling, Fabio Cherstich, Lorenzo Amato, Elena Barbalich, Alessandro Talevi, Laurent Pelly und Silvia Costa.

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



Mara Gaudenzi

CONTRALTO | ALT
ROSINA, SUA PUPILLA
SEIN „AUGAPFEL“



Gianni Giuga

BASSO | BASS
FIORELLO, SERVITORE
DEL CONTE D'ALMAVIVA
DIENER DES GRAFEN ALMAVIVA
UN OFFICIALE | OFFIZIER



Gurgun Baveyan

BARITONO | BARITON
FIGARO, BARBIERE
BARBIER

Pietro Adaini

TENORE | TENOR
IL CONTE D'ALMAVIVA
GRAF ALMAVIVA



Julien Lambert

ATTORE |
SCHAUSPIELER
AMBROGIO, SERVITORE DI BARTOLO
DIENER BARTOLOS



Nicola Olivieri

BASSO | BASS
DON BASILIO, MAESTRO DI MUSICA
DI ROSINA
MUSIKMEISTER ROSINAS

Fabio Capitanucci

BASSO | BASS
DON BARTOLO, TUTORE DI ROSINA
VORMUND ROSINAS



Francesca Maionchi

SOPRANO | SOPRAN
BERTA, VECCHIA GOVERNANTE
IN CASA DI BARTOLO
ALTE HAUSHÄLTERIN BARTOLOS



Stefano Ferrario

PRIMI VIOLINI
ERSTE VIOLINE
Stefano Ferrario**
Edlir Cano*
Tiziana Lafuenti
Cecilia Albertani
Elisabeth Pichler
Flavia Succhiarelli
Marta Scrofani
Alessia Pallaoro
Erika Ferrari
Maria Patron



Daniele Ragnini

SECONDI VIOLINI
ZWEITE VIOLINE
Roberto Tomada*
Matteo Bovo
Sandro Acinapura
Josuè Esaù Iovane
Elisabetta Fornaresio
Federica Fersini
Cecilia Micoli
Tommaso Santini

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

PRIMI VIOLINI ERSTE VIOLINE

Stefano Ferrario**
Edlir Cano*
Tiziana Lafuenti
Cecilia Albertani
Elisabeth Pichler
Flavia Succhiarelli
Marta Scrofani
Alessia Pallaoro
Erika Ferrari
Maria Patron

VIOLONCELLI VIOLONCELLO

Luca Pasqual*
Elisabetta Branca
Lukas Piotr Dziedziak
Francesco Ciech
Benedetta Baravelli

CONTRABBASSI KONTRABASS

Daniele Ragnini*
Adriano Piccioni*
Corrado Pastore

SECONDI VIOLINI ZWEITE VIOLINE

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

FLAUTI FLÖTE

Francesco Dainese*
Sijing Tu

OBOI OBOE

Gianni Olivieri*
Fabio Righetti

VIOLE BRATSCH

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

CLARINETTI KLARINETTE

Carlo Dell'Acqua*
Nadia Bortolamedi

FAGOTTO FAGOTT

Flavio Baruzzi*
Andrea Racheli

CORNI HORN

Andrea Brunati*
Stefano Conti

TROMBE TROMPETE

Nicola Baratin*
Fabiano Ruin

TIMPANI PAUKEN

Domenico Cagnacci*

PERCUSSIONE SCHLAGINSTRUMENTE

Massimo Martone
Nicola Ciccarelli

CHITARRA GITARRE

Carlo Siega

BASSO CONTINUO

Gianluca Montaruli
VIOLONCELLO
Richard Baker
CLAVICEMBALO | CEMBALO

Coro Chor

ENSEMBLE VOCALE CONTINUUM

associazionecontinuum.it

TENORI TENOR

Marco Benigni
Gianni Campostrini
Marco Gaspari
Gianluca Gheller
Igor Glushkov Realdi
Haruyuki Hirai
Sandro Miori
Daniele Morandini
Bruno Nogara
Armando Parra Rodriguez

BASSI BASS

Gionni Asolari
Luca Bauce
Paolo Deanesi
Federico Evangelista
Marco Petrolli
Lorenzo Ziller

MAESTRO DEL CORO CHORLEITUNG

Luigi Azzolini

Casting manager **Clarry Bartha**

Ispettrice | Orchesterinspizientin Nancy Spinel
Addetto | Orchesterwart Andrea Morandi

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

What's Up Next?



OPER.A

13 + 14.02.25 _ ORE 20 UHR _ BOLZANO | BOZEN
TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER (STUDIO)
16.02.25 _ ORE 20 UHR
TRENTO | TRIENT _ TEATRO SANBÀPOLIS

SATYRICON

Di | von **Bruno Maderna**
Manu Lalli regia | Regie
Tonino Battista Direzione musicale | Musikalische Leitung

25.02.25 _ ORE 20 UHR
BOLZANO | BOZEN _ AUDITORIUM | KONZERTHAUS
26 + 27.02.25 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

TIMOTHY BROCK

The Kid_Ch Charlie Chaplin

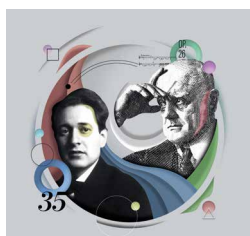


CINE-CONCERTO
FILMKONZERT

06.03.25 _ ORE 20 UHR
BOLZANO | BOZEN _ AUDITORIUM | KONZERTHAUS
07.03.25 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

SESTO QUATRINI

Filarmonica Arturo Toscanini
Carolin Widmann violino | Violine
Musiche di | Werke von **Sibelius, Korngold**



CONCERTO | KONZERT

11.03.25 _ ORE 20 UHR
BOLZANO | BOZEN _ AUDITORIUM | KONZERTHAUS
12.03.25 _ ORE 20.30 UHR
TRENTO | TRIENT _ AUDITORIUM

OTTAVIO DANTONE

Musiche di | Werke von **Händel, Bach, Haydn**



CONCERTO | KONZERT

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

ASSIMOCO
ALPERIA
MEDIOCREDITO TRENINO-ALTO ADIGE
INVESTITIONSBANK TRENINO-SÜDTIROL
RAIFFEISEN LANDESBANK SÜDTIROL
CASSA CENTRALE RAIFFEISEN ALTO ADIGE
R+V ALLGEMEINE VERSICHERUNG
SCHENK ITALIAN WINERIES
STIFTUNG SÜDTIROLER SPARKASSE
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI BOLZANO
SÜDTIROLER SPARKASSE
CASSA DI RISPARMIO DI BOLZANO



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
haydn.it _ info@haydn.it
Tel. +39 0471 975031

Testi | Texte
Giulia Vannoni, Fondazione Teatro Comunale di Modena,
Fabio Cherstich, Alessandro Bonato

Biografie | Biografien
Alberto Massarotto, Elisa Tessaro

Traduzione | Übersetzung
Claudia Amor, Maria Prast

Grafica | Grafik
Plus Communications

Ringraziamenti | Danksagung

Sinossi e note di regia sono state gentilmente messe a disposizione dalla Fondazione Teatro Comunale di Modena. I Die Texte zur Handlung und zur Regieanmerkung wurden uns freundlicherweise von der Fondazione Teatro Comunale di Modena in italienischer Sprache zur Verfügung gestellt.

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



alperia

Die Natur ist unsere
Inspirationsquelle

La natura è la nostra
fonte di ispirazione

www.alperigroup.eu