

G T teatro verdi
P V pordenone

→ lirica



29 maggio 2026

LE NOZZE DI FIGARO



APP
Teatro Verdi Pordenone

I tuoi spettacoli preferiti
ovunque ti trovi

Scaricala da qui →



venerdì 29 maggio 2026, ore 20.15

LE NOZZE DI FIGARO

DI **Wolfgang Amadeus Mozart**

LIBRETTO DI **Lorenzo da Ponte**, TRATTO DA **La folle giornata o il matrimonio di Figaro** DI **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais**

ED. MUSICALI: **E. F. Kalmus & Co., New York**

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE

Enrico Calessio

REGIA, SCENE E COSTUMI

Pier Luigi Pizzi

REGISTA ASSISTENTE E LIGHTING DESIGNER

Massimo Pizzi Gasparon Contarini

NUOVO ALLESTIMENTO DELLA

Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

PERSONAGGI E INTERPRETI

Figaro

Susanna

Contessa di Almaviva

Conte di Almaviva

Cherubino

Don Bartolo

Don Basilio

Barbarina

Marcellina

Antonio

Don Curzio

Simone Alberghini

Carolina Lippo

Ekaterina Bakanova

Giorgio Caoduro

Paola Gardina

Andrea Concetti

Andrea Galli

Veronica Prando

Anna Maria Chiuri

Antonino Giacobbe

Pietro Picone

MAESTRO DEL CORO

Paolo Longo

**Orchestra, Coro e Tecnici della Fondazione
Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste**

Donne e uomini tra realtà e apparenza, in una giornata di ordinaria follia

di Michele Girardi

Testo pubblicato per gentile concessione del Teatro La Fenice di Venezia

La première réflexion qui se présente sur *Figaro*, c'est que le musicien, dominé par sa sensibilité, a changé en véritables passions le goûts assez légers qui, dans Beaumarchais, amusent les aimables habitants du château d'Aguas-Frescas. Stendhal.¹



Davvero Figaro pensa che un uomo debba aspettarsi da una donna solo corna?²



E davvero le donne sono come le dipinge Basilio, ponendo una premessa al tema di *Così fan tutte* con quattro anni d'anticipo?

Mozart trae spunto dai timori di Figaro per svelare con le sue note parlanti ciò a cui allude Da Ponte con i versi: la sapida metafora regala al pubblico una risata sonora tinta d'amarezza che, al di là delle valutazioni personali sul messaggio che trasmette, è una dimostrazione del potere comunicativo della musica e del suo rapporto con la poesia, in una collaborazione fra artisti unica e inimitabile.

Nelle pagine seguenti propongo un percorso nella drammaturgia musicale delle *Nozze di Figaro*, che ambisce ad essere soltanto un sentiero fra le tante vie di accesso a questo capolavoro assoluto, e, senza alcuna pretesa di cogliere verità sinora inesprese, cercherò di capire di quale natura sia il rapporto fra uomini e donne in questa giornata 'folle', prendendo spunto dai versi del libretto, ai vertici della poesia per musica di ogni tempo.

1. «*Queste chiamate Dee / dagli ingannati sensi: / a cui tributa incensi / la debole ragion*» (IV.7)³

Questa quartina viene intonata dal servitore ribelle di Almaviva nel cuore del recitativo ed aria n. 27 quando deve imparare, suo malgrado, «il scimunito / mestiero di marito». Mi sono sempre chiesto se in questo momento chiave per lo sviluppo della trama Figaro creda davvero a quel che dice, oppure se il suo eloquio monitorio – «Aprite un po' quegli'occhi, / uomini incauti e sciocchi» – sia dettato dall'exasperazione del momento. Non è quesito di scarsa portata, visto che dall'atteggiamento del protagonista dipende in parte lo scioglimento della vicenda. L'opera si conclude secondo le regole, ma la soluzione tragica rimane immanente fino al riconoscimento dell'identità di Susanna da parte del futuro marito nel gioco delle coppie in giardino (IV.14, n. 29, bb. 139 segg.), e mai come in questo caso le convenzioni del genere potrebbero essere violate senza forzature.

Quale che sia la risposta, è Figaro ad ingannarsi, per una volta, ed è tanto più sorprendente perché lo abbiamo visto sfoggiare nel corso dell'opera tanta arguzia e flemma da fare invidia a un filosofo del suo tempo. Valga come esempio la fulminante replica a Susanna che lo rimprovera di prendere sottogamba la macchinazione del Conte («e hai coraggio di trattar scherzando / un negozio sì serio?», II.1): «Non vi basta che scherzando io ci pensi?». Se nei primi tre atti era riuscito a rovesciare le *macchine* del Conte e a suonargli

metaforicamente il *chitarrino*, esattamente come si era proposto sin dall'inizio (I.2, n. 3), ora però il gioco gli è decisamente sfuggito di mano.

Poco oltre l'aria di Figaro, la Contessa, Susanna e lo stesso Figaro, ciascuno cantando per sé nell'intrico erotico del giardino, tornano sulla questione degli «ingannati sensi» (IV.12, n. 29), regalandoci una massima preziosa:

La cieca prevenzione
delude la ragione,
inganna i sensi ognor.

Purtroppo l'oltraggio qui subito dall'infelice Contessa è ben più grave del presunto affronto patito da Figaro, poiché viene pesantemente corteggiata dal marito che la crede Susanna solo perché ne indossa i panni, e si sta eccitando mentre le carezza la mano (n. 29, bb. 59 segg.). Se Figaro, a torto s'intende, può supporre infedele la sua promessa sposa, il Conte non è neppure in grado di riconoscere la propria moglie nella sua stessa realtà fisica. Il momento è tra i più penosi di tutta l'opera, e lascia immerso in un'arezza infinita chi segue il dramma con partecipazione: i due rappresentanti del sesso maschile, pur di classi sociali diverse, ne escono davvero a testa bassa.

2. «Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir» (II.1)

Da troppo tempo la Contessa, compagna di Almaviva nella coppia di rango nobile, si vede precludere quelle gioie dell'amore a cui anela con tutta se stessa. La malinconia che l'invade esalta l'inventiva di Mozart, che le regala due fra le arie più belle che abbia mai scritto, ma la corda patetica viene anche magistralmente sfruttata a fini drammatici, onde mettere ancor più in rilievo l'esuberante vitalità di Susanna con cui Rosina, d'estrazione nobile ma

pupilla nella casa borghese del dottor Bartolo prima del matrimonio, vive quasi in simbiosi.⁴ E man mano si direbbe che il suo spirito tormentato tragga beneficio da tal vicinanza, visto che, dopo aver deciso di scambiare l'abito con la sua serva (e vi si possono scorgere allusioni piccanti senza tema di essere tacciati di malizia), prima spinge Susanna, riluttante, a concedere un *rendez-vous* galante in giardino al volubile marito, appuntamento al quale intende presentarsi lei stessa sotto mentite spoglie (III.2), e poi prende l'iniziativa di dettarle il biglietto in cui fissa il luogo del convegno «sotto i pini del boschetto» (III.9, n. 21).

Non è colpa sua se l'uomo che ama disattende le sue aspettative, tanto che ricade interamente su di lei la responsabilità enorme di salvare, nel finale dell'opera, la situazione che sta precipitando in un baratro. Il premio non è esaltante: se nell'atto secondo Almaviva, beffato dall'astuzia di Susanna sostituitasi al paggio nel gabinetto, le aveva chiesto scusa con sicumera dei suoi ingiusti sospetti chiamandola per nome, ora le si rivolge supplicando «Contessa, perdono!» in tono contrito. Rosina ha riguadagnato il rispetto del consorte, ma non il suo amore.

Tuttavia sa essere persona di spirito, e favorisce i piani di Figaro anche quando comportano situazioni compromettenti per un'aristocratica: partecipa con piacere al travestimento di Cherubino che indossa i panni d'una fanciulla e, da donna di mondo qual è, nonostante il triste presente, si rende ben conto del turbamento che provoca in lui. E forse, nonostante il pericolo che il Conte entri nella stanza, non ne è neppure dispiaciuta, tanto che poi si concede il piacere di baciarlo in fronte quando, travestito da donna, viene a omaggiarla insieme alle altre ragazze (III.10).⁵ Sono le poche tappe di un percorso in cui la sua femminilità viene gratificata, altrimenti le spetterebbe solo l'ingrato compito, nella costellazione delle *dramatis personæ*, di rappresentare l'amor ferito.

3. «(Scusatemi se mento / voi che intendete amor)» (III.2)

Questo *a parte* di Susanna è una sublime espressione diretta dei due autori delle *Nozze*. Almaviva impegna tutte le sue risorse per farsi dare un appuntamento in giardino. La ragazza accondiscende per poterlo poi beffare, ma senza riuscire del tutto a mentire, visto che nel rispondere all'invito scambia il sì col no, correggendosi con lieve impaccio di fronte alla perplessità del suo interlocutore. Ma fa di più: si volta verso la platea ed esce dalla vicenda fittizia per qualche istante, a cercare la complicità di chi sta in sala. Come negargliela? È stata lei a mettere in moto l'azione vera e propria dopo lo spensierato duettino n. 1, che proietta con naturalezza lo spettatore nell'ambiente del castello. «Don don; e a mia porta / il diavol lo porta» (duettino n. 2): il tintinnio del campanello suona stonato come i privilegi che il Conte ha in mente per l'ignaro Figaro, neppure sfiorato dal sospetto circa i reali vantaggi che Almaviva si prefigge di ottenere promuovendolo valletto d'ambasciata.

Il richiamo all'ordine sortisce l'effetto, e sinché il suo compagno la seconda i due, insieme, sembrano in grado di abbattere qualsiasi ostacolo. Il trionfo di una fra le tante doti di Susanna, un'accattivante schiettezza che s'impone su tutto e tutti, è poi celebrato nel finale dell'atto secondo, quando esce radiosa dal gabinetto in luogo di Cherubino, fuggito saltando nel giardino dalla finestra dell'alcova: è un trionfo personale, ma anche un trionfo della sua classe sociale, visto che i due nobili rimangono impietriti dallo stupore. La sua prontezza salva la Contessa dall'immediata catastrofe, ma non dai suoi scrupoli, che la rendono eccessivamente indulgente nei confronti del marito.

Nel finale ultimo, tuttavia, accade l'imprevisto: secondo il piano originale improvvisato da Figaro, all'appuntamento dato da Susanna al Conte avrebbe dovuto recarsi Cherubino travestito da donna, dopodiché Rosina sarebbe intervenuta e avrebbe smascherato la coppia infedele (Da Ponte non specifica se in flagranza di reato, ma l'eventualità non desterebbe alcuna meraviglia nello spettatore). Il programma poi cambia, forse

perché la Contessa è preoccupata per le ripercussioni d'uno scandalo eccessivo, ma Figaro non ne è informato («A lui non dèi dir nulla» è l'invito perentorio di Rosina alla cameriera, III.2), e in rapida successione verrà prima roso dal dubbio, e poi deciderà di sorprendere la 'fedifraga'.

4. «Ah, quando il cor non ci arma / personale interesse, / ogni donna è portata alla difesa / del suo povero sesso, / da questi uomini ingrati a torto oppresso» (IV.3)

A perorare così la causa del sesso femminile è Marcellina, ora non più la rivale di Susanna – Da Ponte è attentissimo nel menzionare qui il *personale interesse* – che si era scontrata all'inizio con la cameriera, uscendone sconfitta dal richiamo all'«età», parola magica che l'aveva indotta ad andarsene con la coda tra le gambe (I.4, n. 5: si noti che non aveva battuto ciglio all'accusa di essere stata «di Spagna l'amore»).

Mentre il nodo si avvia allo scioglimento, la dissennata «serva antica» del dottor Bartolo non calca più la scena in cerca d'amore per vie legali, ma ha ridimensionato il sentimento per Figaro, che voleva sposare, scoprendo il piacere della maternità, sia pure in forma della più buffa e paradossale delle agnizioni (III.4, n. 19).⁶ In grazia di ciò lascia il partito del Conte ed entra volentieri a far parte dell'apparato cerimoniale che dovrebbe chiudere la *folle journée*: impalmerà Bartolo, suo seduttore in tempi remoti, con nozze di convenienza che rendano al figlio Figaro, il ritrovato «Raffaello», la dignità della famiglia.⁷ L'alleanza fra donne fa sì ch'ella avverta Susanna dei sospetti di Figaro, inducendo quest'ultima poi a dargli «la mercé de' dubbi suoi».

5. «Le donne ficcan gli aghi in ogni loco» (III.14)

Il finale dell'atto terzo (n. 23), strategico per l'evolversi della trama, viene introdotto da una marcia in Do che attacca in *pianissimo*, mimando un effetto di avvicinamento, e fa immaginare l'avvio del corteggio nuziale da fuori scena mentre

la coppia Conte-Contessa prende posto per assistere alla cerimonia. La ripetizione della marcia in *crescendo* fino al *forte* (effetto molto riuscito) accompagna la sfilata, e precede il duetto con coro «Amanti costanti», che ingemma d'ironia la situazione: ora il Conte è nuovamente messo di fronte alle sue responsabilità di fronte al 'popolo' del castello, ma in modo più impegnativo rispetto al finale primo, ed è costretto a proclamare le nozze doppie. All'improvviso sorge in orchestra un *Andante* in la che accenna con garbo a movenze di fandango (la danza già negata al neo-ufficiale Cherubino nel finale primo), e introduce una sorta di stasi sottilmente pervasa d'irrequietezza. È musica di scena con finalità drammatiche importanti: mentre s'intrecciano le danze, secondo un copione ferreo, l'attenzione si catalizza sull'azione in corso fra Susanna e il Conte, e quindi sul riflesso che il passaggio del biglietto con l'appuntamento amoroso ha su Figaro, il quale descrive la manovra senza sospettarne l'esatta natura.⁸

Ma questo ballo ha un ulteriore effetto sulla trama: l'atto successivo inizia con l'assolo di Barbarina, ch'è il secondo scorcio importante in modo minore nelle *Nozze*. Grazie a questa relazione musicale i due eventi sono precisamente collegati, poiché l'affannosa ricerca della fanciulla che si vedrà alla riapertura del sipario è diretta conseguenza del ruolo d'ambasciatrice affidatole dal Conte.

6. «L'ho perduta, me meschina» (IV:1)

Anche a Barbarina, come a tutte le seconde parti dell'opera, spetta un brano a solo, la cavatina n. 24; si tratta di un'aria d'azione, alla stregua di «Venite, inginocchiatevi» di Susanna (II.2, n. 13), ma situata in una posizione importante (apre l'atto conclusivo), a un'altezza musicale negata da Mozart ai colleghi della fanciulla (Marcellina e Basilio che canteranno dopo di lei i nn. 25 e 26) e tale da rivaleggiare con le arie dei protagonisti, nonostante le proporzioni ridotte (di battute, trentasei, e di organico, soli archi). Questo grazie all'alata melodia in fa, una piccola gemma della sfarzosa partitura per la qualità sublime dell'ispirazione, che poggia su tinte elegiache in orchestra e su

uno sfondo armonico inquieto. È anche l'unico brano vocale in modo minore dell'intera opera, e la relazione col 'fandango' orchestrale cui s'accennava poc'anzi⁹ realizza anche, e soprattutto, un gesto drammaturgico-musicale: di fronte all'assillante ricerca che impegna la fanciulla e dopo lo scambio di battute immediatamente successivo Figaro capisce ciò che non ha compreso prima e piomba in preda al furore.

Perché enfatizzare il solo di una comprimaria con tanto scialo di mezzi? In fondo la ragazza ha soltanto perduto la spilla che sigillava il biglietto da restituire a Susanna. Si sarebbe indotti a pensare, visto che Da Ponte si guarda bene dal menzionare l'oggetto, che di ben altra perdita si tratti. Anche se è poco più di una bimba, Barbarina è innamorata del focosissimo Cherubino e per giunta marcata a vista dal Conte, che la va a trovare assai spesso, che la bacia e l'abbraccia, per non dir altro. Invece la cavatina è un tassello fondamentale dell'intreccio, se non la vera e propria chiave di tutto il finale, e Mozart ha pensato bene di metterla così in evidenza perché la musica si farà carico di rendere comprensibile un'azione frenetica che, se poggiasse solo sull'evidenza del segno scenico, mostrerebbe parecchie zone d'ombra e non trasmetterebbe un messaggio importante, come vedremo oltre. Qui cominciano i dubbi che porteranno Figaro prima alla polemica contro l'universo femminile, poi all'azione concreta in difesa del proprio onore. Di fronte a ciò poco importa, in fondo, che Barbarina trovi del tutto naturale l'appuntamento che Susanna avrebbe dato al Conte: in tempi di convenienze ognuno s'arrangia come può. Niente di strano che la cugina possa anche accettare *carità pelose*.

7. «Ogni donna cangiar di colore / ogni donna mi fa palpitar» (I.5)

Ecco invece un personaggio con un atteggiamento chiaro, finalmente, anche se manifesta l'irrisolutezza dell'adolescente di fronte a un *desio che non può spiegar*: «Non so più cosa son, cosa faccio / or di fuoco, ora sono di ghiaccio» (I.5, n. 6).¹⁰ La vocazione all'amore di Cherubino è incontenibile, né si placa

in mancanza di interlocutori, come spiega egli stesso nella poetica coda al brano, dove la corsa, sin lì quasi frenetica, si ferma per un istante (*Adagio*), riprende (*Tempo I*) ma indugia ammiccando su «me» (corona sul Re e poi sulla pausa), per accelerare fino alla conclusione:

ESEMPIO 1 – I.5, n. 6, bb. 91-100

Cherubino

Adagio

Tempo I
[= Allegro vivace]

E se non ho chi m'ò-da, e se non ho chi m'ò-da, par-lo d'a-mor con me. — con me, par-lo d'a-mor con me.

Cherubino non ha bisogno di celare nulla al microcosmo che popola il palazzo di Almaviva – a sua volta specchio della società di allora –, eccezion fatta, e a proprio vantaggio, per la sua presenza in camera di Susanna quando vi giunge il Conte infoiato (I.6). Canta per il suo idolo, la Contessa, una delle perle dell'opera, «Voi che sapete / che cosa è amor» (II.2, arietta n. 12), in cui si concentra tutto l'anelito erotico di un adolescente che s'apre al mondo dell'amore sensuale senza infingimenti. Vere magie armoniche traducono il desiderio in gesto sonoro: in settantanove battute ben quattro sono le tonalità che si percepiscono, oltre al Si^b d'impianto (Fa, Do, fa, La^b, sol-Sol), alcune regolarmente affermate con cadenze, cui va sommata una progressione che decolla dal verso «Sospiro e gemo senza voler», e riporta a Si^b salendo per toni. Si può ben comprendere, dopo aver ammirato le sue ricche vesti sonore, perché Susanna, pochi istanti dopo, si lasci sfuggire l'unico complimento che rivolga a un altro uomo: «Ehi serpentello, / volete tralasciar d'esser sì bello?».

Anche Madama è in qualche maniera affascinata dal paggio: «Io non sapea / che cantaste sì bene» – «Oh, in verità / egli fa tutto ben quello ch'ei fa», replica Susanna, e non credo che si

tratti solo di un tentativo di metterlo in buona luce agli occhi della Contessa. E che avrà fatto mai, del resto? Ha alzato la bandiera dell'amore in ogni stanza del palazzo, è puro veicolo di sentimento e passione universali, è complice e amico delle donne e, se possibile, amante, «enfin il est ce que toute mère, au fond du cœur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir», scrisse Beaumarchais.¹¹ Dunque, «se l'amano le femmine / han certo i lor perché».

8. «Vedrò, mentr'io sospiro, / felice un servo mio?» (III.3)

Per amore di una lettura politicamente orientata dell'opera, che risulta per alcuni aspetti forzata, gli esegeti hanno attribuito importanza eccessiva allo *jus primæ noctis* che il Conte vorrebbe ripristinare con Susanna, dopo averlo abolito in occasione del suo matrimonio.¹² In realtà, nella trama, non è davvero in gioco alcun privilegio feudale, e se Susanna lo rammenta a Figaro (I.1) è solo per schiarirgli le idee circa gli appetiti del padrone, e per indirizzare al pubblico un messaggio forte. A sua volta Figaro vi allude con enfasi comica quando porge ad Almaviva il candido abito nuziale della sua promessa sposa, per fargli capire di essere al corrente dei suoi pruriti e pronto a tutto per contrastarlo (I.8). Nel finale dell'atto terzo, infine, due giovani corfee di bianco vestite rendono ironico omaggio al signore 'illuminista' che, avendo abolito l'arcaico beneficio, consente alle fanciulle di presentarsi vergini al matrimonio («ei caste vi rende / ai vostri amator», III.14, n. 23).

Almaviva è costretto a rimpiangere questo diritto solo perché fatica a procacciare prede al suo avido desiderio. «Vedrò per man d'amore / unita a un vile oggetto / chi in me destò un affetto / che per me poi non ha?» (n. 18): anche se restano dei dubbi legittimi circa la vera qualità dell'affetto che il Conte nutre per la cameriera (specie in un libretto così ricco di metafore), si tratta pur sempre di un sentimento che motiva il suo agire, i rischi che corre (e che non è capace di evitare) di coprirsi di ridicolo di fronte a tutti e, infine, di far saltare in aria la pace coniugale. Mozart mette sotto i riflettori il risentimento di Almaviva affidandogli un imponente

recitativo accompagnato, sfaccettato tanto quanto gli stati d'animo che attraversa (rabbia, dubbio, timore, imbarazzo), e una vasta aria in due tempi nello stile dell'opera seria – ed è questo un tocco magistrale d'ironia: il rispetto delle convenzioni sta a significare l'incapacità dell'aristocratico di adattarsi al ritmo incalzante dei tempi nuovi.

9. «Deh vieni non tardar, o gioia bella» (IV.9)

«Eccoci della crisi al grande istante», sussurra Figaro nascosto fra gli alberi quando Susanna resta «a prendere il fresco una mezz'ora» in giardino. La crisi esiste, in realtà, soltanto nella sua testa: come ha potuto dubitare dell'onestà della sua donna, dopo quello che hanno costruito insieme per vincere una battaglia così impegnativa? Da Ponte e Mozart gli porgono soltanto, per mano di Barbarina, l'indizio della spilla. L'esca è stata accesa, perciò, in un campo di stoppie, e i dubbi di Figaro traggono alimento da un vero e proprio pregiudizio che anche il migliore degli uomini può nutrire all'occorrenza, purtroppo, per le attitudini del sesso femminile.

L'idea, del tutto estemporanea, di far pagare Figaro per la colpa commessa non è solo uno sfizio sacrosanto che Susanna si toglie, ma ha anche lo scopo di impartire all'uomo che ha scelto come compagno una lezione che valga per tutta la vita. Sono queste le premesse per la serenata della ragazza, condotta al ritmo fluido di siciliana. Per chi la intona? Per Figaro, se non altro perché è presente, ma l'ambiguità sale di nota in nota, ed è innescata dall'ultimo verso del recitativo: «Come la notte i furti miei seconda». L'aria serve sì a destare la gelosia del promesso sposo, ma al tempo stesso è un vero canto ai piaceri d'amore immersi nello stimolante scenario della natura, un canto astratto, rivolto a un oggetto del desiderio che, così come lei lo immagina, forse non esiste: fra reale e ideale non si può scegliere, ed è un bel messaggio disincantato che ci viene offerto.

10. «Che soave zeffiretto / questa sera spirerà / sotto i pini del boschetto» (III.9)

Il gran finale viene annunciato nel biglietto col fatidico appuntamento in giardino per il Conte, situazione prosaica che la musica trasforma in pura poesia, quasi fosse un invito ad assecondare liberamente le proprie inclinazioni. È uno zeffiretto malandrino, peraltro, perché il suo soffio spinge in scena i personaggi principali, tutti con un preciso scopo, e i comprimari, chi coinvolto nel gioco delle parti, come Marcellina e Barbarina che entrano per prime nel padiglione di sinistra (luogo invero assai affollato) e chi a fungere da allibito testimone, perché ciò che vedranno sorpasserà ogni aspettativa, persino le più rosee previsioni del maligno Basilio. E ciascuno finisce per essere coinvolto nel gioco collettivo, in un groviglio di pulsioni che generano equivoci continui e che, battuta dopo battuta, rendono più fitti i contrasti.

L'incombente oscurità asseconda l'inganno dovuto allo scambio d'abiti fra Susanna e la Contessa, che agiscono in perfetta sintonia, ma interviene Cherubino, per l'ennesima volta elemento perturbante, e la falsa Susanna è subito oggetto delle sue giocose attenzioni – mentre il caso gli dona, in realtà, proprio la donna da lui più ambita. Ognuno riceve quello che non s'aspettava: al Conte, fattosi avanti per far valere la sua priorità, piove addosso il bacio del paggio in luogo non precisato; il curioso Figaro subisce lo schiaffo rivolto dal padrone infuriato all'impertinente fanciullo; quest'ultimo, più fortunato, riesce ad infilarsi nel padiglione di sinistra dove trova Barbarina. Merita una citazione l'enfasi sottile con cui Mozart annuncia la partenza di Cherubino dal centro della scena,

ESEMPIO 2 – IV.11, n. 29, bb. 51-54



perché riprende quasi letteralmente la melodia con cui Susanna aveva schernito il Conte nell'atto secondo, dopo la prima fuga del giovanotto:

ESEMPIO 3 – II.9, n. 16, bb. 137-141

Susanna



Bacio e schiaffo ci volevano, ed è la prima, giusta (e sin troppo lieve) punizione per i due uomini. Rosina va poi incontro al marito e ne subisce le attenzioni, mentre Susanna resta in disparte a fare da assennata spettatrice. Il Conte invita la moglie, recalcitrante di fronte al luogo buio, a entrare nel padiglione di sinistra con la sarcastica battuta: «Tu sai che là per leggere io non desio d'entrar». Figaro ascolta e ci casca, mentre la Contessa e Susanna, insieme, commentano: «I furbi sono in trappola / cammina ben l'affar» (IV.12). La falsa Susanna si cela peraltro a destra, e dovrà essere la sola a farlo perché il trabocchetto funzioni davvero.

11. «*Pace, pace mio dolce tesoro, / io conobbi la voce che adoro*» (IV.14)

Ora tocca alla falsa Contessa farsi avanti per ricevere le attenzioni di Figaro, in cerca di vendetta. Come lo abborda? «*Cangiando la voce*», ecco il vero travestimento. Ed è una scelta che comporta tante conseguenze, sia dal punto di vista della coerenza dell'azione, sia a livello d'implicazioni simboliche della trama stessa.

Facciamo un passo indietro: quando Figaro aveva sentito poc'anzi la serenata di Susanna l'aveva identificata, senza vedere l'abito per via della penombra (le due donne se l'erano già scambiato approssimandosi il tempo della burla), perché lei aveva chiesto il congedo a Madama e poi aveva cantato con la sua voce. Poco dopo Cherubino aveva abbordato la Contessa travestita perché aveva riconosciuto Susanna (IV.10-11), e subito anche Rosina era entrata nel gioco dell'occasionale corteggiatore imitando la voce della cameriera. Il Conte, invece, aveva creduto alla sola apparenza; aveva intravisto una figura

femminile nella semioscurità, e ciò gli era bastato per farsi avanti. Figaro resta smarrito per poco, perché la sua donna «*si scorda di alterar la voce*» (IV.13).

Egli riprende brillantemente il controllo della situazione grazie al soccorso che gli porge il *suono* e s'improvvisa seduttore di gran classe facendo perdere il controllo a Susanna che lo schiaffeggia per la seconda volta, dopo la scena del giudizio (III.3). Ma pochi istanti di puro gioco bastano a ristabilire l'equilibrio. «*La commedia idol mio terminiamo*» (IV.14) spazza l'ambiguità, giunta oramai a soglie d'allarme, e fa giustizia dei malintesi intercorsi nella coppia, lasciando solo il riferimento alla grottesca situazione, in cui il Conte rimane la sola vittima dell'equivoco. Il mondo piomba addosso all'aristocratico quando, di fronte ai testimoni sbigottiti, escono tutti da sinistra tranne la sua consorte. Si resta col fiato sospeso per qualche secondo, dopodiché il perdono di Rosina chiude l'opera nell'unico modo possibile.

12. *Moralité*

Che partito trarre da quest'intricata selva d'eventi? Il canto, e non il loro aspetto esteriore, incarna i personaggi nel momento cruciale, ed è quindi la loro vera essenza, mentre il resto è apparenza e convenzione, dunque terreno per menzogne e inganni che sono l'*humus* ideale per una società corrotta e in decadenza. Il testo presta molta attenzione a oggetti, abiti e a ciò che rappresentano – dalla «notturna cuffia» alla «candida vesta», dal «vago nastro» all'importantissima spilla, fino al «manto d'asino» che aveva salvato il giovane Basilio dall'appetito d'una belva, cui fa riferimento il musicista nel racconto della sua aria n. 26 – ma la prima scena dell'opera mette sotto i riflettori il cappello «che Susanna ella stessa si fe'», sul quale la ragazza richiama l'attenzione di Figaro fin dal duettino n. 1.

Lo avrà confezionato per le sue nozze, oppure indosserà nel momento del sì quel «*cappello verginale con piume bianche*» portole dalle giovinette nel finale terzo, insieme al

classico «bianco velo» (III.14)? Le didascalie di scena non lo precisano, ma in ogni caso il cappello diviene sin dall'inizio un segno scenico importante, come tratto distintivo di Susanna (e all'epoca il pubblico di corte e dei teatri viennesi poteva ben conoscere quello che la popolarissima Nancy Storace, prima interprete del ruolo, portava nella vita di tutti i giorni).¹³ Per precisa volontà di Mozart e Da Ponte, che ben conoscevano la diva e le sue abitudini, è proprio il cappello che trae in errore Cherubino («M'inganno, a quel cappello, / che nell'ombra vegg'io parmi Susanna!», IV.10), e non l'acconciatura prevista da Beaumarchais.¹⁴

Ma l'agnizione risolutiva è resa possibile soltanto dal fatto che la ragazza si dimentichi di alterare la voce. Invece la Contessa recita sia con suo marito (ed è necessario) sia quando ha a che fare con Cherubino, e qui ritengo che non intenda rompere il gioco, forse perché non crede all'evoluzione positiva del suo rapporto matrimoniale (di cui pure dovrà farsi carico), forse perché cerca fermamente, e con un po' di disperazione, un'alternativa alla mancanza d'amore, come quella che il paggio può offrirle, nello stesso spirito con cui l'*enfant terrible* della commedia intona l'ottavo *couplet* del *Vaudeville* conclusivo:

Sexe aimé, sexe volage,
 qui tourmentez nos beaux jours,
 si de vous chacun dit rage,
 chacun vous revient toujours.
 Le parterre est votre image:
 tel parait le dédaigner,
 qui fait tout pour le gagner.¹⁵

Prima che ogni personaggio, a cominciare da Basilio, sfilii davanti al pubblico intonando la sua strofa, Beaumarchais mette tutti nelle condizioni di motivare il rispettivo comportamento con battute lievi e scherzose, e di conquistare una pace ben motivata che assorbe tutti i contrasti in nome del quieto vivere. Mozart, dal canto suo, va ben oltre la fonte perché sospende i contrasti in un attimo struggente di puro incanto sonoro (n. 29, *Andante*, bb. 420-447): il Conte invoca «Contessa, perdono!» spingendosi verso i primi acuti, la prima volta con salto di sesta,

che poi allarga a una settima ripetendo la frase con passione crescente, la Contessa gli fa eco con minor slancio e tutti riprendono, ammaliati, la frase di lei e si abbandonano all'estasi del momento. Infine il sortilegio svanisce e irrompe il coro che vola verso la fine, assorbendo ogni riflessione in un vortice di ritmo.

L'attacco della coda è eloquente:

ESEMPIO 4 – IV.15, n. 29, bb. 448-456

Allegro assai

Susanna, la Contessa
 Marcellina

Basilio, il Conte
 Antonio, Figaro

Que - sto gior - no di tor - men - ti.

Vlc.
 Cb.

Susanna, la Contessa
 Marcellina

di ca - pri - ci e di fol - li - a,

Basilio, il Conte,
 Antonio, Figaro,

di ca - pri - ci e di fol - li - a,

Sulla dominante di Re, ossessivamente ribattuta dagli archi gravi (e dal *tremolo* del timpano), si sovrappongono le voci a grumi di settime dissonanti, per poi distendersi in ampi, inquietanti unisoni che introducono il tripudio generale della stretta del finale («in contenti e in allegria / solo amor può terminar») nella tonalità d'impianto.

L'invito veemente «Sposi, amici, al ballo, al gioco» evolve in un movimento ostinato in orchestra che spinge con impeto già 'rossiniano' la vicenda al suo termine («ed al suon di lieta marcia / corriam tutti a festeggiar!»). Tuttavia il passo sopracitato (es. 4) mantiene una forza inquietante che va al di là della sezione conclusiva e che, soprattutto, contamina il precedente *Andante* del perdono: non di vera riconciliazione si tratta, infatti, ma di un'armonia di natura quasi trascendente che coinvolge i personaggi in un unico afflato emotivo, senza voler risolvere fino in fondo i conflitti sin qui sviluppati.¹⁶

Dopo che per tutta l'opera il Conte ha esibito la sua passione per il popolo femminile al suo servizio (non solo Susanna, che reagisce, ma anche Barbarina, che trova invece tutto normale), assecondato dal maligno Basilio (e, fino all'atto terzo, dalla futura coppia Marcellina-Bartolo), mentre Cherubino imparava presto la lezione («Sai ch'io fui dietro al sofà», IV.11 è espressione ricattatoria) e persino Figaro dubitava della sua donna, dalla mente di chi esce da teatro non si cancella del tutto l'impressione che la conclusione sia un tributo al genere, tanto ispirato quanto dovuto e, in quanto tale, sfruttato per perfezionare la morale dell'intera vicenda. Ora si ride balla e scherza, ma domani potrebbe arrivare una nuova cameriera, e così la *folle journée* ricomincerebbe, trasformandosi in ordinaria follia.

1 *Lettre sur Mozart*, in Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase* [1814], Paris, Le Divan, 1928, pp. 322-330: 322.

2 Si fa riferimento, per analisi, esempi e numerazione dei brani a Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro, opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 492, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1973 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 16)*. Il luogo viene individuato mediante il numero e le relative battute; nel testo le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori). La citazione d'apertura viene dal n. 27, bb. 75-80, la seguente dal n. 7, bb. 184-190. Questo saggio riprende e sviluppa concetti solo parzialmente espressi in Michele Girardi, *Femmine contro maschi, tra essere e apparire, in una giornata di ordinaria follia*, in *Teatro Regio di Torino. Stagione d'opera 1997-98*, pp. 45-52.

3 Le citazioni dei versi che aprono ciascun paragrafo di questo saggio vengono dal libretto della prima rappresentazione assoluta, ripubblicato in questo volume (*LE NOZZE DI FIGARO / - / comedia per musica / tratta dal francese / in quattro atti. / - / Da rappresentarsi / nel Teatro di Corte / l'anno 1786. / [fregio] / In Vienna, / presso Giuseppe Nob. De Kurzbek, / Stampatore di S.M.I.R.*); il luogo viene individuato mediante il riferimento all'atto (in maiuscolo) e alla scena.

4 La precisazione sul rango viene dalla prefazione della prima puntata della trilogia: «jeune personne d'extraction noble» (Pierre-Auguste Caron De Beaumarchais, *Le barbier de Séville ou La précaution inutile*, Paris, Ruault, 17753, p. 1); sparisce ogni riferimento alla nobiltà del personaggio nelle principali opere che utilizzano questa fonte, dal *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (1782: «orfelina [calco dal francese orphéline], pupilla di Bartolo, amante di Lindoro»), a quello di Rossini (1816), dove Rosina è «ricca pupilla in casa di Bartolo», e viene descritta da Figaro come «grassotta, genialotta, / capello nero, guancia porporina, / occhio che parla, mano che innamora».

5 Nella terza puntata della trilogia di Beaumarchais che, a differenza delle precedenti, rientra nel genere del «dramma morale» la Contessa è madre di un figlio illegittimo avuto dal paggio. *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*, stroncato dalla critica e dal pubblico nel 1792, giunse al successo cinque anni dopo, ma per trovare un adattamento operistico di rilievo avrebbe dovuto attendere il ventesimo secolo, grazie all'estro di Darius Milhaud (*La mère coupable*, Genève, Grand Théâtre, 6 giugno 1966).

6 La Marcellina di Beaumarchais se l'era cavata giustificando le sue smanie matrimoniali con l'affinità di sangue che l'aveva peraltro spinta verso una mèta sbagliata: «Non, mon cœur entraîné vers lui ne se trompait que de motif; c'était le sang qui mi parlait» (Pierre-Auguste Caron De Beaumarchais, *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*, à Lyon, d'après la copie envoyée par l'Auteur, 1785, II.17, p. 142).

7 Vista la situazione, Marcellina dovrebbe comparire anche nel *Barbier de Séville* di Beaumarchais, magari a servizio di Bartholo, ma così non è; l'unico personaggio che potrebbe ricordarla si trova nel *Barbiere* di Rossini, ch'è peraltro intonazione della trama posteriore sia alla trilogia di Da Ponte sia a quella di Beaumarchais. Si tratta di Berta, «vecchia governante in casa di Bartolo»; in effetti Berta canta «Egli [l'amore] è un male universale / una smania un certo ardore / che nel core dà un tormento /COVERINA anch'io lo sento / né so come finirà» – e ci si potrebbe chiedere chi sia il prescelto.

8 Su questo episodio riferisce brillantemente Lorenzo Da Ponte: il poeta difese le ragioni drammatiche del ballo dell'atto terzo dall'ottusità del conte Rosenberg che intendeva espungerlo, e racconta di come salvò il suo lavoro e quello di Mozart coinvolgendo Giuseppe II (cfr. Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 19812, pp. 114-115).

9 Fra i due scorsi vi è anche un'affinità tonale: nel finale terzo, tra marcia, coro, danza e ripresa, lo schema è Do-la-Do (il fandango è dunque alla relativa minore della tonalità d'impianto), mentre la cavatina è in fa, sottodominante di Do.

10 Da Ponte traduce mirabilmente in quest'aria la confessione di Cherubino sul suo stato di amoroso nel dialogo con Susanna (Beaumarchais, *La folle journée* cit., I.8, p. 74), ma nel secondo, prezioso numero musicale affidato al paggio, l'arietta n. 12 (II.2) inventa da par suo, divergendo radicalmente dalla fonte, dove Chérubin intona *Malbroug s'en vat'en guerre*, una sfilza di otto *couplets* (ivi, II.4, p. 105), che non si valgono né del testo né della melodia testo della popolare canzone settecentesca. La scelta di Da Ponte non solo è più adatta, per la sua brevità, alla scena lirica, ma è anche un modo di elevare l'occasione sino ad esprimere una sorta di filosofia dell'amore.

11 *Caractères et habillemens de la pièce*, in Beaumarchais, *La folle journée* cit., pp. LI-LVI: LIII-LIV.

12 Tra le osservazioni che permettono di contestare questa visione vi è quella che Da Ponte e Mozart sostituirono con la tirata misogina del n. 27 il monologo 'rivoluzionario' del protagonista di Beaumarchais (ivi, V.3, pp. 183-186), in cui solo otto righe e poche frasi sparse su ben quattro pagine sono dedicate a Susanna e al suo inganno presunto. Si legga,

ORCHESTRA DELLA FONDAZIONE TEATRO LIRICO GIUSEPPE VERDI DI TRIESTE

in proposito, l'opinione di Stefan Kunze, uno fra i più raffinati esegeti di Mozart e del suo teatro (Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart [Mozarts Opern]*, Venezia, Marsilio, 19901, pp. 272-391).

13 Nancy Storace era a Vienna dai primi mesi del 1783 e, tra le altre parti, aveva indossato i panni di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, il 13 agosto 1783 (cfr. table 1 *Nancy Storace's Roles*, in *Arias for Nancy Storace: Mozart's first Susanna*, a cura di Dorothea Link, Middleton (WIS), A-R Editions, 2002, p. XIV-XVII: XIV); accanto a lei come conte d'Almaviva figurava Michael Kelly, primo interprete dei ruoli di Basilio e Don Curzio, che rievoca con ampiezza di particolari le prove e la ricezione delle *Nozze di Figaro* alla corte di Giuseppe II, dove la Storace era al centro delle attenzioni (cfr. *Reminiscences of Michael Kelly*, 2 voll., London, Colburn, 1826, I, pp. 257-262). La cantante era ben conosciuta da Lorenzo Da Ponte, che dopo aver lasciato Vienna l'incontrò anche a Londra (si veda la fondamentale biografia di Aleramo Lanapoppi, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 19921, *passim*). Mozart fece omaggio all'artista dedicandole una delle sue arie da concerto più importanti, eseguita da entrambi in occasione del suo congedo da Vienna il 23 febbraio 1787: «Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene», KV 505, per soprano, pianoforte obbligato e orchestra, registrata come «Scena con Rondò mit klavier Solo. Für Mad.selle Storace und Mich.» nel catalogo delle proprie opere redatto dal compositore.

14 Chérubin esclama «Me trompai-je? à cette coëffure en plumes qui se dessine au loin dans le crépuscule, il me semble que c'est Suzon»; Beaumarchais, *La folle journée* cit., V.6, p. 189 (il corsivo è mio).

15 Ivi, V.19, p. 222.

16 Analizzando questo *Andante* con l'abituale finezza, Stefan Kunze ritiene che l'invocazione del Conte sia «l'istante della svolta decisiva, che cambia aspetto a tutte le cose; con la sua musica Mozart ne ha fatto il momento cruciale in cui prende forma una nuova realtà». Se è indubbio che «i limiti della commedia, anzi del teatro tutto, vi appaiono completamente trascesi» (Kunze, *Il teatro di Mozart* cit., pp. 324-332: 324-325), l'accostamento fra l'*Andante* e le battute iniziali dell'*Allegro assai* (es. 4) mette in crisi ogni certezza: il pentimento è autentico, così come il perdono, ma vale solamente per l'attimo che si è celebrato sul palcoscenico.

L'Orchestra della Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste è un complesso stabile fin dal 1944, quando assunse il nome di “Filarmonica Triestina”; poi, nel 1964, ha preso il nome del Teatro in cui stabilmente e ininterrottamente opera.

Il suo organico è in grado di eseguire il più vasto repertorio lirico, sinfonico, operettistico ed è stata via via guidata da direttori che da soli stanno a indicarne l'alto livello professionale: Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Paul van Kempen, Thomas Schippers, Mario Rossi, Carlo Maria Giulini, László Somogyi, Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache, Gianandrea Gavazzeni, Daniel Oren, Gary Bertini, Gustav Kuhn, Stefan Anton Reck, Jean Claude Casadeus, Sir Neville Marriner, Pinchas Steinberg, Bruno Campanella, Nello Santi, Gianluigi Gelmetti, Donato Renzetti, Oleg Caetani, Mario Brunello.

L'Orchestra del Teatro “Giuseppe Verdi” è presente nei cataloghi discografici con le Sinfonie di Mendelssohn, di Schumann e con l'integrale delle sinfonie e lo *Stabat Mater* di Dvorak (per la Erresse) dirette rispettivamente da Lü Jia e da Julian Kovatchev. Oltre alle ormai storiche incisioni delle sue partecipazioni ai primi Festival dei Due Mondi di Spoleto negli anni Cinquanta e Sessanta, il repertorio dell'Orchestra del Teatro Verdi include anche varie interpretazioni live del repertorio operistico, tra le quali: *Il Campiello* di E. Wolf Ferrari, *La Straniera* di Bellini (per la Fonit-Cetra/Ricordi), *Attila e Stiffelio* di Verdi (per l'etichetta Dynamic), *Ginevra di Scozia* di Simon Mayr (per l'Opera Rara), un DVD di *Tancredi* di Rossini, de *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai e un CD di *Lohengrin* di Wagner. *La battaglia di Legnano* di Giuseppe Verdi è inserita in DVD nel cofanetto *Tutto Verdi, The Complete Operas* edito da Unitel Classica in occasione delle celebrazioni per i 200 anni della nascita del compositore.

ENRICO CALESSO

Nel 2022 ha eseguito la prima assoluta dell'opera lirica *Amorosa Presenza* diretta dallo stesso compositore Nicola Piovani e nel 2025 la prima assoluta della composizione *Fedeli d'amore* di Giorgio Battistelli.

Si è esibita con regolarità nei maggiori Teatri della Regione Friuli-Venezia Giulia, svolgendo inoltre un'intensa attività di promozione della cultura musicale, anche con formazioni da camera, presso gli istituti scolastici.

Ha compiuto varie importanti tournéee nazionali e internazionali a partire dalle sue storiche partecipazioni al Festival dei Due Mondi di Spoleto e poi, per citare solo alcune città, Wiesbaden, Parigi, Lubiana, Zagabria, Budapest, Sarajevo, Giappone (Tokyo, Osaka, Kitakyushu), Cipro (Festival di Pafos), Corea del Sud (Seoul e Yeosu) e Oman (Muscat).

Nel 2016 ha inaugurato la Dubai Opera con il concerto d'apertura eseguito dal tenore Placido Domingo e con le opere liriche *Les pêcheurs de perles* e *Il Barbiere di Siviglia*, due produzioni realizzate dalla Fondazione stessa.

Il direttore trevigiano Enrico Calesso è Direttore Stabile del Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste e Direttore Ospite stabile presso il Landestheater di Linz (Austria). Dal 2011 è stato Generalmusikdirektor presso il Mainfranken Theater di Würzburg (Germania) e Chefdirigent dell'Orchestra Filarmonica di Würzburg.

Nel biennio 2011/12 ha collaborato con il Festival di Bregenz (Austria), dirigendo oltre 20 recite di *Andrea Chenier*. Precedentemente è stato direttore musicale del Festival Operistico di Klosterneuburg (Vienna) per tre stagioni a partire dal 2008.

Enrico Calesso ha diretto orchestre quali la Gewandhaus Orchester di Lipsia, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, l'Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, i Wiener Symphoniker, la Bruckner Orchester Linz, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestra della Radio austriaca di Vienna, l'Orchestra del Puccini Festival di Torre del Lago, l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, la Berner Symphonie-Orchester, la Neue Philharmonie Westfalen, la Tiroler Symphonieorchester di Innsbruck, l'Orchestra da Camera di Mantova, i Münchner Symphoniker, la Staatskapelle Schwerin, la Norddeutsche Philharmonie, la Jenaer Philharmonie, la Nordwestdeutsche Philharmonie, l'Orchestra Filarmonica di Erfurt, l'Orchestre Symphonique di Mulhouse, e l'Orchestra Sinfonica di Rzeszow.

Dopo aver debuttato nel 2016 per il Gran Teatro La Fenice di Venezia con il Dittico *Il segreto di Susanna / Agenzia Matrimoniale*, vi ha fatto ritorno nel 2017 e nel 2018 per due riprese de *La Traviata*, nel 2019 con la concertazione di *Pinocchio* (P. Valtinoni) e nel febbraio 2022 con la concertazione della prima mondiale de *Le Baruffe* (G. Battistelli). Con *La Traviata* ha debuttato con grande successo nel 2018 al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e nel 2019 all'Opera di Lipsia, dove è tornato per lo stesso titolo nella stagione 2021/22. Dopo le eccellenti concertazioni di *Don Giovanni* (2017) e *Il Trovatore* (2020) è stato nominato

direttore ospite stabile al Landestheater di Linz fino al 2029, concertando *I Capuleti e i Montecchi* (2020), *Aida* (2022), *La Forza del Destino* e il dittico verista *Cavalleria Rusticana/Pagliacci* (2023). Dopo aver conseguito con il suo debutto al Puccini Festival di Torre del Lago un grande successo di pubblico e critica (*Madama Butterfly*, 2020), confermato nel 2021 con *La Bohème*, vi ha fatto ritorno nel 2022 per la concertazione di *Tosca*.

Con *Götterdämmerung* ha aperto nel 2019 la prima tetralogia de *Der Ring des Nibelungen* di Wagner nella storia del Mainfranken Theater di Würzburg. Per la sua concertazione ha ottenuto la nomination a direttore dell'anno nel prestigioso Jahrbuch 2019 della rivista «Opernwelt». Nello Jahrbuch 2020 della stessa rivista è stato nuovamente nominato nella categoria rappresentazione dell'anno per la sua acclamatissima concertazione di *Rigoletto* a Würzburg. Ha aperto la stagione 2024/25 del Mainfranken Theater con *Medea* di Cherubini. Per il Teatro Lirico G. Verdi di Trieste ha concertato a partire dal febbraio 2023 *I Capuleti e i Montecchi*, *Ariadne auf Naxos*, *La Cenerentola* e *Turandot*.

Tra le sue produzioni operistiche degli ultimi anni spiccano inoltre titoli quali *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Salome*, *Ariadne auf Naxos*, *Elektra*, *Wozzeck*, *L'affare Makropulos*, *Die glückliche Hand*, *The Rake's Progress*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Tosca*, *Turandot*, *Gianni Schicchi*, *Carmen*, *Lucia di Lammermoor*, *Otello*, *Falstaff*, *Aida*, *Macbeth*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Forza del Destino*, *La sonnambula*, *I Capuleti e i Montecchi*, *L'Africaine*, *Les Huguenots*, *Les Vêpres siciliennes*, *Eugen Onegin*, *Nixon in China* nonché una continua ricerca in ambito mozartiano e rossiniano con diverse produzioni di *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia* e una intensa attività in ambito barocco, con riscoperte quali *Alessandro nell'Indie* di Galuppi e *Ifigenia in Aulide* di Cherubini e importanti titoli quali *Rinaldo* di Händel e *Orfeo* di Gluck.

In ambito sinfonico spiccano i cicli completi di tutte le Sinfonie e dei Concerti di Brahms, di tutte le Sinfonie di Beethoven e delle più importanti Sinfonie di Bruckner e Mahler. Negli ultimi anni ha intensificato lo studio e l'esecuzione delle composizioni di R. Strauss, in particolare dei poemi sinfonici più significativi, dei concerti per corno e per oboe, delle *Metamorphosen* e di *Bürger als Edelmann*.

Enrico Calesso si è formato a Vienna nella classe di Uroš Lajovic all'Università della Musica, conseguendo il diploma con il massimo dei voti e la lode, nonché l'onorificenza del Würdigungspreis dell'Università di Vienna. Precedentemente si è diplomato in pianoforte al Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia sotto la guida di Anna Colonna Romano, e ha conseguito la laurea in Filosofia Teoretica col massimo dei voti e la lode presso l'Università Ca' Foscari con il prof. Emanuele Severino.



PIER LUIGI PIZZI

Ha iniziato ventenne l'attività di scenografo e costumista nel 1951 ed è impossibile in poche righe descrivere la sua carriera internazionale, costruita su centinaia di titoli, accanto a tanti registi, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno Giorgio De Lullo per il ventennale sodalizio con la Compagnia dei Giovani, e Luca Ronconi, con cui ha diviso dieci anni di memorabili collaborazioni, dall'*Orlando furioso* cinematografico, a *Nabucco*, *Il trovatore* e *Orfeo ed Euridice*, con la direzione di Riccardo Muti, fino al rivoluzionario Ring wagneriano iniziato nel 1974 alla Scala e completato al Maggio Musicale Fiorentino, diretto da Zubin Mehta.

Nel 1977, debutta come regista con *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino e inaugura l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa al Rossini Opera Festival, considerato un protagonista della Rossini Renaissance, festeggiato nel 2022 per i suoi quarant'anni di presenze e nominato cittadino onorario pesarese. Nel 2000 riceve il settimo Premio Abbiati, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Britten, al quale seguirà l'ottavo Abbiati alla Carriera.

Per i Rameau a Parigi ed Aix-en-Provence, la trilogia Monteverdiana al Teatro Real di Madrid e soprattutto, portato in giro per il mondo, il *Rinaldo* di Händel, viene considerato uno dei principali artefici del rilancio dell'opera barocca negli anni Settanta e Ottanta, da *Orlando furioso* di Vivaldi con Claudio Scimone, ad *Ariodante* di Händel alla Scala fino alla *Armide* di Gluck con Riccardo Muti.

È inventore e direttore artistico dal 2006 al 2011 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. È stato direttore artistico anche del Festival Puccini per celebrare il centenario della morte del Maestro.

Presente, da più di settant'anni, nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Legion d'Honneur e il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Cavaliere di Gran Croce

al merito della Repubblica Italiana, di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Gli viene conferita una laurea honoris causa all'Università di Macerata in scienza dello spettacolo e una in storia dell'arte alla Statale di Milano.

Si è da sempre dedicato al teatro di prosa: tra i suoi lavori più recenti *Un tram che si chiama desiderio*, *La dolce ala della giovinezza*, *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, *Pour un oui ou pour un non* di Nathalie Sarraute e *Turandot* di Carlo Gozzi per il Teatro Stabile del Veneto. Da sempre appassionato d'arte, colleziona dipinti del XVII secolo ed ha allestito, e in varie occasioni curato, musei e mostre memorabili.

A Ravenna ritrova felicemente Ottavio Dantone dopo l'*Orfeo* di Monteverdi del Festival di Spoleto, l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck della Fenice, *Ulisse* di Monteverdi, *Dido and Aeneas* di Purcell e la recente Trilogia d'Autunno con *Orlando* e *Alcina* di Haendel.

Torna dopo una lunga assenza a Trieste con Rossini e Mozart.

MASSIMO PIZZI GASPAREN CONTARINI

Nato a Venezia nel 1969, ha completato la sua carriera di architetto sia a Londra che a Venezia. Nel 1989 inizia una lunga collaborazione con Pier Luigi Pizzi come aiuto regista e scenografo.

Ha messo in scena come regista d'opera scenografo e costumista più di 100 produzioni in tutto il mondo tra cui ricordiamo *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *La Dori, ovvero la schiava fedele* di Cesti, *Griselda* di Vivaldi a Bibbiena (Teatro Dovizi) e a Panicale (Teatro Caporali); *Il Trionfo della Continenza di Scipione Africano* di Melani e *Il Barcheggio* di Stradella a Fano (Teatro della Fortuna durante il Festival del Barocco ideato da Alberto Zedda); *Arianna in Nasso* di Porpora a Genova (Teatro Gustavo Modena); *Die Königin von Saba* di Goldmark al Wexford Opera Festival (Royal Theatre); *Artaserse* di Hasse a Lugo (Teatro Rossini).

Ha progettato due diverse mostre a Los Angeles (*Fashioning Fashion* e *The Resnick Collection*, per l'apertura della nuova ala del Los Angeles County Museum progettata da Renzo Piano (settembre 2010).



Tra i progetti d'opera segnaliamo *La Traviata* al Teatro Nacional di Lima (aprile 2017), *Salome* di Strauss al Teatro Massimo Bellini di Catania (maggio 2017), *Barbiere di Siviglia* al Teatro Sociale di Rovigo (ottobre 2017), *Un ballo in Maschera* alla Great Opera of Tian Jing e in tournée in Cina (novembre-dicembre 2017), una nuova produzione del *Nabucco* di Verdi alla Shanghai Opera House e poi a Hong Kong (aprile 2018), *Rigoletto* di Verdi al Teatro Municipal di Minorca (maggio 2018), *Tancredi* di Rossini al Teatro Petruzzelli a Bari (settembre 2018), *Un giorno di Regno* di Verdi al Festival Verdiano di Parma (ottobre 2018) *Le nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Sociale di Rovigo (novembre 2018), *Madama Butterfly* di Puccini in Cina (dicembre 2018).

Ha messo in scena *Turandot* a Rovigo e Ferrara, *La Gioconda* di Ponchielli al Liceu di Barcellona, *Idomeneo* di Mozart a Palermo, *Les pêcheurs de perles* a Bilbao, *Orfeo* di Porpora a Martina Franca, *Un ballo in maschera* di Verdi a Bari, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e *Il Trovatore* di Verdi a Minorca, *Il Barbiere di Siviglia* e *Stabat Mater* di Rossini a Pesaro, *La Traviata* e *Rigoletto* a Salerno, *Nozze di Figaro* di Mozart a Lucca e Pisa, *Un ballo in maschera* di Verdi a Modena e Reggio Emilia, *Turandot* di Puccini a Lima, *Macbeth* e *Cenerentola* a Trapani, *La Bohème* di Puccini e *Aida* di Verdi a Menorca. Nel 2024 ha messo in scena *La Bohème* e *Manon Lescaut* di Puccini al Festival Puccini di Torre del Lago, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Manon Lescaut* all'Opera di Bucarest. Nel 2025 ha messo in scena *Manon Lescaut* di Puccini al Teatro Petruzzelli di Bari e al Teatro di Fiume, *La Wally* di Catalani al Teatro Lirico di Cagliari, *Aida* di Verdi al teatro di Menorca. Dopo *Amadigi* di Haendel torna con *Un Ballo in maschera* di Verdi al Teatro di San Carlo di Napoli con il debutto nel ruolo di *Amelia* di Anna Netrebko.

Tra le produzioni, oltre a *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e *Nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Verdi di Trieste, vi sono *Salvator Rosa* di Gomes al Teatro de la Paz di Belem in Brasile e al Teatro Carlo Felice di Genova, *Manon Lescaut* di Puccini al Teatro Regio di Parma.



foto: F.parenzan

SIMONE ALBERGHINI

Figaro

Nato a Bologna, ha studiato canto e si è perfezionato con Oslavio Di Credico, Leone Magiera e Carlo Meliciani. Vince nel 1994 il prestigioso Concorso Operalia, organizzato da Plácido Domingo e da allora si esibisce nei più importanti teatri internazionali.

Ha collaborato con direttori quali: Abbado, Armiliato, Benini, Campanella, Chailly, Currentzis, Davis, Fogliani, Frizza, Jurowski, Luisotti, Mariotti, Montanari, Mehta, Muti, Noseda, Ozawa, Pidò, Villaume, Zedda e registi del calibro di Fo, Martone, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Verdone, Vick.

Tra gli ultimi impegni: il debutto ne *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (Mamma Agata) a Novara e Savona; *Don Giovanni* e *Simon Boccanegra* (Paolo) a Tokyo; *Mirandolina* (Il Cavaliere di Ripafratta) a Bologna; *La fille du régiment* (Sulpice) a Torino; *L'elisir d'amore* (Dulcamara) a Savona, Modena e Torino e (Belcore) a Tokyo; *La bohème* (Marcello) ed *Il turco in Italia* (Selim) a Novara; *Anna Bolena* (Enrico VIII) a Reggio Emilia, Piacenza e Modena; *Maria Egiziaca* (Il pellegrino/L'abate Zosmino), *Turandot* (Ping) e *La vita è sogno* (Clotaldo) di Malipiero a Venezia; *Don Giovanni* a Genova; la *Messa per la notte di Natale* di Ponchielli a Lisbona.

CAROLINA LIPPO

Susanna

Si diploma in Pianoforte ed in Canto al Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna. La sua carriera internazionale inizia nel 2016 a Vienna quando entra nella compagnia stabile di artisti lirici del Theater an der Wien prendendo parte a produzioni operistiche quali *The fairy Queen*, *Don Pasquale*, *Oreste* di Händel, *La scuola de' gelosi* di Salieri, *Arianna in Nasso* di Porpora, *Così fan tutte*, *Der Besuch der Alten Dame* di Gottfried von Einem, *Saul* di Händel, *Thaïs*.

Nel 2018 vince lo Stella Maris International Vocal Competition di Amburgo presieduto da Michael Schade debuttando successivamente all'Opera di Stato di Dresda con *Le nozze di Figaro* nella produzione di Johannes Erath diretta da Omer Meir-Wellber.

Carolina collabora regolarmente con alcuni fra i più prestigiosi direttori sulla scena mondiale come Fabio Luisi, Christophe Rousset, Federico Maria Sardelli, Laurence Cummings, Omer Meir-Wellber, Jukka-Pekka Saraste, David Parry, Michael Boder, e con registi quali Pier Luigi Pizzi, Calixto Bieito, Johannes Erath, Claus Guth, Mariame Clément, Barrie Kosky, Vittorio Sgarbi, Keith Warner, Peter Konwitschny. Attualmente è docente di Canto presso il Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento.

EKATERINA BAKANOVA

Contessa di Almaviva

Soprano di origine russa e ucraina, ha studiato canto, pianoforte e fisarmonica. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, tra cui il NewsRemind Award, il Premio Internazionale Buone Pratiche 2020, il Best Newcomer 2016 agli International Opera Awards di Londra, il Premio Giulietta 2015 all'Arena di Verona, il Primo Premio As.Li.Co. per Lucia di Lammermoor (2012), il Primo Premio al Concorso di Bilbao (2008) e il Concorso Hans Gabor Belvedere di Vienna (2011).

Dal 2020 è Ambasciatrice della Cultura Italiana nel Mondo. È ospite abituale dei più prestigiosi Teatri d'opera e collabora con direttori come Fabio Luisi, Steven Mercurio, Juraj Valnuha, Jean-Christophe Spinosi, Plácido Domingo, Myung-Whun Chung, Stefano Ranzani e Dan Ettinger. Ha lavorato in produzioni firmate da Mario Martone, Franco Zeffirelli, Achim Freyer, Calixto Bieito, Robert Carsen, Hugo de Ana e Andrea De Rosa.

GIORGIO CAODURO

Conte di Almaviva

Triestino d'adozione, Giorgio Caoduro è uno dei più interessanti baritoni italiani della sua generazione. Ha collaborato con grandi direttori d'orchestra tra cui Daniel Harding, James Conlon e Zubin Mehta e con registi come Pier Luigi Pizzi, Jérôme Savary, Toni Servillo, Luca Ronconi. Rinomato per le sue interpretazioni di Rossini e Donizetti, Giorgio ha interpretato il ruolo del titolo ne *Il Barbiere di Siviglia* in grandi teatri come La Scala, Opéra National de Paris, Opéra de Lausanne, Sydney Opera House, ed è stato Dandini (*La Cenerentola*), Taddeo (*L'Italiana in Algeri*), Don Profondo (*Il viaggio a Reims*), Gaudenzio (*Il Signor Bruschino*), Belcore (*L'Elisir d'amore*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Dulcamara (*L'Elisir d'amore*).

Appassionato di Mozart, Giorgio è stato anche Figaro (*Le Nozze di Figaro*) e Don Giovanni. Tra i ruoli pucciniani Lescaut nella *Manon Lescaut*, Ping in *Turandot*, Marcello ne *La Bohème*. I ruoli verdiani includono Germont (*La Traviata*), Ford (*Falstaff*), Rigoletto, Guy de Montfort (*Les Vêpres siciliennes*).

L'album rossiniano solista di Giorgio *The Art of Virtuoso Baritone*, pubblicato nel 2021 da Glossa, è stato molto apprezzato dalla stampa internazionale.

PAOLA GARDINA

Cherubino

Canta nei più prestigiosi Teatri e Festival internazionali, tra i quali il Teatro alla Scala, Opéra National de Paris, Théâtre des Champs Elysées, Bayerische Staatsoper di Monaco, Teatro Real di Madrid, An der Wien, La Monnaie di Bruxelles, Opéra de Nice, Colon di Buenos Aires.

Di rilievo la sua partecipazione ne *Les Troyens* di Berlioz (Ascagne) al Teatro alla Scala (premio Abbiati), l'inaugurazione della stagione 2019 del San Carlo di Napoli nel *Così fan tutte* (Dorabella) e il debutto ne *La morte di Cleopatra* di Berlioz all'International Bustan Festival di Beirut.

Tra i suoi recenti e futuri impegni *Norma* all'Opera de Las Palmas e a Oviedo, *Anna Bolena* all'Opera di Roma, *Il Barbiere di Siviglia* a Firenze, *Las Palmas*, Genova e a Barcellona, *Les Contes d'Hoffmann* al NCPA di Beijing; *Faust* alla Fenice, *I Capuleti e I Montecchi* a Klagenfurt; *Don Giovanni* alla Fenice e al Petruzzelli di Bari; *Rinaldo* all'Opera de Oviedo; *Iolanta* all'Opéra National de Paris. Le sue registrazioni comprendono *I Capuleti e Montecchi* (Romeo) al Ravenna Festival - Muti Production, *Così fan Tutte* (Dorabella) al Teatro Real Madrid, regia di Michael Haneke.

Nel 2003 vince il "Toti Dal Monte", e nel 2005 debutta come Cherubino ne *Le Nozze di Figaro*, dopo la vittoria al concorso As.Li.Co.

ANDREA CONCETTI

Don Bartolo

Diplomato al Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro, dal suo debutto nel 1996 al Teatro alla Scala, in *Armida* con la direzione di Riccardo Muti, ha cantato in molti dei più importanti Teatri, tra cui l’Opéra National de Paris, la Staatsoper di Berlino, il Festival di Salisburgo, collaborando con direttori quali Claudio Abbado, Gustavo Dudamel, Andris Nelsons, Lorin Maazel. Fra le sue innumerevoli interpretazioni si segnalano *Don Giovanni* (ruolo titolo) a Helsinki ed alla Staatsoper di Berlino; *Don Giovanni* (Leporello) al New National Theatre a Tokyo; *Don Pasquale* (ruolo titolo) al Maggio Musicale Fiorentino; *Mosè in Egitto* (ruolo titolo) a Chicago; *Così fan tutte* (Don Alfonso) alla Semperoper di Dresda ed al Teatro di San Carlo di Napoli; *L’elisir d’amore* (Dulcamara) alla Staatsoper di Berlino; *Il Turco in Italia* (Don Geronio) al Rossini Opera Festival di Pesaro; *Le nozze di Figaro* (Figaro) al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

I progetti recenti sono *Manon Lescaut* al Petruzzelli di Bari, *Le nozze di Figaro* al Regio di Torino ed al Teatro alla Scala, *Tosca* e *Turandot* al Festival Puccini; *Norma* in tournée in Giappone con il Comunale di Bologna.

ANDREA GALLI

Don Basilio

Nato a Codogno nel 1996, giovanissimo studia recitazione e successivamente canto lirico al Conservatorio “G. Nicolini” di Piacenza con Corrado Casati e di Adelisa Tabiadon, attualmente studia con Alessandra Rossi.

Nella stagione 2025/26 è stato Jeppo Liverotto in *Lucrezia Borgia* a Cagliari. Nella stagione 2024/25 ha interpretato Mambre ne *Il Mosè in Egitto* a Modena e Piacenza; Roderigo in *Otello* a Novara e Rovigo; Malcolm in *Macbeth* al Savonlinna Opera Festival.

Nel 2023/24 è stato Conte di Lerma e Un araldo reale in *Don Carlo* presso i Teatri Emiliani; Roderigo in *Otello* per l’inaugurazione di Piacenza diretto da Alessandro Sini, regia di Italo Nunziata; Der Tanzmeister in *Ariadne auf Naxos*.

Tra i ruoli debuttati negli anni precedenti: un venditore di canzonette nel *Tabarro* e Gherardo in *Gianni Schicchi*, Pong in *Turandot*, Beppe in *Pagliacci*, Don Gaspar ne *La Favorita*, Duca di Mantova e Borsa ne *Il Rigoletto*; Ludo in *The Witches Seed*, Arturo in *Lucia di Lammermoor* a Fidenza, Flavio in *Norma*, Mancino in *Palla de’ Mozzi* (prima mondiale, incisa Dynamic) al Lirico di Cagliari, Don Eusebio ne *L’occasione fa il ladro*, Spoletta in *Tosca* al Palazzo Farnese di Piacenza, Amedeo in *Napoli milionaria* di Rota a Lucca. Ha cantato la *Fantasia in Do minore* di Beethoven e il *Requiem* di F. Liszt.

VERONICA PRANDO

Barbarina

Nata a Vicenza nel 2001, consegue la maturità presso il Liceo Musicale A. Pigafetta, nel 2020.

Nel 2023 consegue il diploma di Triennio di Canto Lirico presso il Conservatorio di Musica B. Marcello di Venezia, nella classe del M° Stefano Gibellato, per poi proseguire gli studi di Biennio presso lo stesso Conservatorio, diplomandosi a luglio 2025 con il massimo dei voti.

Nel 2023 debutta nel ruolo di Lieschen ne *La cantata del caffè* di J.S. Bach (progetto Bach Haus), coproduzione fra Conservatorio B. Marcello e Teatro la Fenice, presso il Teatro Malibran di Venezia. Nel 2024 viene ammessa alla Mascagni Academy, presso il Teatro Goldoni di Livorno. A luglio 2024 partecipa alla produzione di *Suor Angelica* di G. Puccini, coproduzione fra Festival Lirico di San Gimignano e Teatro Goldoni di Livorno.

A ottobre 2024 interpreta il ruolo di Bastiana in *Bastiano e Bastiana* di W. A. Mozart presso il Real Sito di Carditello (Caserta). A novembre 2024 interpreta il ruolo di Annina ne *La Traviata* di G. Verdi, presso il Teatro Verdi di Trieste, sotto la direzione di Enrico Calesso e la regia di Arnaud Bernard. A marzo 2025 ottiene tre premi al Concorso Agorà Lyric World Competition di Verona.

ANNA MARIA CHIURI

Marcellina

Da diversi anni è punto di riferimento nel mondo della lirica internazionale. Il suo repertorio spazia da Wagner a Strauss, da Berlioz ai classici autori italiani come Verdi, Donizetti, Puccini e altri.

Al Festival di Salzburg è stata protagonista anche nel repertorio contemporaneo cantando in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono. Nel repertorio sinfonico è magistrale interprete delle musiche di Mozart, Beethoven, Bruckner e Mendelssohn. Ha cantato nelle maggiori Case d'Opera del mondo, collaborando con i più grandi direttori d'orchestra della nostra epoca.

Numerose le incisioni, sia nel repertorio operistico che in quello sinfonico.

Tra i suoi ultimi impegni: *Falstaff* alla Opera Royal de Wallonie; Laura ne *La Gioconda* al San Carlo di Napoli; *Un Ballo in Maschera* alla NCPA di Pechino; *Madama Butterfly* al Festival di Torre del Lago, torna al Teatro Regio di Torino nel Trittico dello stesso autore, Clitemnestra in *Elektra* al Teatro Filarmonico di Verona, Herodias in *Salomé* presso il Maggio Musicale Fiorentino e al Teatro Massimo di Palermo, Amneris in *Aida* all'Arena di Verona; è stata protagonista delle *Folk Songs* di L. Berio per il centenario dalla nascita presso il Luglio Musicale Trapanese, dove ha ripreso anche il ruolo di Azucena ne *Il Trovatore*.

ANTONINO GIACOBBE

Antonio

Nato a Cosenza, si diploma in canto lirico presso il Conservatorio "S. Giacomantonio" della sua città e, contemporaneamente, completa gli studi universitari presso l'Università di Catania. È stato vincitore di numerosi concorsi lirici fra cui ricordiamo: "Fausto Ricci", "Spazio Musica", "Giancarlo Aliverta", "Scuola dell'Opera Italiana".

Nelle ultime stagioni ha calcato i palcoscenici di numerosi Teatri italiani (tra i quali Cagliari, Chieti, Lucca, Taormina, Torre del Lago, Viterbo, Pisa) ed esteri (Porto Ageas, Valencia, Cadiz, Carcassone, Baku) collaborando con direttori d'orchestra quali Cilluffo, Diederich, Fischer, Sacconi, Veronesi e registi quali Asagaroff, Ceresa, Garattini, Gasparon, Pontiggia. Il suo repertorio comprende i ruoli di: Don Giovanni e Masetto in *Don Giovanni*, Figaro ne *Il Barbiere di Siviglia*, Belcore ne *L'elisir d'amore*, Guglielmo nel *Così fan tutte*, Marcello e Schaunard ne *La bohème*, Germont ne *La Traviata*, Dancaire nella *Carmen*, Sagrestano nella *Tosca*, Betto di Signa in *Gianni Schicchi*, Un Mandarin in *Turandot*, Dositèo e l'Oracolo nel *Nerone* di Boito (edizione edita in dvd da Dynamic).

In ambito concertistico ricordiamo la *Messa da requiem* di Brahms al Lirico di Cagliari. Sarà prossimamente impegnato ne *Il cappello di paglia di Firenze* al Teatro Lirico di Cagliari.

PIETRO PICONE

Don Curzio

Allievo di Gianni Raimondi, inizia la sua carriera con ruoli belcantistici. Nel 2000 vince il Concorso Giovani Cantanti Lirici Città di Parma e il premio Migliore Voce Maschile. È Nemorino a Cesena, si esibisce in *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello e in *L'equivoco stravagante* a Bologna. Nel 2011 è Don José in *Carmen* (versione Peter Brook) a Bologna, è Pinkerton con la Devon Opera (Regno Unito). Nella sua carriera è membro del Coro del Teatro La Scala di Milano e Artista del Coro presso il Teatro Comunale di Bologna.

Canta in molti Teatri, tra i quali il Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Opera Royal de Wallonie, RHO di Muscat, Théâtre des Champs Elysées, Teatro Nazionale di Tokyo, Teatro Nazionale di Otsu, Art Center di Seoul.

Collabora con direttori d'orchestra come Zubin Mehta, Donato Renzetti, Stefano Ranzani, Pinchas Steinberg, Bruno Campanella, Jesús López-Cobos, Renato Palumbo, Paolo Arrivabeni, Alejo Pérez, Jordi Bernàcer, Speranza Scappucci, e con registi come Peter Stein, Pier'Alli, Willy Decker, Pier Luigi Pizzi, Francesco Esposito, Stefano Vizioli, Leo Muscato, Massimo Popolizio, Ai Wewei, Davide Livermore, Damiano Micheletto. Nel 2021 riceve l'onorificenza di Cavaliere della Repubblica Italiana.

T
G **P** **V** **teatro verdi**
pordenone

www.teatroverdipordenone.it



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA



Comune di Pordenone

PO
DE
NO
NE

→ Verso
Capitale
Italiana
della
Cultura
2027

CAFFÈ DRINK
LICINIO
SMART FOOD

TEATRO VERDI
PORDENONE