

OTELLO

26 MAGGIO 2023

T
G V
P
teatroverdi
pordenone

T
G V
P

teatroverdi
pordenone

100 ANNI DEL TEATRO

100 →

1922-2022
UN LUOGO, UN TEATRO,
UNA COMUNITÀ

VENERDÌ 26 MAGGIO 2023
ORE 20.15

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti
di Arrigo Boito, da Shakespeare
Musica di Giuseppe Verdi

Allestimento della
Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

Maestro Concertatore e Direttore **Gaetano Lo Coco**

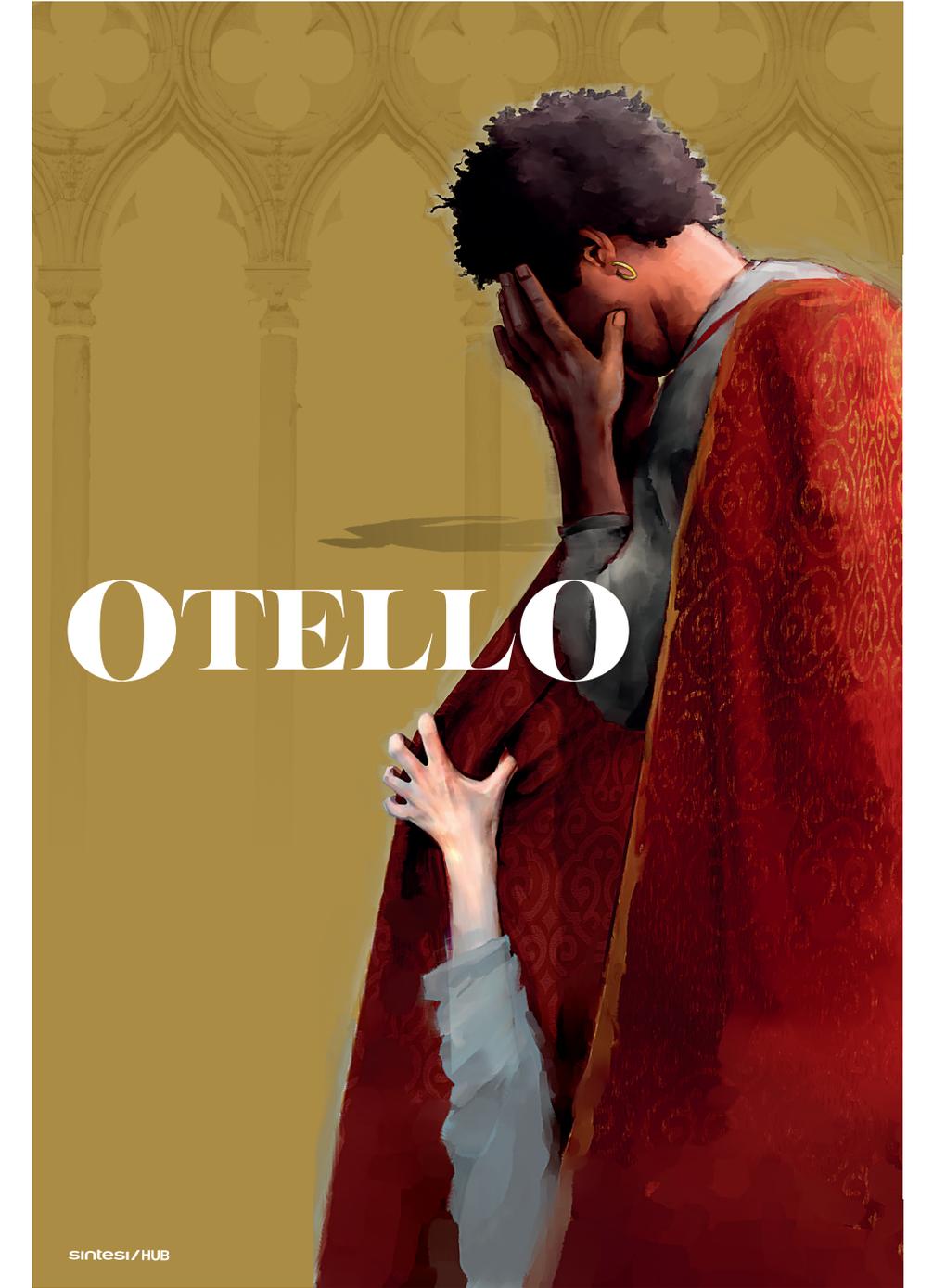
Regia **Giulio Ciabatti**
Costumi **Margherita Platè**
Luci **Fiammetta Baldiserri**

PERSONAGGI E INTERPRETI

Otello **Mikheil Sheshaberidze**
Desdemona **Mariangela Sicilia**
Jago **Elia Fabbian**
Cassio **Mario Bagh**
Emilia **Alessandra Gambino**
Lodovico **Giovanni Battista Parodi**
Roderigo **Enzo Peroni**
Montano **Fulvio Valenti**
Un Araldo **Giuliano Pelizon**

Con la partecipazione del Coro **I Piccoli Cantori della Città
di Trieste** diretti dal **M° Cristina Semeraro**

Maestro del Coro **Paolo Longo**
Orchestra, Coro e Tecnici della
Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste



OTELLO

sintesi/HUB

L'Otello di Verdi, studio critico

Ferruccio
Busoni*

Avevo riflettuto a lungo su come dovevo iniziare questo studio, e non ero arrivato ad alcuna conclusione.

Di solito si comincia col descrivere e analizzare l'argomento, l'azione dell'opera che si deve recensire, e a sottoporli a una critica. Ma per l'*Otello* si sarebbe trattato di una vera e propria fatica di Sisifo, dunque imboccare questa strada comoda e prolissa non mi era consentito.

Altri scelgono una via anche più semplice; aprono lo spartito ed elencano tutti i pezzi, uno dopo l'altro come vengono, e per ognuno allegano una breve definizione della musica. Ne risultano delle frasi molto garbate, per esempio: «Il primo coro avvince con la sua leggiadra armonia, mentre il pezzo d'insieme si distingue per la bella disposizione delle parti. La canzone che segue l'avremmo preferita d'una espressione un po' meno tenera», eccetera.

Finalmente credetti di aver trovato. Pensavo di far precedere il tutto da una dotta prefazione di argomento estetico, per esempio: «Se la musica sia in grado di esprimere i sentimenti, in particolare la gelosia». Volevo sviluppare questo tema con la massima ampiezza per poter poi dire alla fine: «dati i limiti di spazio, non possiamo intraprendere una trattazione esauriente del tema».

Sarei arrivato senza dubbio alla conclusione che la musica non può affatto esprimere un sentimento quale la gelosia e che perciò un'opera su Otello dev'essere considerata un errore, ma questa

affermazione rivela un punto di vista talmente antiquato, che mi sarei certo reso ridicolo: in verità al giorno d'oggi nella «tecnica» musicale si sono fatti dei gran passi.

«Un'idea» sospiravo «mi venisse almeno un'idea», perché scrivere l'inizio dell'articolo mi sarebbe piaciuto davvero.

Già, proprio questo è l'unico difetto della nostra tecnica, cioè che non ci aiuta a trovare le idee; e questa verità ci colpisce con particolare evidenza nell'*Otello* di Verdi, il quale - ah! qui avrei potuto entrare in argomento, come appunto capita. Ma procediamo con un po' di ordine.

Boito, così si dice nei giornali italiani, si è sacrificato eroicamente, ha interrotto la composizione della sua opera *Nerone*, per dar modo a Verdi di esprimersi in musica ancora una volta. Ha scritto dunque il libretto dell'*Otello*. E questo, tagli a parte, è una traduzione, spesso fedele, della tragedia di Shakespeare, il cui testo in alcuni dialoghi è serbato tale e quale. Il primo atto, col rapimento di Desdemona, la scena al Senato e l'autodifesa di Otello di fronte all'accusa di Brabanzio, sono soppressi nell'opera, che comincia con l'approdo di Otello a Cipro e l'annuncio della disfatta dei Turchi.

È inutile negare che con l'apparire dell'*Otello* di Verdi ci troviamo di fronte a un avvenimento importante del teatro musicale. L'importanza di questo avvenimento non sta tanto nel valore musicale del lavoro, quanto nelle circostanze che l'hanno prodotto e accompagnato. L'*Otello* è forse l'ultimo lavoro del più grande compositore italiano vivente, anzi dell'unico operista vivente, perché tale è da definirsi un uomo che, come Verdi, ha vissuto e operato per tutta la vita soltanto nella musica di teatro, e che per cinquant'anni vi ha svolto la sua attività creatrice con frutto e con successo.

Inoltre l'*Otello* è il vertice più alto di quanto è stato finora raggiunto nella musica italiana d'opera, e ciò sia detto non tanto a proposito dell'invenzione e del contenuto, quanto a proposito della forma e dell'indirizzo.

L'*Otello* è infatti un'opera italiana, ma non «l'opera italiana», e coloro che sono avvezzi ad accompagnare la menzione del nome di Verdi con il gesto di girare una manovella di organetto, sfogliando questo suo ultimo lavoro, si accorgerebbero con stupore che la loro profonda satira è fuori posto.

Con ciò non vogliamo d'altronde dire che Verdi si sia modificato fino a diventare irriconoscibile; ho detto appunto che il progresso che caratterizza l'*Otello* si riferisce soprattutto alla forma e all'indirizzo e, sebbene ciò non possa mancare di influire sul contenuto dell'opera d'arte (e infatti non ha mancato), tuttavia non è concepibile che un artista di 73 anni abbia rinnegato improvvisamente se stesso e il proprio carattere; infatti vediamo il vecchio Verdi far capolino dappertutto e ricadere qua e là nei suoi modi di fare, spesso accennare soltanto ai suoi vecchi errori, tanto che si deve dire: è lui. E non riusciamo a credere che il tono più serio, moderno, adottato qui, sia sincero; ci sembra quasi che Verdi abbia assunto la maschera di un personaggio, che abbia indossato un costume a lui estraneo e contraffatto la voce, la quale, ricadendo involontariamente nel modo di parlare consueto, nell'inflessione naturale, tradisce il mascherato e ci svela la sua personalità.

Ma ciò che soprattutto rende Verdi inconfondibile e lo mostra sempre nella luce migliore è il suo mirabile dominio della tecnica del palcoscenico, dominio che,

oltre a lui, hanno avuto forse soltanto i francesi. Non mai una pausa fastidiosa, mai un vuoto nella condotta del dialogo; tutto è congegnato ineccepibilmente, tutto scorre liscio, eppure i personaggi sono differenziati fino nel minimo particolare e la forma musicale è perfettamente mantenuta.

Insisto ancora una volta sul fatto che quest'ultima opera di Verdi si distingue dalle sue precedenti per la forma.

È la forma chiusa, con trapassi di collegamento, e il dialogo in stile arioso, con intercalati periodi lirici o epici.

Gli esempi che seguono serviranno a dimostrare con quanta perizia Boito ha saputo adattarvi i suoi eccellenti versi.

Il chiasso provocato dalla lite e dall'ubriachezza di Cassio fanno accorrere Desdemona impaurita; quando tutti i presenti, ubbidendo al comando di Otello, escono di scena, egli e Desdemona rimangono soli e ne segue un duetto d'amore, il cui contenuto è tolto semplicemente dal racconto e dall'autodifesa di Otello del primo atto della tragedia di Shakespeare: nient'altro che la ricapitolazione della storia del loro amore, da Boito, come da Shakespeare, riassunto nei due versi:

«E tu m'amavi per le mie sventure
Ed io t'amavo per la tua pietà.»

Con questo duetto si chiude il primo atto.

Ho detto che nei dialoghi sono intercalati passi lirici o epici. Ecco qualche esempio:

«Jago: Temete, signor, la gelosia!»

e subito dopo, come episodio indipendente:

«È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno

se stessa attosca.»

Così pure, nel terz'atto, il monologo di Otello, dopo che Desdemona, offesa, lo ha lasciato:

«Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
della miseria, della vergogna,
far dei miei baldi trofei trionfali
una maceria, una menzogna...
e avrei portato la croce crudel
d'angosce e d'onte
con calma fronte
e rassegnato al volere del Ciel.»

Così il menzognero racconto di Jago:

«Era la notte, Cassio dormía, gli stavo accanto.»

Si veda con quale perizia, sia poetica che musicale, sono collegati in un quartetto i quattro momenti seguenti (Desdemona, che Otello ha aspramente investita, gli chiede indulgenza e gli protesta il suo amore; Otello si tormenta, fra sé, attanagliato dal dubbio; Emilia ha raccattato il fazzoletto lasciato cadere e tenta di resistere a Jago, che se lo vuol far consegnare):

«DESDEMONA:

Dammi la dolce e lieta
parola del perdono.

OTELLO:

Forse perché gl'inganni
d'arguto amor non tendo,
forse perché discendo
nella valle degli anni

JAGO:

Quel vel mi porgi.
ch'or hai raccolto.

EMILIA:

Qual frode scorgi?
Ti leggo in volto.»

Eccetera

Ciò che nell'opera ricorda ancora la vecchia forma è un grande finale (del terz'atto): quella scena in cui si assiste all'arrivo degli ambasciatori di Venezia, i quali devono richiamare Otello alla capitale. È a questo punto che Otello colpisce Desdemona davanti a tutti, dopo di che comincia il grande pezzo d'insieme in cui tutti i personaggi dell'opera e i cori fanno considerazioni sull'atto orribile o sulla propria posizione ed esprimono la loro simpatia o il loro orrore. Persino questo pezzo, però, non termina nel modo tradizionale ma viene interrotto da un improvviso grido di Otello:

«Tutti fuggite Otello.»

Alcune canzoni inserite (Brindisi del primo atto, la «canzone del salce» nell'ultimo) sfociano pure nel dialogo drammatico. L'ouverture, persino le sue forme più moderne di «preludio al prim'atto», sono soppresse. Il sipario si alza alla terza battuta.

Tanto sulla forma musicale esterna, dalla quale vogliamo ora passare alla vera e propria sostanza dell'opera, al contenuto musicale. All'impressione generale suscitata da questa musica ho accennato sopra. Come, nell'insieme, nessuna scena si dispiega

in un vero e proprio pezzo di musica, così nessuna frase si apre in una vera e propria melodia. Frasette e motivetti e pittura di particolari, ma in nessun momento qualche cosa che avvinca per la bellezza o significazione oppure originalità. Tutto rimane in una certa cornice convenzionale, mai una sorpresa, a parte alcune affettazioni armoniche, che non fanno molto piacere al buon musicista.

Jago, il quale - a quanto - si dice era destinato a essere il protagonista dell'opera, è musicalmente quasi il personaggio principale. La caratterizzazione di questo mostro umano non era certo facile e Verdi ricorre, in realtà, a dei mezzi spesso molto curiosi per imprimergli sulla faccia quella che, a quanto è dato presumere, è la maschera appropriata. Per esempio, nel passo «Temete, signor, la gelosia!» appare una serie graziosissima di quinte e ottave cromatiche parallele che, solleticano piacevolissimamente l'organo uditivo. Il carattere di Jago ci si presenta nella sua piena nudità in un monologo, preceduto da un tema vigoroso di energiche ottave: «Credo in un Dio crudel, che m'ha creato - simile a sé, e che nell'ira io nomo». Ma più tardi compare un altro motivo, che vorrebbe avere un carattere assolutamente diabolico, ma a noi sembra soltanto goffo e che ritorna alla fine, alle parole: «È vecchia fola il Ciel». Questa alternativa di idee buone e vigorose e di trastulli vuoti e bambineschi accompagna il personaggio di Jago per tutta l'opera.

Dopo di lui, il più significativo è Otello, in cui si rivela, alle volte, uno stato d'animo profondamente sentito, ma che molto spesso non ci permette di dimenticare che egli è il tenore eroico della vecchia opera italiana. Per esempio nel passo:

«Addio, schiere fulgenti, addio vittorie,
dardi volanti e volanti corsier!

.....

Della gloria d'Otello è questo il fin!»

e più tardi nel giuramento:

«Sì, pel Ciel marmoreo, giuro! per le attorte folgori!
per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!»

il quale, secondo le vecchie concezioni italiane, è tanto impressionante che persino Jago, dimentico di sé, esce dalla parte e lo intona anche lui.

Il famoso ingresso di Otello nella camera di Desdemona, guardato in partitura, è qualche cosa che si potrebbe chiamare un monologo musicale, ma, in fondo, non è altro che una frase uso recitativo nei contrabbassi, interrotta periodicamente da una rapida e serrata figurazione delle viole.

Desdemona, a tratti, è una figura molto ben riuscita. È sempre molto dolce, ma non sdolcinata, e si muove su ritmi lenti. Nel duetto d'amore si avvicina leggermente a Elsa, qua e là è sfiorata da toni francesi; nell'ultimo atto le è assegnata la «canzone del salce» che, come nell'opera romantica tedesca, rappresenta il «brivido premonitore».

Ella ne rifugge e cerca protezione nella fede. Un'Ave Maria, intonata all'uopo, inizia con un mormorio liturgico e si perde allo stesso modo più tardi.

Cassio, il povero innocente Cassio, è un giovane del tutto incolore, a cui solo nel primo atto le gote si arrossano un po', per il vino. Qui Verdi ha trovato l'occasione di sviluppare il suo senso realistico: nella sua ebrietà lo fa addirittura balbettare, interrompe

senza riguardo la melodia e le parole, non solo, ma gli fa riprendere la parola sulla seconda sillaba e commettere altre sconvenienze del genere. A questo punto devo aggiungere ancora che la declamazione di Verdi, in genere, non è solo difettosa, ma addirittura offensiva. Egli sposta di preferenza gli accenti scambiando spesso l'arsi con la tesi, anche quando cade sull'ultima sillaba e, come se non bastasse, vi fa intonare dal cantante una nota acuta.

Osserverò ancora che i cori sono distribuiti nell'opera con parsimonia, eppure sembrano introdotti a forza (effetto inevitabile data la fedeltà serbata, per il resto, al testo di Shakespeare), che per il loro contenuto musicale, corrispondente al posto che prendono nel testo poetico, hanno importanza secondaria; riferirò infine, come curiosità, che uno di questi cori è accompagnato esclusivamente da mandolini e chitarre. Con ciò credo di aver esposto abbastanza compiutamente, seppure solo in breve, quanto vi è di notevole in questo lavoro; e bisogna ben limitarsi a ciò, se per giudicarlo non si dispone che di uno spartito per canto e pianoforte.

Mi sono rallegrato quando mi è stato dato l'incarico di scrivere questo piccolo studio critico sull'Otello di Verdi, poiché penso che io, in quanto italiano educato in paesi di lingua tedesca, ero più adatto di altri a questo compito e pertanto mi è stato possibile mettermi in quella posizione imparziale che è indispensabile per avere una chiara visione e mi sono sforzato di mantenerla.

È anche una soddisfazione per me poter riferire un'altra volta ancora su qualche cosa d'importante che viene dalla mia patria, e ciò è assolutamente il caso per l'Otello come credo di aver esposto nelle parole introduttive.

Tratto da “Lo sguardo lieto - Ferruccio Busoni, tutti gli scritti sulla musica e le arti” a cura di Fedele D’Amico (Ed. Il Saggiatore, 1977).

Si ringrazia il Saggiatore per la gentile concessione.

*Verdi’s «Othello», eine kritische Studie.

In «*Neue Zeitschrift für Musik*», Lipsia, LIV, n. 12, 23 marzo 1887.

Non più pubblicato. L’Otello era andato in scena il 5 febbraio di quell’anno, alla Scala; Busoni lo giudica, come dirà nel corso dell’articolo, esclusivamente sulla lettura dello spartito.

Note musicali

Daniel
Oren

Quando nel 1887 l'“Otello” di Verdi apparve per la prima volta alla Scala, era trascorso un tempo lunghissimo – 16 anni! – dall'ultima opera scritta dal massimo operista italiano del secolo, “Aida”. Così come a suo tempo aveva fatto Rossini dopo il “Guglielmo Tell”, anche Verdi aveva composto in quegli anni di silenzio musica diversa dal genere teatrale, per lo più sacra, come la “Messa da Requiem” in memoria di Alessandro Manzoni e un “Pater Noster” a cinque voci, oltre che un pezzo di musica da camera, il Quartetto d'archi. Passata la settantina, si godeva i suoi poteri e la Villa di Sant'Agata – proprio la casa che per una sciagurata vicenda di eredità contesa è oggi offerta in un'asta giudiziaria – pressoché dimentico degli entusiasmi patriottici che lo avevano reso uno dei protagonisti del Risorgimento, anche se dall'Italia unita che lo deludeva era stato nominato nel 1874 senatore a vita. Tornato in seguito ad una serie di circostanze, per fortuna dell'Arte e la gioia dei posteri, alla vecchia professione di operista, c'erano tutte le condizioni temporali oltre che di maturità, per costruire con la sua produzione una fase nuova, nel contenuto e nella forma, rispetto alle due precedenti stagioni già codificate, quella iniziale degli “anni di galera” e la successiva, con al centro la Trilogia popolare ed oltre, sino al “Don Carlos” in cui si rivelano abbondanti e significative le prime tracce d'una nuova maniera. In essa c'è il superamento del vecchio taglio melodrammatico italiano e delle sue chiusure strette, precise, irrevocabili, delle sue conclusioni e delle sue riprese, i tipici accompagnamenti “a chitarrone”, il

melodismo che dalla purezza belliniana era diventato caratteristica narrativa della drammaturgia. Tutto questo è messo da parte, ma il giovane ramo appartiene pur sempre allo stesso albero e il nuovo Verdi s'impone con assoluta coerenza. Il passo esemplificativo più esplicito – tralasciando le tante novità presenti sin dall'apertura di sipario – è nel finale del primo atto, l'incontro Otello-Desdemona, che è il secondo dei due unici duetti d'amore creati da Verdi nell'intero arco della sua produzione. Se l'altro – quello tra Riccardo ed Amelia nella scena dell' «Orrido campo» di “Un ballo in maschera” – è legato alla tradizione formale con la presenza addirittura della cabaletta (“Oh qual soave brivido l'acceso petto irrorà...”) in “Otello” l'inizio del duetto, appoggiato ai violoncelli divisi, non si sviluppa più simmetricamente, di quattro in quattro battute, ma procede senza ritorni in un crescendo di commovente passionalità, fino all'ampia frase di Desdemona (otto battute dispari) sulle parole “ Quando narravi l'esule tua vita”. In seguito gli incisi melodici si susseguono sempre vaghi eppure avvincenti, coronati nel canto che suggella il bacio d'amore. Così le caratteristiche del “Credo” di Jago – segnalate dall'Abbiati nel quarto volume della sua biografia verdiana – scattante e tenebrosamente accentato, che potrebbe dirsi privo di melodia nel senso tradizionale e che peraltro, potentissimo, assurge alle più alte vette della concisione lirica. Nella forma a lungo praticata del «concertato» con cui si conclude il terzo atto, la stesura formale e stilistica – frutto di una sofferta elaborazione a lungo studiata a dibattuta con il librettista Boito – appare completamente rinnovata nel raccogliere undici, talvolta dodici parti reali che imprecano e sussurrano ciascuna i propri sentimenti

di orrore, di disgusto, di compiacimento, di incredulità, di aberrazione, di offesa. Mentre l'orchestra scandisce il ritmico movimento in progressione discendente e lo affida ai contrabbassi e ai violoncelli che reggono l'urto di seconda dato dalle trombe, Desdemona pronuncia avvilita: "...a terra, sì nel lurido fango! ..." Si snoderà lì in una atmosfera da incubo la gemma polifonica della partitura, una gemma variegata dalle ardite modulazioni armoniche e attingente alla tonalità che sprigiona l'altra desolata frase dell'eroina: "E un dì sul mio sorriso fioria la speme e il bacio ". "Come un altro mondo di suoni", commenta il già citato Abbiati. E come tale può ritenersi l'intera partitura, nella sua unità vocale e orchestrale, sino al quadro finale, che dopo le due arie in successione del soprano – novità anche questa rispetto al format ordinario del melodramma – si apre con l'agghiacciante "solo" dei contrabbassi, uniti poi ai violoncelli, che scolpiscono l'entrata del protagonista ormai proteso verso l'uxoricidio. Cui fa da contrasto – strategia drammaturgica non nuova all'autore di "Rigoletto" e "Traviata" – il ritorno subito dopo il delitto della compiuta frase del bacio, che trasmuta dalla tonalità minore alla maggiore. Momento cui tanto teneva quel grande teatrante che era Verdi, da impegnarsi per insegnare al suo interprete, il tenore Tamagno, come andava recitata in palcoscenico la scena della morte. Pur non lontano dagli ottant'anni, lo fece rotolandosi personalmente sugli scalini del baldacchino su cui poggiava il letto di Desdemona.

Note di regia

Giulio
Ciabatti

Una stanza blu e alabastro. Un chiostro di colonne e al centro una pedana. Casto altare, piattaforma, talamo, zattera sulla quale va alla deriva la vanità dei sogni nella notte oscura del mondo. Desdemona e Otello sono entrambi ostaggio della legge dei padri, degli interessi del Senato, delle lusinghe e delle adulazioni. Prede delle rivalità, dei risentimenti, dell'orgoglio offeso, della rispettabilità tradita, che fa di loro *un barbaro errabondo e una smaliziata veneziana*. La loro innocenza, la purezza delle loro scelte, è messa in dubbio, contaminata e corrotta dagli sguardi del mondo esterno. Entrambi non possono essere accettati e legittimati, poiché eccedono e tradiscono l'immagine convenzionale che di loro hanno gli altri. Tocca all'onesto Jago portare alla luce del mondo questo parto mostruoso. Non avendo trovato legittimazione sul piano politico e sociale, Jago agisce sul piano privato. Si accosta al Moro, lo turba e seduce, lo lega a sé diventandone l'ombra inseparabile. Ricama la trama del tradimento, trascinandolo nell'opaco labirinto di un sogno, confermando che la realtà non è ciò che è, ma ciò che sembra essere. Bianco e nero tornano a essere inconciliabili, le apparenze confermate agli sguardi del mondo. L'ironia del tragico, che permea tutta l'opera, trova conferma nella scelta che Verdi compie di lasciar fuggire il malfattore. Jago non sarà arrestato e torturato, ma inghiottito nel buio ignoto di un retroscena. Nessuna catarsi, nessuna redenzione possibile. Dov'è finito dunque il rapporto instaurato alle porte di Tebe fra la cecità umana e la rivelazione divina? Nell'opera Otello si trasgredisce il principio della *political justice*, secondo cui il

male va punito e il bene premiato. Desdemona recita la sua preghiera, il suo credo di pietà per la fragilità e la follia umana, e prima di morire scagiona il Moro da ogni accusa. *Dio, chi fu, chi fu? Nessuno, io stessa!* dice morente a Emilia. Laddove il divino rimane invisibile, nascosto, incomprensibile, inaudito, non ci sono virtuose lacrime catartiche, ma solo quel barlume di pietà per chi recita un copione che altri hanno scritto.

GAETANO LO COCO

Maestro Concertatore e Direttore

Gaetano Lo Coco, classe 1996, si è diplomato in direzione d'orchestra presso l'Università della Musica e delle Arti dello Spettacolo di Vienna (MDW) con i massimi voti ed una borsa di studio per merito. Nel 2022 ha debuttato il *Nabucco* con Plácido Domingo, María José Siri, la Slovenian Philharmonic Orchestra ed il Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor nel Musikverein di Graz. Inoltre, ha diretto la ORF Radio-Symphonie Orchester nel Musikverein di Vienna, la Slovak Radio Symphony Orchestra, la Webern Kammerphilharmonie su ORF III. Tra i recenti impegni anche *Il Trittico* al Gran Teatre del Liceu come assistente e direttore cover, nonché alla Opera Vlaanderen con *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Lo Coco ha debuttato a vent'anni alla Cadogan Hall di Londra dirigendo *Il Barbiere di Siviglia* nell'ambito del Rossini 2016 Young Artists' Opera Festival (www.rossini2016.com), di cui è stato fondatore e direttore musicale. Da allora, ha diretto orchestre a livello internazionale quali la Lithuanian State Symphony Orchestra, Slovak Radio Symphony Orchestra, State Symphony Orchestra "Novaya Rossiya" di Mosca, Moravian Philharmonic Orchestra e l'Ensemble Ultra al Wiener Konzerthaus, ed ha lavorato regolarmente come direttore assistente in produzioni liriche tra cui *Simon Boccanegra* (Teatro Massimo di Palermo), *Les Pêcheurs de Perles* (Cape Town Opera), *Don Carlos* (Grand Opera Lodz), *Lady Macbeth di Mtsensk* (Mexican National Opera), *Carmen* (Nikikai Opera Japan), *Il Trovatore e Faust* (Birgitta Festival Tallinn), *The Rape of Lucretia* (Novaya Opera Moscow), *La Bohème* e *La Traviata* (Puccini Festival Torre del Lago) e *Tancredi* (Teatro Municipal Santiago de Chile). Nato a Roma da genitori italiani e spagnoli, Lo Coco è cresciuto a Londra ed ora vive a Vienna. Ha terminato il suo percorso scolastico conseguendo i più alti voti nel Regno Unito per letteratura, filosofia e storia dell'arte. Parla correntemente italiano, spagnolo, francese, inglese, tedesco e russo.

MIKHEIL SHESHABERIDZE

Otello

Nato a Kaspi (Georgia), dopo gli studi al Conservatorio di Stato di Tbilisi frequenta la masterclass del soprano statunitense Lella Cuberli e l'Accademia Internazionale di Canto "Renata Tebaldi e Mario del Monaco". Vince il III premio al "Gaetano Fraschini" e al Concorso Lirico Internazionale "La Città Sonora 2012". Con Opera Domani partecipa a *Nabucco, c'era una volta la figlia di un re* al Teatro Verdi di Trieste e a Matera. Tra i ruoli interpretati: Don Josè in *Carmen* (Spalato, Arena di Verona, State Opera Rousse), Cavaradossi in *Tosca* (Verona e Trieste), Roberto ne *Le Villi* e Foresto in *Attila*, Don Alvaro ne *La forza del destino* (Parma), Antonio e Claudio in *Das Liebesverbot* (Madrid), Ismaele in *Nabucco* (Trieste e Verona), Canio in *Pagliacci* e Turiddu in *Cavalleria Rusticana* a Seoul e Tbilisi; Radames in *Aida* all'Estonian National Opera. Recentemente è Pollione in *Norma* a Napoli, di Principe Calaf in *Turandot* a Taipei ed è impegnato in *Carmen* a Zagabria e Hong Kong e *Turandot* al Festival di St. Margarethen.

MARIANGELA SICILIA

Desdemona

Acclamata da Le Monde come un “miracolo di saldezza vocale”, dotata di una “voce soprannale che splende come il sole mattutino di Provenza” (Der Tagesspiegel), Mariangela Sicilia ha ottenuto enorme successo di pubblico e di critica presso molti prestigiosi teatri d’opera e festival internazionali quali l’Opéra National di Parigi, il Teatro Real di Madrid, Deutsche Oper di Berlino, il Festival di Salisburgo, la Sydney Opera House, la Dutch National Opera di Amsterdam e l’Opera di Monte-Carlo oltre a le Choregies d’Orange, il Teatro dell’opera di Roma, il Teatro San Carlo di Napoli e l’Arena di Verona. Ha lavorato con direttori d’orchestra quali Leonardo G. Alarcon, Karel Mark Chichon, Sir Mark Elder, Asher Fisch, Daniele Gatti, Francesco Lanzillotta, Michele Mariotti, Stefano Montanari, Daniel Oren, Sir. Antonio Pappano e Alberto Zedda e registi del calibro di Robert Carsen, Hugo De Ana, Davide Livermore, Terry Gilliam, Damiano Michieletto, Jonathan Miller, David McVicar e Graham Vick. Tra le produzioni salienti della sua carriera risaltano Mimi ne’ la Bohème di Giacomo Puccini al Teatro Comunale di Bologna (2018), Giulietta ne’ *I Capuleti e i Montecchi* al Teatro dell’Opera di Roma (2020), Corinna ne’ *Il viaggio a Reims* (2013) sia al Rossini Opera Festival di Pesaro che al Teatro dell’Opera di Roma (2017) e infine al Palau de la Reina Sofia di Valencia (2020), Teresa nel *Benvenuto Cellini* alla Dutch National Opera di Amsterdam (2015) e al Teatro dell’Opera di Roma (2016), Adina ne’ *L’elisir d’amore* all’Opera di Monte-Carlo (2014) e al Macerata Opera Festival (2018), Violetta ne’ *La traviata* al Teatro San Carlo di Napoli (2017), al Comunale di Bologna (2019) e al Deutsche Oper di Berlino (2019), Donna Anna in *Don Giovanni* alla Royal Opera House Muscat (2016) e a Choregies d’Orange (2019), Micaëla in *Carmen* al Teatro Regio di Torino (2016) e all’Arena di Verona (2018/2019), Maria nel raramente eseguito *Guglielmo Ratcliff* al Festival di Wexford, *la Petite Messe Solennelle* al Concertgebouw di Amsterdam (2016), Musetta ne’ *La Bohème* al Opera National di Parigi (2014). Mariangela Sicilia si perfeziona sotto la guida tecnica del maestro Fernando Cordeiro Opa; ha precedentemente

studiato con il soprano Carmela Remigio e il Maestro Leone Magiera, perfezionando il repertorio presso l'Accademia mozartiana del Festival di Aix-en-Provence (2010) e l'Accademia Rossiniana di Pesaro (2012). È vincitrice del prestigioso concorso internazionale Operalia di Plácido Domingo (terzo premio 2014). Mariangela Sicilia ha inciso Vivetta nella prima registrazione mondiale commerciale in DVD e Blu-Ray de' *L'arlesiana* di Cilea, pubblicata dall'etichetta Dynamic nel 2013. Su DVD/Blu-Ray è disponibile *Benvenuto Cellini* con Mariangela nel ruolo di Teresa (Naxos). Tra i suoi prossimi impegni: *Don Giovanni* a Torino, Parma, Reggio Emilia e Palermo, *Falstaff* a Parma .

ELIA FABBIAN

Jago

Talentuoso baritono, si è esibito su prestigiosi palcoscenici fra cui la Scala, Arena di Verona, Liceu de Barcelona, Deutsche Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper, Opéra Royal de Wallonie, Graz Opera, Opera di Köln, Opéra du Rhin de Strasbourg, Savonlinna Festival, Fenice di Venezia, Regio di Parma, San Carlo di Napoli, Regio di Torino, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Macerata Opera Festival. Ha collaborato con direttori quali Myung-Whun Chung, Palumbo, Ranzani, Abel, Carignani, Foster, Harding, Steinberg. Grande interprete del repertorio verdiano, pucciniano e verista, di recente ha cantato *Simon Boccanegra* a Barcellona, *Luisa Miller* a Graz, *La traviata* e *L'amico Fritz* alla Fenice di Venezia, *Falstaff* alla Scala e San Carlo, *Otello* a Savonlinna, *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci* a Strasburgo, *Tosca* all'Opera de Wallonie, *Aida* al Petruzzelli, *Le Villi* al Maggio Musicale Fiorentino, *La fanciulla del west* e *I Pagliacci* a Cagliari; Vincitore di numerosi concorsi internazionali, si è perfezionato presso l'Accademia del Teatro alla Scala.

MARIO BAHG

Cassio

Mario Bahg si è laureato alla Korea National University of Arts, dove ha cantato il suo primo ruolo importante in *Rigoletto*, poi ha conseguito il master alla Mannheim University of Music and Performing Arts. È apparso come solista in *Die Schöpfung* di Haydn e nell'*Oratorio di Natale* di Bach al Mainfranken Theater di Würzburg e nella *IX Sinfonia* di Beethoven alla Konzerthaus di Berlino. Si è inoltre esibito al Teatro Bolshoi di Mosca e ha cantato il *Requiem* di Verdi al Kirsten Flagstad Festival in Norvegia. Ha vinto numerosi premi e concorsi, fra cui il Montreal International Music Competition, il Queen Sonja International Music Competition, DEBUT European Opera Singing Competition in Germania e il Wilhelm Stenhammar International Music Competition 2016. I suoi recenti impegni includono il ruolo del protagonista nel *Faust* di Gounod all'Oper Köln e al Teatro Nacional de São Carlos a Lisbona.

ALESSANDRA GAMBINO

Emilia

Alessandra Gambino nasce a Verona nel 1996. All'età di 7 anni inizia a cantare nel coro di voci bianche della Fondazione Arena di Verona. A 9 anni è ammessa al Conservatorio di Verona al corso di Flauto Traverso, essendo la più giovane flautista in classe. All'età di 11 anni debutta come "Il Pastorello" nella *Tosca* di G. Puccini e viene notata dagli "Amici della Musica di Zenatello", che la invita a cantare in concerto con artisti di fama internazionale come Gianluca Terranova e Desirée Rancatore. Nel 2009 partecipa al Concerto di Beneficenza presso il Teatro Filarmonico di Verona con Francesco Meli, Serena Gamberoni e il quartetto della'Arena di Verona. A questo punto, inizia i suoi studi con il soprano Alida Ferrarini. Canta alla serata "Nuovi Giovani Talenti della Classica" organizzata dall'Associazione Lions International. Nel 2013 torna in concerto al Teatro Filarmonico di Verona e l'anno successivo canta presso l'Auditorium Nuovo Montemezzis di Verona. Nel 2018 partecipa cantando in due doc-film, scelta dal M° Vittorio Grigolo e dal soprano Hui He. Nel 2020 partecipa al concerto per Luisa Beccaria a Milano ed è una delle finaliste dell'Accademia del Teatro Comunale di Bologna. Partecipa al Concerto di Capodanno 2020 di Oper Us e nel 2021 inizia a perfezionarsi con Patrizia Orciani. In questo anno si presenta al Teatro Comunale di Atri in concerto con orchestra e subito dopo è ospite al Capri Opera Festival. Partecipa alla Masterclass di Anna Pirozzi e canta in concerto per l'"Accademia Canto Alato". Nel 2022 debutta Lola nella *Cavalleria Rusticana* per Opera in Villa al Palazzo Camozzoni di Verona, Charlotte nel *Werther* al Teatro Italo di Pietrabbandante, Flora Bervoix in *La Traviata* al Teatro Savoia di Campobasso, oltre ad esibirsi nel Palazzo dei Dogi durante il Festival di Cinema di Venezia ed in eventi esclusivi come *Byblos*, *Reset*, per Elle e McLaren essendo scelta come artista di punta. Alessandra Gambino è la più conosciuta *influencer digitale* della lirica italiana online creando nel 2019 l'OperaLife Magazine, che con più di 50 mila follower in tutto il mondo è la rivista più letta del genere in Italia e Europa.

GIOVANNI BATTISTA PARODI

Lodovico

Parodi ha cominciato lo studio del canto presso l'Accademia di Palazzo Ducale, poi all'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala, dove ha partecipato all'inaugurazione di numerose stagioni; quindi, è stato diretto in *Tosca* dal M° Muti, opera incisa per la SONY. Alla Scala ha cantato *Adriana Lecouvreur*, *La Bohème*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Un Ballo in Maschera*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Oberto Conte di San Bonifacio*, *Otello* e *Iphigénie en Aulide*. Ha inoltre cantato ne' *La Bohème* che è stata pubblicata in DVD. Si è esibito al Teatro Comunale di Firenze, Bologna, Torino, all'Opéra di Parigi, all'Opera di Roma, Tokyo, nell'*Aida* all'Arena di Verona e nell'*Otello* al Maggio Musicale Fiorentino. E' regolarmente invitato al Festival Verdi di Parma, al Festival di Bregenz, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e alla Royal Opera House Covent Garden di Londra, nonché al Concertgebouw di Amsterdam e a Barcellona. Ha collaborato con direttori come Roberto Abbado, James Conlon, Daniele Gatti, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Daniel Oren, Rostropovic, Rousset.

ENZO PERONI

Roderigo

La sua carriera inizia in giovane età partecipando come solista ad un ampio raggio di attività concertistiche grazie ad un ricco repertorio che spazia dalla musica sacra a quella da camera, lirica e classica napoletana. Partecipa a numerosi concorsi internazionali e collabora con importanti direttori d'orchestra come Daniel Oren, Donato Renzetti, Gianluigi Gelmetti, Fabio Armiliato, Fabio Luisi, Renato Palumbo fra i tanti. Dal 2002 è ospite dei maggiori teatri italiani e internazionali, cantando alla Scala, Arena di Verona, Regio di Torino, Tokyo, Opera di Roma, Teatro di San Carlo, Toscanini di Parma, Terme di Caracalla con Opera di Roma, Israel Philharmonic a Tel Aviv.

FULVIO VALENTI

Montano

Il basso Fulvio Valenti inizia precocemente gli studi musicali specializzandosi in canto con il M° Vincenzo Sagona (allievo di Carlo Tagliabue). Per la stagione lirica 2018/2019 al Teatro Nuovo Giovanni da Udine e al Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, è stato Simone in *Gianni Schicchi*, Zio Bonzo in *Madama Butterfly* e Zuniga in *Carmen* e, per la stagione 2019/2020, il Re d'Egitto in *Aida* con la regia di Katia Ricciarelli. Nel corso della sua carriera ha interpretato moltissimi ruoli: Commendatore Leporello (*Don Giovanni*), Colline Alcindoro (*Bohème*), Don Basilio (*Barbiere di Siviglia*), Rodolfo (*La sonnambula*), Oroveso (*Norma*), Giorgio (*I puritani*), Ludovico Montano (*Otello*), Filippo Il Grande Inquisitore Frate (*Don Carlo*), Fiesco (*Simon Boccanegra*), Timur (*Turandot*), Ramfis-Re d'Egitto (*Aida*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Zaccaria-Gran Sacerdote di Belo (*Nabucco*), Sparafucile (*Rigoletto*), Angelotti (*Tosca*), Simone - Betto (*Gianni Schicchi*), Zio Bonzo (*Madama Butterfly*), Zuniga (*Carmen*).

I prossimi appuntamenti a Teatro:

IL VERDI IN PESCHERIA ESTATE 2023

La programmazione estiva de Il Verdi in Pescheria, nell'iconica Piazzetta sulla quale si affaccia il Teatro, prenderà il via il 28 giugno fino al 2 agosto per vivere, ogni mercoledì, vivaci notti d'estate con il fascino dello spettacolo dal vivo.

Da domani il programma sarà disponibile nel nostro sito internet e in Biglietteria, mentre le vendite si apriranno il 29 maggio dalle ore 16 sia online che alla Biglietteria.

Biglietteria: Viale Martelli 2
Tel. 0434 247624
biglietteria@teatroverdipordenone.it
aperta dal lunedì al venerdì dalle 16 alle 19.



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA



Comune di Pordenone

www.teatroverdipordenone.it



VOTA LO SPETTACOLO!

Utilizza i totem con le quattro faccine colorate, posizionati nei foyer.

