

HAYDN

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

13. + 14.02.25 _ ORE 20 UHR
BOLZANO | BOZEN
TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER (STUDIO)
16.02.2025 _ ORE 20 UHR
TRENTO | TRIENT
TEATRO SANBÀPOLIS

SATYRICON

BRUNO MADERNA

NUOVO ALLESTIMENTO | NEUINSZENIERUNG



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

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

opera
europa

RESEOD

FEDORA

info@haydn.it
+ 39.0471.975031

HAYDN.IT

HAYDN

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

13. + 14.02.25 _ ORE 20 UHR
BOLZANO | BOZEN
TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER (STUDIO)
16.02.2025 _ ORE 20 UHR
TRENTO | TRIENT
TEATRO SANBÀPOLIS

SATYRICON

BRUNO MADERNA

Prima rappresentazione assoluta | Uraufführung
16.03.1973, Holland Festival, Scheveningen

Versione drammaturgica dell'opera e realizzazione della musica su nastro
a cura di | Dramaturgische Fassung des Werks und Umsetzung der Musik
auf Tonband **Tonino Battista**

Nuovo allestimento | Neuinszenierung

Durata | Dauer **60' senza intervallo | ohne Pause**

In inglese, francese, tedesco e latino con sovratitoli in italiano e tedesco
In englischer, französischer, deutscher und lateinischer Sprache mit
deutschen und italienischen Übertiteln

OPERA INTRO

Gio | Do 13.02.2025 _ ore 19.00 Uhr
Ven | Fr 14.02.2025 _ ore 19.00 Uhr
Teatro Comunale | Stadttheater (Studio)

Dom | So 16.02.2025 _ ore 19.00 Uhr
Trento | Trient _ Teatro SanbàPolis

SATYRICON

BRUNO MADERNA

Libretto

Ian Strasfogel e **I und Bruno Maderna**
dall'omonimo romanzo di I nach dem
Roman von

Petronio Arbitro | **Petronius Arbitr**

Editore | Herausgeber

Salabert (rappresentante per l'Italia
Vertretung in Italien **Casa Ricordi,**
Milano | **Mailand**)

INTERPRETI | BESETZUNG

Scintilla

Costanza Savarese

Quartilla

Eleonora Bordonaro

Criside

Patrizia Polia

Fortunata

Costanza Savarese

Trimalchio

Marcello Nardis

Habinnas

Joël O'Cangha

Niceros

Renzo Ran

Eumolpus

David Ravignani

Scintilla (ensemble)

Gloria Tronel

L'ingenuità | Die Unschuld

Greta Sacco

Direzione musicale | Musikalische Leitung

Tonino Battista

Regia, drammaturgia e costumi | Regie,
Dramaturgie und Kostüme

Manu Lalli

Scene | Bühne

Daniele Leone

Lighting design

Gianni Mirenda

Attori | Darsteller

Franz Braun, Viola Picchi Marchi,

Chiara Sartori, David Thaler

Figuranti | Statisten*

Gian Pierre Barreal Aguirre,
Massimiliano Cirillo, Desiree Di Muccio,
Younes El Khatib, Erza Gashi,
Seyed Alireza Mirbagheri,
Ousmane Daniele Seck, Sibylle Silvestri,
Paola Soccio, Ardjan Xhaja

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

Haydn Orchester von Bozen und Trient

Allestimento | Inszenierung

Venti Lucenti

Stage assistenza alla regia | Regiehospitalanz

Ai Takagi

Direzione di scena | Inspizienz

Michele Pignolo

Casting manager

Clarry Bartha

Maestro collaboratore | Korrepetition

Lucio Perotti

Sovratitoli | Übertitelung

Enrica Apparuti

Traduzione sovratitoli in tedesco a cura di

Deutsche Übersetzung der Übertitel

Annamaria Anderlan

SQUADRA TECNICA
TECHNISCHES TEAM

Responsabile allestimento scenico

Bühnentechnische Einrichtung

Marco Burberi

Assistenza tecnica | Technische Mitarbeit

Erwin Canderle

Macchinista | Bühnentechnik

Elisa Bianchini

Operatore luci | Lichtpult

Luca Asoli

Fonico | Tontechnik

Luca Vianini

Stage tecnico | Produktionspraktikum*

Eros Pugliese, Samuele Zanirato

Sarta | Garderobe

Tanja Jost

Stage vestizione | Praktikum Garderobe*

Giorgia Esposizione

Trucco | Maske

Gudrun Pichler

SPETTACOLI A BOLZANO
AUFFÜHRUNGEN IN BOZEN

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,

Andrea Zampolli

Elettricisti-fonici | Beleuchtung und Ton

Simone Brusco, Maurizio Conta,

Mario Zanella

Elettricisti | Beleuchtung

Teresa Palminiello, Rebecca Slompo,

Michelangelo Vitullo

SPETTACOLO A TRENTO
AUFFÜHRUNG IN TRIENT

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

*Studentesse e studenti della **Scuola Professionale CTS "L. Einaudi"**
Studentinnen und Studenten der **Berufsschule „L. Einaudi“**

Alea

Bruno Maderna fu un compositore libero e curioso, anche nel periodo in cui praticò i più rigorosi procedimenti seriali. L'apertura verso linguaggi diversi spiega anche il suo progressivo ritirarsi dagli esperimenti più radicali dell'avanguardia, e la sua tendenza, nell'ultimo decennio, a ricercare una continua osmosi tra stili e materiali eterogenei, tra frammenti delle sue stesse composizioni, approdando spesso a forme di teatro, come dimostrano le opere radiofoniche - *Il mio cuore è nel Sud*, *Don Perlimplin* e *Ritratto di Erasmo* - e i due lavori destinati alle scene - *Hyperion* (1964) e *Satyricon* (1973) - entrambi concepiti come "opere aperte". *Satyricon* nacque dunque come una forma aleatoria, con una sequenza di numeri musicali da "montare" nel momento dell'esecuzione, e come un *work in progress*, perché l'opera fu sottoposta a continui rifacimenti. A partire da un piccolo dramma musicale realizzato nel 1971 per gli studenti di una scuola di musica nel Massachusetts, Maderna realizzò altre due versioni con pezzi musicali nuovi. E quando morì, il 17 novembre 1973, stava lavorando a una nuova versione dell'opera, con l'esplicita richiesta al suo editore di stampare la partitura in fascicoli singoli (sedici numeri vocali e strumentali, più cinque intermezzi su nastro magnetico), per lasciare al direttore e al regista la massima libertà nella loro ricombinazione.

Aleatorik

Bruno Maderna war zeitlebens ein freier, stets neugieriger Komponist, auch als seine Arbeit noch den rigorosen Vorgaben der Serialität folgte. Seine Hinwendung zu neuen Ausdrucksformen bedingte eine schrittweise Distanzierung von den oftmals sehr gewagten Experimenten der Avantgarde und mündete in seinem letzten Lebensjahrzehnt in dem Versuch, eine Osmose zwischen heterogenen Stilen und Materialien sowie den Fragmenten seiner eigenen Kompositionen zu finden, ein Weg, der ihn oft zu performativen Formen führte, wie seine Radiowerke - *Il mio cuore è nel Sud*, *Don Perlimplin* oder *Ritratto di Erasmo* - und seine beiden Bühnenstücke - *Hyperion* (1964) und *Satyricon* (1973) - beweisen. Letztere sind beide als „offene Kunstwerke“ konzipiert. *Satyricon* folgt im Aufbau dem Prinzip der Aleatorik, mit einer Reihe von musikalischen Nummern, die im Moment der Aufführung „zusammengewürfelt“ werden. Die Oper ist ein *Work-in-progress*, das immer wieder Überarbeitungen erfuhr. Ausgangspunkt des Werks ist ein kleines Musiktheaterstück, das Maderna 1971 für die Studierenden einer Musikschule in Massachusetts komponierte und in zwei späteren Versionen mit zusätzlichen Stücken versah. Zum Zeitpunkt seines Todes, am 17. November 1973, arbeitete er an einer dritten Version der Oper, die den Verleger ausdrücklich aufforderte, die Partitur in Einzelheften herauszugeben (sechzehn Vokal- und Instrumentalstücke plus fünf Intermezzi auf Tonband), um Regie und Orchesterleitung maximale Freiheit bei der Anordnung der Einzelteile zu gewähren.



Decadenza

Maderna aveva scelto l'episodio più famoso del romanzo di Petronio, la cena in casa del ricco Trimalchio, un licenzioso *convivium* dell'età imperiale, raccontato anche nel testo latino senza uno svolgimento lineare, ma come una sequenza di quadri indipendenti, di episodi comici e tragici, con una galleria di personaggi caricaturali, tronfi, alcolizzati, lascivi. Questo quadro della decadenza di una civiltà per il compositore si atteggiava benissimo alla società contemporanea: «[...] il mio punto di partenza è stato il testo – rivelò in un'intervista nel marzo del 1972 - e quello

di *Satyricon* l'avevo scelto da un pezzo. Vi si vede una società che, sotto molti aspetti, non è né migliore né peggiore di quella di oggi. Oggi chi si impegna in maniera non effimera in un partito, poco importa se di destra o di sinistra, ha un'idea precisa della società nella quale viviamo e credo che sarebbe difficile trovare un'immagine così vicina alla nostra realtà come quella proposita da Petronio descrivendo la Roma della decadenza. Non voglio fare cantare argomenti morali o politici; il mio scopo è fare del teatro un atto politico, è per questo motivo che mi sono sentito attratto da questo testo».

Polilinguismo

I personaggi di Petronio non parlano una lingua letteraria, ma gli idiomi usati nella Roma imperiale e nella sua periferia, con il loro particolare lessico, irregolarità, espressioni gergali. Nel testo

latino si mescolano citazioni, si alternano prosa e poesia, si sovvertono spesso i piani narrativi, in una struttura a mosaico che si adattava perfettamente alle idee di Maderna per un nuovo teatro musicale. Il libretto infatti riunisce vari frammenti di Petronio, ma usando il latino solo per gli argomenti filosofici o per pochi passi di carattere "serioso" («quello che è detto in latino - afferma il compositore - sono solo espressioni retoriche, parole vuote che possono benissimo non essere comprese»). La maggior parte del testo è invece tradotto in lingue moderne: in inglese, per le lunghe parti narrative, il francese per le situazioni amorose e i giochi di seduzione, il tedesco per le frasi legate al potere, agli affari, al denaro.



Foto delle prove I Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

Dekadenz

Maderna wählte als Thema für seine Oper die berühmteste Szene aus Titus Petronius' gleichnamiger Geschichte: das Gastmahl im Hause des reichen Trimalchio, ein zügelloses römisch-imperiales Gelage, von dem auch im lateinischen Text nicht in linearer Abfolge erzählt wird, sondern über eine Reihe eigenständiger Szenen, komischer Episoden oder tragischer Begebenheiten, mit einer Besetzung aus Karikaturen, Prahlern, Trinkern und Lüstlingen. Dieses Bild der Dekadenz einer Gesellschaft passte für den Komponisten wie angegossen zur Gesellschaft seiner Zeit: „[...] Ausgangspunkt war für mich der Text“ verriet er in einem Interview im März 1972. „Dass es *Satyricon* werden

muss, wusste ich schon seit einer Weile. Darin wird eine Gesellschaft sichtbar, die in vielerlei Hinsicht weder besser noch schlechter ist als die Gesellschaft von heute. Wer sich heute ernsthaft in einer Partei engagiert – dabei ist es wenig bedeutend, ob rechts oder links – hat eine klare Vorstellung von der Gesellschaft, in der wir leben, und ich glaube, dass wohl keine Darstellung unserer Wirklichkeit näherkommt, als Petronius' Bild der römischen Dekadenz. Mein Ziel ist nicht, mit meinen Arien moralische und politische Botschaften zu verbreiten, mein Ziel ist, die Vorstellung zu einem politischen Akt werden zu lassen. Aus diesem Grund hat mich dieser Text so fasziniert.“

Vielsprachigkeit

Bei Petronius bedienen sich die Personen keiner literarischen Sprache, sondern benutzen die verschiedenen Idiome, die im Römischen Reich und dessen Randzonen vorkamen, mit sämtlichen Eigenheiten, Abweichungen und Umgangssprachen. In den lateinischen Text mischt sich wörtliche Rede, es wechseln Prosa und Lyrik, ändern sich Erzählebenen, sodass ein Mosaik entsteht, das sich für Madernas Idee eines neuen Musiktheaters perfekt eignet. Das Libretto beinhaltet verschiedene

Fragmente aus Petronius' Text, verwendet Latein jedoch nur für philosophische Themen und manche „ernste“ Passagen („Was auf Latein gesagt wird“, bestätigte der Komponist selbst, „sind nur rhetorische Floskeln, leere Worte, die man genauso gut hätte auslassen können.“). Der Großteil des Textes wurde in moderne Sprachen übersetzt: Englisch für lange Erzählpassagen, Französisch für Liebesszenen und Verführungsspiele und Deutsch für Sätze, die mit Macht, Business und Geld zu tun haben.

Straniamento

Il multilinguismo del libretto trova un ideale pendant nel polistilismo della partitura dove Maderna crea una variegata antologia di materiali e stili musicali. C'è ad esempio una fitta serie di citazioni, a volte distorte, ma sempre riconoscibili (da Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Stravinskij, Verdi, Wagner, Weill), scelte per affinità poetica e teatrale con le varie situazioni narrate, con le varie tipologie di personaggi, con i loro umori contrastanti. Queste citazioni, tolte dal loro contesto originario acquistano nuovi significati, contribuendo a una drammaturgia musicale piena di depistaggi percettivi: «[...] non credo che questo modo di comporre risulti valido per altri pezzi – osserva Maderna – per me, funziona qui, perché si adatta bene a Petronio. Ci sono spesso degli

effetti a poco prezzo, quasi gratuiti, ma anche la società in questione in effetti valeva poco, e così essa viene trattata con la tecnica dello “straniamento”». Anche la scrittura vocale spazia tra stili diversi, dal canto lirico, al declamato, allo *Sprechgesang*, al parlato. La piccola orchestra accompagna le parti vocali con trame agili e saltellanti, con elementi musicali dal carattere gestuale, spesso presentati in notazione aleatoria, come blocchi strumentali da combinare liberamente nel momento dell'esecuzione. I cinque interventi elettronici registrati su nastro, che possono anche essere combinati con i numeri strumentali moltiplicano l'effetto straniante di questo teatro musicale, dove tutto appare esagerato e dove il tragico si fonde sempre con il grottesco.



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia



Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

Verfremdung

Die Vielsprachigkeit des Librettos spiegelt sich im stilistischen Reichtum der Partitur wider. Maderna schafft darin eine facettenreiche Anthologie von musikalischen Materialien und Stilen. Darin findet sich etwa eine ganze Reihe von Zitaten, die manchmal verzerrt sind, aber immer erkennbar bleiben (von Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Strawinsky, Verdi, Wagner, Weill), die der Komponist wegen ihrer poetischen und dramaturgischen Nähe zu den einzelnen Erzählsituationen, Charaktertypen oder deren wechselnden Gemütszuständen auswählte. Die Anleihen, aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und mit neuer Bedeutung belegt, tragen dazu bei, dass die Dramaturgie der Musik die Wahrnehmung immer wieder in die Irre führt: „[...] ich glaube nicht, dass diese Komponierweise für andere Stücke sinnvoll wäre, aber hier, in diesem speziellen Fall, funktioniert

sie für mich, weil sie gut zu Petronius passt. Es kommen oft billige, quasi kostenlose Effekte vor, aber tatsächlich war auch die betreffende Gesellschaft wenig wert, und daher wird sie mit der Technik der „Verfremdung“ behandelt. Auch Gesangsparts fächern sich kompositorisch in verschiedene Stile auf, von Operngesang und Deklamation über Sprechgesang bis hin zu normaler Sprechstimme. Das kleine Orchester begleitet die Gesangspartien mit wendigen, tänzelnden Themen, mit gestenreichen Musikelementen, deren Notation oft aleatorisch erfolgt, etwa als Instrumentalblöcke, die frei mit der Aufführungssituation kombiniert werden können. Die fünf elektronischen, auf Band aufgezeichneten Einschübe, die ebenfalls mit den anderen Instrumentalnummern kombiniert werden können, multiplizieren den verfremdenden Effekt dieser Oper, bei der alles überzeichnet erscheint und das Tragische stets auf dem Grotesken fußt.

Commensali

Nell'opera si alternano vari personaggi, che raccontano le loro storie mentre gli ospiti banchettano e si dilettono in attività erotiche. Tra i protagonisti c'è Fortunata, moglie di Trimalchio, che si presenta con un'aria nella quale loda la sua vita di ozio e di lusso e canta le ricchezze del marito («That's Fortunata, Trimalchio's wife!»). Questo pezzo, da cantare «con voce languida ma arrogante», è un esempio della varietà di stili e di umori intrecciati insieme da Maderna: vi si alternano inflessioni jazz, reiterazioni ipnotiche, una marcia (accompagnata da clarinetto, trombone e marimba), un breve stacco ritmato, come un tango, un Adagio con le movenze di un blues, una breve sequenza in *Sprechgesang* (che sembra echeggiare il *Pierrot lunaire*), una sezione staccatissima sia nella parte vocale che nell'accompagnamento, un parlato su lunghi accordi tenuti, una specie di cabaletta veloce e ritmata, dove la donna fa l'elenco delle ricchezze e delle prelibatezze che ci sono in casa. Fortunata poi, per ingelosire il marito, cerca di sedurre Eumolpo, un ex-soldato che ha scelto di dedicarsi alla poesia e alla filosofia, confessandogli la sua attrazione per gli intellettuali: al canto sensuale di lei risponde Eumolpo che si schernisce in francese («Mais, je ne suis qu'un humble philosophe»: ma io non sono che un umile filosofo) e poi cerca di sottrarsi con delle frasi parlate in latino («Orbem

iam totum...»), seguite da una fuga parodistica, con il soggetto intonato da Eumolpo («Orbem iam totum victor Romanus habebat»), la risposta affidata al fagotto, il contrasoggetto agli archi. In questo duetto viene citato il tema dell'Habanera della *Carmen* di Bizet, che circola per frammenti tra le parti di tromba, trombone (entrambi con sordina) e marimba, come un fantasma all'interno di una trama strumentale che incede voluttuosa al passo di tango. Habinnas è un intimo amico del padrone di casa, marito di Scintilla. Nella sua prima aria fa un apologo sulle virtù del denaro, con un canto spezzettato e dissonante, dove incisi lirici si alternano a parlato e *Sprechgesang*. Nella seconda («Once upon a time there was a certain married woman in the city of Ephesus»: Una volta c'era una donna sposata nella città di Efeso), il numero musicale più lungo di tutta l'opera, racconta la storia di una matrona che, mentre piange al cimitero la morte del marito, decisa a lasciarsi morire di fame, viene consolata da un centurione, giace con lui, e alla fine per salvarlo dalla condanna a morte (perché durante quella notte d'amore i parenti di uno dei ladri crocefissi hanno rimosso dalla croce il corpo del loro caro) fa mettere sulla croce il corpo di suo marito. La parte vocale, in inglese ma con alcuni inserti in francese, alterna squarci lirici e lunghe sequenze parlate, con una grande varietà nell'accompagnamento strumentale.



Festmahl

In der Oper wechseln sich die Personen im Erzählen ihrer Geschichte ab, während die Gäste des Festmahls sich weiterhin der Völlerei und ihren erotischen Aktivitäten hingeben. Eine der Protagonistinnen ist Fortunata, Trimalchios Ehefrau, deren Auftrittsarie ein Hoch auf Müßiggang und

Luxusleben ist. Sie besingt darin den Reichtum des Ehemannes („That's Fortunata, Trimalchio's wife!“). Dieses Stück, nach dem Wunsch des Komponisten „con voce languida ma arrogante“ (mit matter, jedoch arroganter Stimme) gesungen, ist ein Beispiel für die Vielzahl von Stilen und Stimmungen, die Maderna miteinander

verstrickt. An dieser Stelle vermischen sich Anspielungen auf den Jazz mit fast hypnotischen Wiederholungen, ein Marsch (begleitet von Klarinette, Posaune und Marimba), ein kurzer, an Tango erinnernder Rhythmuswechsel, ein Adagio mit Blues-Anklängen, eine kurze Sequenz mit Sprechgesang (in dessen Begleitmusik der *Pierrot lunaire* widerzuhallen scheint), ein Staccatissimo-Abschnitt, sowohl im Gesang als auch in der Begleitung, Sprechstimme zu langen, gehaltenen Akkorden, eine Art schnelle, rhythmische Cabaletta, in der die Ehefrau die Reichtümer und Köstlichkeiten in ihrem Haus auflistet. Um den Ehemann eifersüchtig zu machen, versucht Fortunata, Eumolpus zu verführen, einen ehemaligen Soldaten, der sich mittlerweile der Poesie und der Philosophie verschrieben hat, indem sie ihm gesteht, wie sehr sie sich zu Intellektuellen hingezogen fühlt: Als Antwort auf ihren verführerischen Gesang, spielt Eumolpus seine Person herab („Mais, je ne suis qu'un humble philosophe“: Bin ich nicht nur ein bescheidener Philosoph...), bevor er versucht, sich in einige lateinische Phrasen zu flüchten („Orbem iam totum...“). Es folgt eine parodistische Fuge, deren Thema zuerst von Eumolpus zu hören ist („Orbem iam totum victor Romanus habebat“), und dann als Antwort vom Fagott, während die Streicher das Gegen Thema

liefern. In diesem Duett wird die Habanera aus Bizets *Carmen* zitiert und in Fragmenten zwischen Trompete, Posaune (beide mit Dämpfer) und Marimba weitergereicht, wie ein Geist, der im sinnlichen Tangoschritt das Instrumentalgeflecht durchstreift. Habinnas ist ein enger Freund des Hausherrn und Ehemann von Scintilla. Seine erste Arie ist ein Apolog über die Vorzüge des Geldes, ein abgehackter, dissonanter Gesang, in dem sich lyrische Passagen mit gesprochenen Sprache und Sprechgesang abwechseln. Die zweite Arie („Once upon a time there was a certain married woman in the city of Ephesus“: Es war einmal eine verheiratete Frau in der Stadt Ephesos...), ist die längste Musiknummer der ganzen Oper. Sie erzählt von einer römischen Witwe, die am Grab ihres verstorbenen Mannes weint und beschließt, den Hungertod zu sterben. Doch dann lässt sie sich von einem Centurio trösten, gibt sich ihm hin und lässt den Körper des toten Ehemannes ans Kreuz hängen, um den zum Tode Verurteilten (denn während der Liebesnacht war einer der gekreuzigten Diebe von dessen Familie vom Kreuz geholt worden) zu retten. Der Gesangspart, auf Englisch mit einigen Einschüben auf Französisch, wechselt zwischen gesungenen und langen, gesprochenen Abschnitten, während die Begleitung sehr variationsreich gestaltet ist.

Foto delle prove | Probenfoto, Foto: Andrea Macchia



Trimalchio

Il padrone di casa racconta il supplizio della stitichezza e delle flatulenze in un'aria breve, nello stile di una chanson da cabaret, con la sua linea ritmata cantata in tedesco: «Nehmts mir nicht übel, lieber Freunde, schon viele Tage macht mein Bauch, nicht mit» (Amici cari chiedo scusa da un po' di giorni io non vado più di corpo). Nella seconda aria, divisa in due parti, racconta come abbia accumulato fortune enormi col commercio di schiavi e bestiame, alternando una prima parte melodica, con un cantabile da *café-chantant*, e una seconda parlata, punteggiata da un mix di citazioni che creano stridenti contrasti: echi wagneriani, frammenti di operetta, musiche di banda, varie marce che alla fine si fondono in un rutilante can-can nel quale Trimalchio celebra i milioni accumulati nelle sue casse («Vierzehn Millionen»: Quattordici milioni). Nella terza aria, si scaglia contro la moglie ricordando quando la incontrò per la prima volta in un bordello. La voce si muove spigolosa e dissonante («Doesn't that slut remember what she used to be?: Non si ricorda quella sgualdrina ciò che era?) mescolandosi con gesti strumentali violenti. Nella sua quarta e ultima aria, Trimalchio annuncia il suo testamento, in un mix di stili vocali dall'effetto parodistico. All'avvio "solenne" seguono squarci dal carattere eroico e religioso; la lettura del testamento è avviata da uno *Sprechgesang* accompagnato solo dal pianoforte; e quando Trimalchio urla ai suoi ospiti «Here my private tuba mirum», in orchestra risuona il tema deformato del Primo Concerto per

pianoforte di Cajkovskij; nella descrizione della sua tomba, rivolta all'amico Niceros («Well, old friend Niceros, will you make me my tomb exactly as I order it?»: Bene, vecchio amico Niceros, farai la mia tomba esattamente come l'ho ordinata?) si intrecciano il celebre arpeggio da *Till Eulenspiegel* di Strauss (nel corno), il tema wagneriano del *Walhalla*, frammenti di *Bohème* (alla fine della sequenza irrompe il valzer di Musetta); quando il ricco mercante chiede che accanto alla sua tomba ci sia anche una statua di Fortunata, l'orchestra intona una marcia funebre; poi sulla melodia dell'aria gluckiana «Che farò senza Euridice», canta «Then sculpt me a broken vase with a little boy sobbing out his heart over it» (Poi scolpisci un vaso rotto e un bambino piccolino che singhiozza profondamente); alla fine sui suoni spogli del basso tuba, declama il suo addio al mondo («Let it be said to his eternal credit that he never listened to philosophers. Peace to him»: Venga detto a suo eterno onore, che non dette mai retta ai filosofi. Pace a lui).



Trimalchio

Der Herr des Hauses erzählt in einer kurzen Arie im Chanson-Stil französischer Nachtlokale von den Qualen der Verstopfung und Flatulenz, diesmal auf Deutsch gesungen: „Nehmt's mir nicht übel, liebe Freunde, schon viele Tage macht mein Bauch nicht mit“. In einer zweiten, geteilten Arie geht es darum, wie er mit Sklaven- und Viehhandel unglaubliche Reichtümer anhäufte. Hier folgt auf einen melodischen ersten Teil mit einem Cantabile à la *Café-chantant* ein zweiter, gesprochener Teil, durchzogen von einem Mix aus Zitaten, die schrille Kontraste schaffen: Anklänge an Wagner, Operettenfragmente, Blasmusik und mehrere Märsche, die am Ende zu einem schillernden Cancan verschmelzen, in dem Trimalchio seine Millionen feiert („Vierzehn Millionen“). In einer dritten Arie wettert er gegen seine Frau und erzählt, wie er ihr zum ersten Mal in einem Bordell begegnete. Seine Stimme klingt hier hart und dissonant („Doesn't that slut remember what she used to be?“ Erinnert sich die Hure nicht mehr daran, wer sie einmal war?), auch die musikalischen Gesten sind hier brachial.

In der vierten und letzten seiner Arien verkündet Trimalchio, in einem Stilmix mit Parodieeffekt, sein Testament. Zum „feierlichen“ Auftakt reihen sich heroische, religiöse Abschnitte aneinander, die Lesung des Testaments beginnt mit einem nur vom Klavier begleiteten Sprechgesang, und als Trimalchio dann seinen Gästen zuruft „Here my private tuba mirum“, hallt im Orchester das verfremdete Thema aus Tschaikowskis erstem Klavierkonzert wider. Bei der Beschreibung seines Grabes, die er an seinen Freund Niceros richtet („Well, old friend Niceros, will you make me my tomb exactly as I order it?“: Nun gut, mein alter Freund Niceros, wirst du mein Grab genauso errichten, wie ich es dir aufgetragen?), verschwimmen das berühmte Arpeggio aus dem Strauss'schen *Till Eulenspiegel* (im Horn), das Wagnerische *Walhalla*-Thema und Fragmente aus der *Bohème* (am Ende der Sequenz mischt sich Musetta's Walzer dazwischen). Als der reiche Kaufmann befiehlt, dass neben seinem Grab auch eine Statue Fortunatas stehen solle, stimmt das Orchester einen Trauermarsch an. Daraufhin singt er zur Melodie der Gluck'schen Arie „Che farò senza Euridice“ seinen eigenen Text: „Then sculpt me a broken vase with a little boy sobbing out his heart over it“ (Dann meißeil mir eine zerbrochene Vase und einen kleinen Jungen, der sich darüber die Augen ausheult). Am Ende deklamiert er zu den rohen Tönen der Tuba seinen Abschied von der Welt („Let it be said to his eternal credit that he never listened to philosophers. Peace to him“: Zu seiner ewigen Ehre sei gesagt, dass er nie auf Philosophen hörte. Friede sei mit ihm.)

Distorsioni

La particolarità di quest'opera è proprio il libero assemblaggio del materiale di Maderna, tra parti vocali, strumentali e musica elettronica, che rende unico ogni allestimento e che dipende dalle scelte del direttore d'orchestra. Tonino Battista che ha diretto quest'opera numerose volte, a partire dagli anni Novanta, ha voluto cogliere una sintonia che lega il tema della decadenza con la scena rock dei primi anni Settanta: alcuni movimenti come il "glam rock" o le musiche di artisti come Frank Zappa e Alice Cooper denunciavano in quegli anni la decadenza della società contemporanea attraverso varie forme di parodia della ricchezza: «Nel 1973, l'anno in cui viene rappresentato per la prima volta *Satyricon*, è anche l'anno di uscita dell'album *Billion Dollar Babies* di Alice Cooper, un inno all'ostentazione della ricchezza. Per questo mi sono divertito a inserire alcuni frammenti di questa musica nelle parti elettroniche di Maderna, nell'introduzione e nell'epilogo». Battista non ha usato le parti elettroniche solo come intermezzi, ma le ha rielaborate, manipolando il materiale di Maderna, innestandole nei numeri musicali, integrandole così al tessuto musicale dell'opera (con un esecutore all'elettronica inserito nell'organico strumentale), per creare ancora più animazione: «pensare i nastri solo come inserti di musica acustica sarebbe stato ozioso, non avrebbe reso loro giustizia. Per me sono

come una sorta di serbatoio, pieno di suoni diversi. Per questo ho lavorato sulla ricomposizione di parti di musica registrata, usando per esempio nell'aria di Fortunata dei frammenti di parlato per farne una base *hip hop*, con un piano *Fender Rhodes*, inserendo nei *cut* improvvisi dei frammenti Trimalchio che continua a lamentarsi delle sue flatulenze [...] Con la tecnica del *cut-up* alcune scene chiuse sono state sezionate e intersecate a frammenti tratti da altre scene, come in un montaggio del cinema». Le citazioni di musiche del passato hanno offerto un ulteriore stimolo al direttore. Sono echi della musica classica, e soprattutto dell'opera, che Maderna si diverte a distorcere, a deformare all'interno della trama strumentale: «Beh, mi sono detto: allora perché rimanere vincolati alla vocalità dell'opera, nelle parti vocali? Perché non espandere questa distorsione alla voce? Ho pensato che si potesse rompere questo vincolo e ho fatto una scelta di un cast eterogeneo, dove non ci sono solo cantanti della scena operistica: accanto alle voci liriche di Marcello Nardis e Patrizia Polia, si sono così Eleonora Bordonaro, che è una cantante folk, Costanza Savarese, un'artista multidisciplinare, Joël O'Canha, che ha cantato in diversi musical. Ho voluto quindi diversi tipi di vocalità per caratterizzare questa distorsione, questa parodia dell'opera»



Foto delle prove I Probenfoto, Foto: Andrea Macchia

Innocenza

La rappresentazione petroniana di un crollo dell'impero è per Manu Lalli molto simile agli accadimenti del nostro tempo: «Sono epoche opulente, sature (non scordiamo infatti che la parola "satira" deriva dal latino "satur" cioè pieno, sazio) nelle quali l'ipotesi di felicità personale e di gratificazione è presupposto necessario per qualsiasi individuo e si amplifica nella misura in cui diminuisce l'influenza della civiltà nella quale si vive». La grande libertà interpretativa offerta da una struttura musicale e drammaturgica aperta, l'ha stimolata a declinare questa decadenza attraverso tre epoche storiche differenti, l'Impero Romano, la monarchia francese, il mondo contemporaneo. In sintonia con l'idea maderniana di ibridazione di lingue e di stili musicali, ha anche mescolato rappresentazione scenica e realtà, coinvolgendo diversi

figuranti, giovani e adulti di Bolzano, per formare una sorta di coro greco collocato ai lati del palcoscenico: una coro «che guarda il disgregarsi sociale dei protagonisti, partecipando ora a favore ora in contrasto, senza però mai prendere una reale posizione, vinti come sono anch'essi, da una staticità data da un benessere fittizio, temporaneo e per nulla scontato che, però, impedisce loro di cambiare o di intervenire contro un sistema palesemente in declino». Nella sua regia, tra i commensali di Trimalchio, che con il loro denaro possono comprare quasi tutto tranne la gioventù e l'innocenza, si muove anche una bambina, che attraversa lo spazio scenico: «una bambina in veste di "innocenza", una figura muta e rassicurante che introduce la vicenda e la chiude con un'azione di speranza e di futuro».

Verzerrungen

Die Besonderheit dieser Oper liegt in der Freiheit, Madernas Material aus Gesangspassagen, Instrumentalmusik und Tonaufnahmen immer neu anzuordnen. So liegt jede Inszenierung in den Händen der Dirigierenden, die daraus etwas Einzigartiges schaffen. Tonino Battista, der diese Oper seit den 1990er-Jahren viele Male zur Aufführung brachte, wollte mit seiner Interpretation die Parallele zwischen dem Thema der Dekadenz und der Rock-Szene der frühen Siebzigerjahre zum Ausdruck bringen. Einige Strömungen, wie etwa der „Glam Rock“ oder die Musik von Künstlern wie Frank Zappa oder Alice Cooper prangerten damals die Dekadenz ihrer Zeit an, indem sie den Überfluss auf verschiedenste Weise parodierten. „1973, das Jahr, in dem *Satyricon* uraufgeführt wurde, erschien auch Alice Coopers Album *Billion Dollar Babies*, eine Hymne auf die Zurschaustellung von Reichtum. Es war ein großes Vergnügen, einige Ausschnitte dieser Musik in die Tonaufnahmen für Madernas Oper mit

aufzunehmen, und zwar in der Einführung und im Epilog.“ Battista nutzt die elektronischen Intermezzi jedoch nicht nur als Zwischenspiele, sondern baut sie aus, indem er Madernas Material erweitert, manipuliert und zwischen die anderen Musiknummern schiebt. So gelingt es ihm, sie (mithilfe eines eigenen Künstlers für elektronische Musik im Orchester) enger in das musikalische Gewebe der Oper einzuknüpfen und noch mehr Leben in das Stück zu bringen: „Die Tonbandaufnahmen nur als akusmatische Einschübe zu betrachten, wäre schade, es würde ihnen nicht gerecht. Für mich sind sie vielmehr eine Art Speicher, der voller verschiedener Töne steckt und aus dem ich schöpfen kann. Aus diesem Grund habe ich an der Umgestaltung der Musik für die Tonbandaufnahmen gearbeitet. Für die Arie der Fortunata habe ich zum Beispiel Sprech-Fragmente verwendet, um ihr mit einem Fender-Rhodes-Piano eine *Hip-Hop*-Basis zu unterlegen, oder in die *Cuts* Schnipsel von Trimalchios ständigen Beschwerden

über seine Flatulenzen eingebaut [...] Mithilfe der *Cut-up-Technik* wurden einige abgeschlossene Szenen zerschnitten und mit Ausschnitten aus anderen Szenen vermischt, wie beim Filmschnitt.“ Die Anleihen aus bestehenden Musikwerken stellten für den Dirigenten eine weitere Inspiration dar. Maderna hat vor allem Spaß daran, Echos aus der Geschichte der klassischen Musik, vor allem der Oper, im Orchester zu verzerren, ja zu deformieren. „Ich dachte mir: Warum eigentlich bei den Klangnormen der Oper bleiben, wenn es um die Stimmen geht? Warum sollte man diese Verzerrung nicht auf die

Gesangspartien ausweiten? Also machte ich mich frei von diesen Fesseln und engagierte verschiedenste Sängerinnen und Sänger, auch solche, die nicht aus dem Opernfach kommen: Neben den klassischen Stimmen von Marcello Nardis und Patrizia Polia, hören wir also auch die Folksängerin Eleonora Bordonaro, die interdisziplinäre Künstlerin Costanza Savarese und Joël O'Cangha, der bereits in vielen Musicals gesungen hat. Die Idee war also, verschiedene Stimmtypen zusammenzubringen, um den Charakter dieser Distorsion, dieser Parodie der Oper, noch stimmiger nachzuzeichnen.“

Unschuld

Petronius' Darstellung vom Zusammenbruch des Imperiums zeigt für Manu Lalli viele Parallelen zu den Gegebenheiten unserer Zeit: „Beides sind opulente, gesättigte Zeiten (vergessen wir nicht, dass das Wort „Satire“ ja vom lateinischen „satur“ für „satt, voll“ abgeleitet wird), in denen die Hypothese von Glück und Zufriedenheit des Einzelnen allgemein vorausgesetzt wird und den sinkenden Einfluss der Gesellschaft, in der wir leben, noch einmal mehr hervorhebt.“ Die große interpretative Freiheit, die uns ein in musikalischer Struktur und Dramaturgie so offenes Kunstwerk gewährt, inspirierte Lalli dazu, diese Dekadenz vor dem Hintergrund dreier verschiedener Epochen zu zeigen: dem Römischen Reich, dem Königreich Frankreich und unserer Jetztzeit. Im Gleichklang mit Madernas Idee, Sprachen und Musikstile zu kombinieren, lässt die Regisseurin auch Bühnendarstellung und Realität verschwimmen, indem mehrere

Statisten, Jugendliche und Erwachsene aus Bozen, mit auf der Bühne stehen und dort Teil eines griechischen Chores werden. Von der Seite der Bühne aus werden sie zu „Zeugen der sozialen Auflösung der Protagonisten, treten einmal für und einmal gegen sie in Aktion, ohne jedoch wirklich Stellung zu beziehen, weil auch sie von dieser immensen Trägheit befallen sind, die dem eingebildeten, vorübergehenden und mitnichten selbstverständlichen Wohlstand geschuldet ist, der es ihnen jedoch unmöglich macht, sich zu ändern oder gegen das System, das so offensichtlich vor dem Zusammenbruch steht, einzutreten.“ In ihrer Inszenierung ist bei Trimalchios Orgien, wo für Geld alles zu haben ist, außer Jugend und Unschuld, auch ein Mädchen zugegen, das die Bühne durchquert: „Es ist ein Mädchen, das die „Unschuld“ verkörpert, das stumm und Mut spendend die Handlung einleitet und sie am Ende schließt, mit einer Tat, die Hoffnung für die Zukunft gibt.“





Dalla scuola al palcoscenico: un progetto formativo con la Scuola Einaudi

Per questa produzione di *Satyricon* è stato avviato un percorso formativo ad hoc: in collaborazione con la Scuola Professionale CTS “Luigi Einaudi” di Bolzano, gli studenti del corso *Backstage – Assistente tecnico dello spettacolo* sono coinvolti attivamente nella produzione. Partecipano sia in scena sia dietro le quinte, contribuendo all’organizzazione e alla gestione del backstage. Per prepararsi a questa esperienza, hanno preso parte a workshop con la regista, approfondendo il processo creativo e organizzativo dello spettacolo.

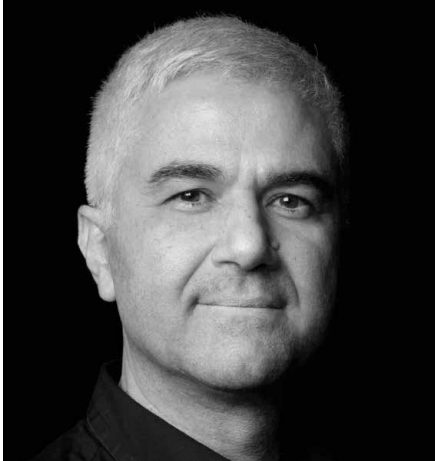
Theaterpraxis hautnah: Eine Ausbildungsinitiative mit der Scuola Einaudi

Für diese Inszenierung von *Satyricon* wurde eine besondere Ausbildungsinitiative ins Leben gerufen: In Zusammenarbeit mit der Scuola Professionale CTS „Luigi Einaudi“ in Bozen sind Schüler:innen des Kurses *Backstage – Assistente tecnico dello spettacolo* aktiv in die Produktion eingebunden. Sie wirken sowohl auf der Bühne als auch hinter den Kulissen im Backstage-Bereich mit. In Vorbereitung auf ihre Mitwirkung nahmen die Schüler:innen an Workshops mit der Regisseurin teil und vertieften dabei ihr Verständnis für den kreativen und organisatorischen Ablauf der Inszenierung.

Un ringraziamento speciale | Ein besonderer Dank gilt
alla **Scuola Professionale CTS “L. Einaudi”** | der **Berufsschule „L. Einaudi“**
alla docente e coordinatrice | der Professorin und Koordinatorin **Paola Soccio**
e agli studenti | sowie den Schüler:innen
Gian Pierre Barreal Aguirre, Massimiliano Cirillo, Desiree Di Muccio, Younes El Khatib,
Giorgia Esposizione, Erza Gashi, Inas Jouichat, Seyed Alireza Mirbagheri, Eros Pugliese,
Ousmane Daniele Seck, Sibylle Silvestri, Ardjan Khaja, Samuele Zanirato

Tonino Battista

DIREZIONE MUSICALE
MUSIKALISCHE LEITUNG



Dopo aver studiato Pianoforte, Composizione e Musica Elettronica al Conservatorio di Perugia, studia Direzione d'Orchestra con Daniele Gatti e con Peter Eötvös. Nel 1996, a Darmstadt, vince il concorso di direttore d'orchestra e Stockhausen lo annovera tra i suoi interpreti preferiti. Dal 2000 al 2004 è direttore principale della Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra. Nel 2016 è nominato Direttore residente per la musica contemporanea dell'Orchestra Sinfonica Abruzzese. Dal 2009 è Direttore principale e coordinatore artistico del Parco della Musica Contemporanea Ensemble all'Auditorium Parco della Musica di Roma. È Professore ordinario di "Elementi di Composizione e Analisi per la Didattica della Musica" al Conservatorio di Musica di Benevento. La formazione e la pratica della direzione d'orchestra e della composizione gli conferiscono profondità di comprensione e interpretazione di partiture di tutte le epoche.

Nach Abschluss seines Studiums in Klavier, Komposition und Elektronischer Musik in Perugia studierte Tonino Battista bei Daniele Gatti und Petzer Eötvös Dirigieren. 1996 gewann er in Darmstadt den 1. Preis des Dirigierwettbewerbes und wurde zu einem der Lieblingsdirigenten von Karlheinz Stockhausen. Von 2000 bis 2004 war er Chefdirigent des Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra. 2016 wurde er zum Dirigenten-in-Residence des Sinfonieorchesters der Abruzzen ernannt. Ab 2009 fungierte er als Chefdirigent und künstlerischer Koordinator des Parco della Musica Contemporanea Ensemble im Auditorium Parco della Musica in Rom. Er lehrt als ordentlicher Professor am Konservatorium von Benevento. Durch seine breit gefächerte Ausbildung und die jahrelange Erfahrung als Dirigent und Komponist versteht und interpretiert er Partituren aller Epochen mit besonderer Intensität.

Manu Lalli

REGIA, DRAMMATURGIA E COSTUMI
REGIE, DRAMATURGIE UND KOSTÜME



Drammaturga, regista teatrale e d'opera italiana, nel 1993 ha fondato a Firenze la Compagnia Venti Lucenti. Ha scritto e portato in scena spettacoli di prosa e drammaturgie originali in Italia e all'estero collaborando con enti, teatri, scuole e fondazioni liriche e sinfoniche sul territorio nazionale ed estero. Ha firmato regie di opere liriche in collaborazione con Taormina Festival, Teatro Coccia di Novara, Festival Miskolc (Ungheria), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Festival Pucciniano di Torre del Lago, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Teatro Nazionale di Belgrado, Teatro Marrucino di Chieti, Fondazione Arena di Verona. Dal 2007 si dedica all'avvicinamento dei giovani all'opera lirica, alla musica sinfonica e alla prosa in collaborazione con, fra gli altri, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, l'Orchestra Regionale della Toscana di Firenze, il Teatro Massimo di Palermo, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Per queste istituzioni scrive e dirige spettacoli d'opera e di prosa originali e progetti in cui i bambini e ragazzi delle scuole sono protagonisti in scena insieme ad attori, cantanti e musicisti professionisti.

Die italienische Dramaturgin, Theater- und Opernregisseurin gründete 1993 in Florenz die Compagnia Venti Lucenti. Sie schrieb eigene Prosa- und Bühnenwerke, die sie in Italien und im Ausland inszenierte. Dafür arbeitete sie mit verschiedensten internationalen Institutionen, Theatern, Schulen sowie Konzert- und Opernstiftungen zusammen. Sie inszenierte Opern für das Taormina Festival, das Teatro Coccia in Novara, das Festival Miskolc (Ungarn), das Theater des Maggio Musicale Fiorentino, das Puccini-Festival in Torre del Lago, das Teatro Carlo Felice in Genua, das Festival dei Due Mondi in Spoleto, das Nationaltheater Belgrad, das Theater Marrucino in Chieti, und die Stiftung Arena di Verona. Seit 2007 setzt sie sich dafür ein, jungen Menschen den Zugang zu Oper, Sinfonik und Literatur zu ermöglichen. Dafür arbeitet sie unter anderem mit dem Theater des Maggio Musicale Fiorentino, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestra Regionale della Toscana in Florenz, dem Teatro Massimo in Palermo und dem Sinfonieorchester der RAI in Turin zusammen. Im Auftrag dieser Institutionen schreibt und leitet sie Opern- und Literaturprojekte, in denen Schulkinder und Jugendliche gemeinsam mit professionellen Schauspieler:innen, Sänger:innen und Musiker:innen zu Hauptdarstellern auf der Bühne werden.

Daniele Leone

SCENE | BÜHNE

danieleleone.it



Daniele Leone nasce a Roma nel 1961. Nel 1979 si diploma al liceo artistico e dal 1981 frequenta il corso di Scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Roma. Il suo incontro con la realizzazione scenografica avviene nel 1984 nel laboratorio S.T.O.A di Walter Pace. Dal 1993 collabora con diversi teatri e laboratori, tra i quali Spazio Scenico di Roma dove affina la propria tecnica di pittura sui fondali con Luciano Proietti. Fino al 2013, per Spazio Scenico, realizza fondali e sipari teatrali di ogni dimensione, soggetto e stile per i maggiori teatri nazionali ed esteri. Cresce professionalmente dando forma a molti progetti creativi di Ezio Frigerio, successivamente inizia una collaborazione con Hugo De Ana, dove lavora a molti spettacoli curati da Mauro Carosi e per Franco Zeffirelli. Le sue realizzazioni sono state apprezzate da scenografi come Daniel Bianco, Bruno Buonincontri, Alessandro Camera, Carlo Centolavigna, Alessandro Ciammarughi, Piero Faggioni, Guido Fiorato e Dario Fo.

Daniele Leone wurde 1961 in Rom geboren. 1979 schloss er das künstlerische Gymnasium ab und studierte ab 1981 an der Accademia delle Belle Arti in Rom Bühnengestaltung. Seine erste Begegnung mit der Bühnenmalerei erfolgte 1984 in den S.T.O.A. Werkstätten von Walter Pace. Ab 1993 arbeitete er mit verschiedensten Theatern und Werkstätten zusammen, darunter auch dem Spazio Scenico in Rom, wo er bei Luciano Proietti seine Maltechnik für Prospektmalerei perfektionierte. Bis 2013 gestaltete er im Auftrag von Spazio Scenico zahlreiche Hintergrundprospekte und Vorhänge verschiedenster Größen und Stile für die bedeutendsten Theater des Landes und über die Grenzen hinaus. Im Rahmen zahlreicher Kreativprojekte für Ezio Frigerio entwickelte er sich beruflich weiter. Es folgte eine Zusammenarbeit mit Hugo De Ana, in deren Rahmen er an vielen Aufführungen unter der Regie von Mauro Carosi und Franco Zeffirelli mitwirkte. Zahlreiche Bühnenbildner wie Daniel Bianco, Bruno Buonincontri, Alessandro Camera, Carlo Centolavigna, Alessandro Ciammarughi, Piero Faggioni, Guido Fiorato und Dario Fo schätzen seine Arbeit.

Gianni Mirenda

LIGHTING DESIGN



Gianni Mirenda nasce a Firenze nel 1958 e nel 1980 entra nello staff tecnico del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, dove ricopre vari ruoli nell'ambito dell'illuminazione scenica. Nel 1996 collabora al debutto del Maggio Musicale Fiorentino a Tokyo e Yokohama e, nel 1997, è a Shanghai ad inaugurare il Grand Theatre appena costruito. Negli ultimi 15 anni ha lavorato con i più famosi registi e coreografi del teatro musicale quali: Ronconi, Pizzi, Vick, Miller, Carsen, Cavani, Zeffirelli e collaborato al "battesimo" lirico di registi cinematografici quali: Friedkin e Özpetek e di artisti provenienti dalle più diverse esperienze come, ad esempio, La Fura del Baus per i quali sta curando il riallestimento della tetralogia di Wagner in Spagna e negli USA. Per la televisione ha partecipato a diverse trasmissioni live di opere e balletti e a registrazioni di dvd per Rai Trade quali: *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* e *Il ratto dal serraglio*.

Gianni Mirenda wurde 1958 in Florenz geboren und 1980 Teil des Technik-Teams am Theater des Maggio Musicale Fiorentino, wo er verschiedene Aufgaben im Bereich der Bühnenbeleuchtung übernahm. Im Jahr 1996 wirkte er beim Debüt des Maggio Musicale Fiorentino in Tokyo und Yokohama mit, 1997 bei der Eröffnung des neu erbauten Grand Theatre in Shanghai. In den vergangenen 15 Jahren arbeitete er mit den renommiertesten Regisseuren und Choreografen der Musiktheaterwelt: Ronconi, Pizzi, Vick, Miller, Carsen, Cavani oder Zeffirelli. Er war beim Operndebüt von Kinoregisseuren wie William Friedkin oder Ferzan Özpetek mit an Bord und arbeitete mit Künstlern verschiedenster Backgrounds, zum Beispiel für die katalanische Theatergruppe La Fura del Baus, für die er die Neuinszenierung von Wagners Ring in Spanien und in den USA betreute. Für das Fernsehen beleuchtete er verschiedene Live-Übertragungen von Opern- oder Ballettaufführungen oder DVD-Aufzeichnungen für Rai Trade, zum Beispiel *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* oder *Il ratto dal serraglio*.

INTERPRETI | BESETZUNG

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



Patrizia Polia
SOPRANO | SOPRAN
CRISIDE



Marcello Nardis
TENORE | TENOR
TRIMALCHIO
marcellonardis.com



Costanza Savarese
MEZZOSOPRANO
MEZZOSOPRAN
SCINTILLA, FORTUNATA



Joël O'Cangha
TENORE | TENOR
HABINNAS



Eleonora Bordonaro
MEZZOSOPRANO
MEZZOSOPRAN
QUARTILLA
eleonorabordonaro.com



Renzo Ran
BASSO | BASS
NICEROS



David Ravignani
BASSO | BASS
EUMOLPUS



Gloria Tronel
SOPRANO | SOPRAN
SCINTILLA (ENSEMBLE)
gloriatronel.com



Greta Sacco
L'INGENUITÀ | DIE UNSCHULD

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

PRIMO VIOLINO
ERSTE VIOLINE
Marco Mandolini**

SECONDO VIOLINO
ZWEITE VIOLINE
Roberto Tomada*

VIOLA
BRATSCH
Margherita Pigozzo*

VIOLONCELLO
Luca Pasqual*

CONTRABBASSO
KONTRABASS
Adriano Piccioni*

FLAUTO
E OTTAVINO
FLÖTE UND
PIKKOLOFLÖTE
Francesco Dainese*

OBOE E
CORNO INGLESE
OBOE UND
ENGLISCHHORN
Gianni Olivieri*

CLARINETTI
KLARINETTE
Stefano Ricci*
Nadia Bortolamedi

FAGOTTO
FAGOTT
Flavio Baruzzi*

CORNO
HORN
Andrea Brunati*

TROMBA
TROMPETE
Nicola Baratin*

TROMBONE
POSAUNE
Andrea Andreoli

TUBA
Marco Silvio Monti

PERCUSSIONE
SCHLAGINSTRUMENTE
Domenico Cagnacci*
Andrea Intili

ARPA
HARFE
Elena Maria Gaia
Castini*

TASTIERA - PIANO
E CELESTA
TASTENINSTRUMENTE - KLAVIER
UND CELESTA
Lucio Perotti

ELETTRONICA
ELEKTRONIK
Luca Vianini

Ispettrice | Orchesterinspizientin Nancy Spinel
Addetto | Orchesterwart Andrea Morandi
Stage | Praktikum Inas Jouichat

** Spalla | Konzertmeister

* Prime parti | Stimmführer:innen

Casting manager **Clarry Bartha**

What's Up Next?

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_Charpie 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



21.03.25 _ ORE 20 UHR / 23.03.25 _ ORE 16 UHR
 BOLZANO | BOZEN
 TEATRO COMUNALE | STADTTHEATER

GIULIO CESARE

Di | von **Georg Friedrich Händel**
 Libretto **Nicola Francesco Haym**
Chiara Muti regia | Regie
Ottavio Dantone Direzione musicale | Musikalische Leitung

OPER.A

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



ASSIMOCO
 ALPERIA
 MEDIO CREDITO TRENTINO-ALTO ADIGE
 INVESTITIONSBANK TRENTINO-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!
 Restate 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
 T. +39 0471 975031

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

Testi | Texte
Gianluigi Mattiotti
 Biografie | Biografien
Alberto Massarotto, Elisa Tessaro
 Traduzione | Übersetzung
Claudia Amor, Maria Prast
 Grafica | Grafik
Plus Communications



alperia

Die Natur ist unsere
Inspirationsquelle

La natura è la nostra
fonte di ispirazione

www.alperigroup.eu