

domenica 3 settembre 2006
ore 21

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Ensemble Matheus
Jean-Christophe Spinosi, direttore

Antonio Vivaldi

(1678-1741)

Orlando furioso

dramma per musica RV 728

su libretto di Grazio Bracciolini da Ludovico Ariosto;
revisione del libretto di Frédéric Delaméa.

Edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli,
Istituto Italiano Antonio Vivaldi,
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

(Fonti: libretto a stampa conservato presso la Biblioteca del
Civico Museo di Bologna; partitura autografa conservata alla
Biblioteca Nazionale di Torino, fondo Giordano 39 bis)

<i>Orlando</i>	Marijana Mijanovic , contralto
<i>Alcina</i>	Julianne Young , mezzosoprano
<i>Angelica</i>	Veronica Cangemi , soprano
<i>Ruggiero</i>	Max Emanuel Cencic , controtenore
<i>Astolfo</i>	Christian Senn , baritono
<i>Bradamante</i>	Barbara Di Castri , mezzosoprano
<i>Medoro</i>	Blandine Staskiewicz , mezzosoprano

Ensemble Matheus

Jean-Christophe Spinosi, direttore

Sostengono l'Ensemble Matheus:

Conseil Régional de Bretagne,

Conseil Général du Finistère, Mairie de Brest,

Ministère de la Culture et de la Communication-

D.R.A.C. de Bretagne,

Fondation d'entreprise France Télécom.

*L'Ensemble Matheus è associato a Quartz-Scène Nationale de Brest
dal 1996*

La trama

L'azione si svolge sull'isola di Alcina, luogo incantato dove la maga ha istituito il proprio potere rubando le ceneri di Merlino. Queste, gelosamente conservate in un'urna, sono custodite nel Tempio di Ecate Infernale sotto la custodia dell'invulnerabile Aronte. Alcina ha accolto nel suo castello la bella Angelica, figlia del re del Catai. Innamorata di Medoro, ma pressata dalle premure del paladino Orlando, Angelica è fuggita dagli ardori di quest'ultimo e ha perso le tracce del suo amante adorato. Nel momento in cui ha inizio il dramma, Orlando, incaricato dal suo mentore Malagigi di riprendere possesso delle ceneri di Merlino al fine di distruggere il potere di Alcina, arriva sull'isola incantata. Astolfo, fedele compagno di Orlando, vi si trova già, vittima dell'amore perverso della maga. Ruggiero e la sua amante Bradamante, altri seguaci del paladino, si apprestano a raggiungere l'isola.

Atto I

Angelica confida ad Alcina la sua disperazione per aver perduto Medoro. La maga le promette di ritrovarlo e di proteggerla dalla passione di Orlando. Questi, dopo aver incontrato Alcina e Astolfo, ritrova Bradamante, partita alla ricerca di Ruggiero. La fiera amazzone, avendo saputo che Ruggiero era stato attirato sull'isola da un sortilegio di Alcina, afferma la propria determinazione a sfidare la maga grazie all'anello magico datole dalla maga Melissa. Orlando, rimasto solo, medita sulla propria missione e professa la sua risoluzione in una dichiarazione solenne. Nello stesso momento Medoro, ferito, si arena sulla riva dell'isola ed è riportato in vita da Alcina. Orlando scopre Angelica e Medoro, ma la sua gelosia si spegne rapidamente grazie alle mistificazioni dell'abile maga. Angelica porta a compimento l'inganno ai danni del suo spasimante con una languida dichiarazione che fa sprofondare a sua volta Medoro nelle angosce della gelosia. Rimasta sola, Alcina vede scendere dal cielo un ippogrifo, cavalcato da Ruggiero. Affascinata dal nuovo venuto, lo seduce facendogli bere un filtro d'amore. Bradamante, che sopraggiunge di lì a poco, e che Ruggiero sotto l'effetto dell'incantesimo non riconosce, fugge via disperata, lasciando Alcina ad assaporare la conquista della sua nuova preda.

Atto II

Alcina prosegue con Astolfo un perverso gioco di seduzione, portando quest'ultimo a schierarsi al fianco di Bradamante per vendicarsi della maga. Ruggiero, il cui incantesimo è stato rotto grazie all'anello magico, prende coscienza del suo tra-

dimento e implora il perdono della sua bella, che tuttavia lo abbandona in preda alla disperazione. Orlando tenta invano di consolarlo. Angelica ritrova Medoro al quale promette di sposarlo presto, assicurando di non dover più temere Orlando. Infatti, aiutata da Alcina, la perfida convince il suo adoratore a entrare in una montagna stregata, con il pretesto di raccogliere per lei un'acqua di giovinezza ardentemente desiderata. Orlando si lascia facilmente convincere malgrado i veementi avvertimenti di Astolfo, e si ritrova imprigionato in una caverna senza uscita. Intanto Bradamante e Ruggiero si ritrovano e si riconciliano, mentre Angelica e Medoro celebrano con fasto le loro nozze in una grande radura, sotto lo sguardo protettore ma invidioso di Alcina. Gli sposi incidono sul tronco di un lauro e di un mirto i loro giuramenti d'amore, poi si allontanano nel momento in cui arriva Orlando, riuscito ad uscire dalla caverna incantata. La vista degli sposi e la scoperta delle iscrizioni sul tronco degli alberi lo fanno precipitare nella pazzia.

Atto III

Ruggiero, Bradamante e Astolfo, convinti che Orlando sia morto, si impegnano a vendicarlo: partono alla ricerca di Alcina e la trovano quando si presenta davanti al muro d'acciaio che protegge il Tempio di Ecate Infernale. I suoi incantesimi falliscono a causa dell'anello di Melissa, ma ella riesce tuttavia a fare aprire il muro, scoprendo le porte del Tempio. Orlando, in preda alla pazzia, sopraggiunge in quell'istante e dà libero sfogo al proprio delirio. Mentre Bradamante, Alcina, Ruggiero e Medoro meditano sui mali dell'amore, Orlando scopre la statua di Merlino che scambia per Angelica. Dopo aver vittoriosamente affrontato il guardiano Aronte e la sua temibile clava, egli si impossessa della statua e la muove. L'incantesimo che circondava l'isola di Alcina è presto rotto. Il Tempio crolla e l'isola ritorna deserta. Alcina, vinta, fugge promettendo una terribile vendetta mentre Orlando, ritrovando la ragione, perdona Angelica e benedice le sue nozze con Medoro.

Orlando furioso,
il “Credo” drammatico del “Prete rosso”

Orlando furioso, dramma eroico-magico rappresentato al Teatro Sant'Angelo di Venezia nell'autunno 1727, si colloca nel mezzo della carriera lirica di Vivaldi. Quattordici anni prima, nel maggio 1713, il “Prete rosso” presentava a Vicenza la sua prima opera conosciuta, *Ottone in Villa*. Quattordici anni più tardi si spegneva nell'oblio, dopo aver tentato inutilmente di fare rappresentare a Vienna la sua ultima opera, *L'Oracolo in Messenia*.

Ritorno dall'esilio

Nel mezzo di questo imprevedibile guado, Vivaldi si apprestava una volta di più a sostenere una tenzone teatrale sulle scene veneziane. Nell'autunno 1725, al termine di un esilio artistico di cinque anni segnato da brillanti tappe a Milano e Roma, aveva discretamente ristabilito i legami con il Sant'Angelo e, dalla stagione d'autunno 1726, assumeva di nuovo ufficialmente la direzione del teatro con la carica di “Direttore delle opere in musica”. Un'attività pletorica segnava questo nuovo slancio dedicato alla sua carriera lirica: alla fine del 1726, il direttore si dedicava allo stesso tempo alla composizione della sua *Dorilla in Tempe*, pastorale eroica data al Sant'Angelo il 9 novembre, poi a quella di *Ipermestra*, opera commissionata dal Teatro alla Pergola di Firenze e andata in scena il 25 gennaio 1727, prima di fare ritorno a Venezia per chiudere il Carnevale al Sant'Angelo con *Farnace*, una delle sue opere più famose. Il 23 febbraio 1727 l'Abate Conti, che aveva gustato nel *Farnace* una musica «assai varia nel sublime come nel patetico», poteva scrivere alla Contessa di Caylus: «Vivaldi ha fatto tre opere in meno di cinque mesi, due per Venezia e la terza per Firenze. Quest'ultima ha risanato il teatro toscano e ha fatto guadagnare parecchio denaro all'impresario¹». Sostenuto da questo triplice successo, il nuovo salvatore del teatro in pericolo era stato presto invitato dal Teatro Pubblico di Reggio Emilia a comporre un *Siroe re di Persia*, rappresentato nella primavera 1727 con un brillante cast che vedeva, tra gli altri, i celebri castrati Giovanni Carestini e Raffaello Signorini. In questo contesto favorevole, sognava senza dubbio di poter finalmente prendere in mano la direzione del più importante teatro di Venezia: il San Giovanni Grisostomo. Purtroppo, malgrado gli incoraggiamenti dell'Abate Conti, che affermava di sostenere una simile nomina «per l'onore di questo teatro», le porte della grande scena aristocratica rimasero ermeticamente chiuse davanti a lui. È pur vero che, durante il suo allontanamento, la programmazione degli spettacoli era profondamente cambiata a Vene-

zia. Uno a uno i teatri della città si erano aperti alla moda napoletana, i cui maestri avevano dato il via a una rivoluzione artistica che doveva, in una decina d'anni, portare alla morte dell'opera veneziana. È dunque in un contesto di intensa concorrenza, sullo sfondo dell'oscillare della moda, che Vivaldi, legato al palcoscenico del Sant'Angelo, doveva proporre al suo pubblico l'*Orlando furioso*. Con la creazione di quest'opera magistrale il compositore-impresario sperava, non essendo riuscito a imporsi al San Giovanni Grisostomo, di consolidare la riconquista della capricciosa Serenissima, opponendo al modello napoletano l'immagine forte di una rinnovata opera veneziana.

Dramma e tragedia

In questa prospettiva, la decisione di comporre un'opera consacrata all'eroe dell'Ariosto rientrava in una fine strategia. Nel 1713 era infatti con un altro *Orlando* che Vivaldi, allora semplice maestro di violino della Pietà, si era fatto conoscere dal pubblico veneziano come impresario d'opera. Questo primo *Orlando*, composto su un libretto di Grazio Braccioli e presentato sotto il nome del compositore Giovanni Alberto Ristori, aveva allora conosciuto un'accoglienza trionfale con circa cinquanta rappresentazioni nell'autunno 1713, seguite da una ripresa nell'autunno 1714 e da molte altre, tra cui quelle di Brunswick, Kuks e Praga. Nel 1727 la creazione di un nuovo *Orlando*, ricomposto pezzo per pezzo seguendo la trama originale, al fine di adattarlo a un linguaggio teatrale maturato in virtù di una ricca esperienza, aveva dunque per oggetto quello di rinnovare il successo che aveva segnato il debutto teatrale del "Prete rosso" in Laguna.

Del lavoro dell'Ariosto, "opera prodigiosa" che Voltaire metterà al di sopra del *Don Chisciotte*, accanto all'*Iliade* e all'*Odissea*, il librettista Braccioli aveva saputo conservare non solo l'essenza poetica, ma anche la dimensione umanista. Come l'Ariosto, il testo di Braccioli mescolava epopea, umorismo e morale, ai confini della storia e del meraviglioso per raccontare, attraverso i suoi personaggi, la fragile forza dell'umanità. Ma il colpo di genio del librettista era stato quello di fondere in un unico affresco il tema drammatico della follia di Orlando, conseguenza degli amori di Angelica e Medoro, e il tema tragico della sconfitta di Alcina, patetico risvolto dei suoi successivi amori per Astolfo e Ruggiero. Per la prima volta un libretto riuniva così in una sola opera la quintessenza del poema dell'Ariosto. Da una parte il dramma, dall'altra la tragedia: da questa giustapposizione doveva nascere un capolavoro del teatro cantato, in cui le stupefacenti e sfolgoranti esistenze dei personaggi imprimevano all'azione un ritmo allettante.

Credo

L'importanza della posta in gioco con cui si era confrontato Vivaldi nel 1727 traspare dal carattere eccezionale della partitura dell'*Orlando*, che occupa senza dubbio l'apice nella produzione teatrale del compositore. Questo capolavoro musicale e drammatico, vera dimostrazione del suo credo lirico in forma di sintesi, proponeva un'audace fusione della vecchia tradizione veneziana e delle innovazioni progressivamente introdotte da Vivaldi dall'inizio della sua carriera lirica. Aiutato dal notevole libretto di Braccioli, il compositore demoliva lo schema convenzionale del *dramma per musica*, esplorando le forme musicali più varie, sconvolgendo la classica gerarchia dei personaggi e sovrapponendo le azioni drammatiche, tutte condotte con notevole efficacia. Dopo circa tre secoli dalla sua creazione, si rimane stupiti di fronte alla straordinaria ricchezza musicale e drammatica dell'opera, lavoro sfolgorante in cui si mescolano tutte le forme esistenti del teatro cantato. All'interno di questo straordinario florilegio di cori, recitativi semplici o accompagnati e di arie con il *da capo*, patetiche o virtuosistiche, spiccano i brani composti per la protagonista Lucia Lancetti. Le indimenticabili scene drammatiche, che mostrano con un impressionante verismo gli stadi successivi della follia del glorioso paladino, situano del resto il ruolo di Orlando al di fuori di tutti i codici drammatici dell'epoca. La decisiva scena della montagna magica, che vede Orlando preso in trappola dentro una "orribile caverna", è così affidata al solo recitativo secco (ad eccezione di un breve arioso *Son tradito, il vedo, il so*) e del ritornello conclusivo affidato all'orchestra, per sottolineare in modo eclatante la risoluzione di Orlando che predice al "regno infame" di Alcina "una rovina crudele e memorabile". Come alle origini del dramma per musica, tutti i sentimenti che animano il paladino in questo punto chiave del dramma sono esplorati dalla sola alchimia della voce e del basso continuo. Con inaudita sensibilità Vivaldi forgia un recitativo di una notevole ricchezza armonica, illustrando di volta in volta il gradasso innamorato che sfida un mostro immaginario, l'amante tradito immerso nella confusione più assoluta, poi lo spavaldo cavaliere che domina il proprio scoramento e si rivela valoroso e combattivo per far restituire dai malvagi il maltolto. La grande scena della pazzia, che conclude il secondo atto, spinge ancora più lontano l'audacia formale, messa al servizio del dramma e della ricerca psicologica. Il discorso musicale si svolge con incredibile precisione sui più piccoli fremiti dell'anima di Orlando, mescolando diversi strumenti, ma mantenendo il basso continuo nel suo ruolo centrale: è in effetti il solo basso che accompagna il vibrante

recitativo *Ab sleale, ab spergiura* pronunciato da Orlando mentre insegue Angelica e Medoro; è ancora esso che accompagna con precisione sconvolgente lo straziante *Oh ciel, che leggo?* di Orlando nel momento in cui scopre, inciso sul mirto e sul lauro, l'amore dei due amanti; ed è sempre il basso che accompagna le lacrime dell'innamorato tradito nello straziante arioso *Sgorgate o lagrime*, per poi riportare il dramma sul cammino del recitativo e condurlo alla brusca esplosione di pazzia dell'eroe nella cavatina *Io ti getto, elmo ed usbergo*, accompagnata brevemente dagli archi al gran completo. Un uragano rabbioso ma senza eco, al termine del quale Orlando si ritrova nudo, nel silenzio disperato della sua solitudine. Il recitativo semplice riprende allora la sua via per ornare, con la sua armonia tormentata, i propositi della pazzia, rivolgendosi e minacciando il "mirto orgoglioso" prima di affondare nella follia abissale di un volo immaginario, con il recitativo accompagnato che chiude l'atto, *Ho cento vanni al tergo*. Un potente *Larghetto* in ritmo puntato dell'orchestra d'archi al completo accompagna questo squilibrio totale del paladino nel delirio eroico che lo vede proclamare: «La mia schiena ha cento ali, la mia fronte ha duecento occhi e la rabbia che scuote il mio petto potrebbe irritare mille cuori», per placarsi infine in allucinate visioni, costellate da una successione di cambiamenti di tempo e di ricche sfumature armoniche.

Accanto a questi istanti unici di teatro ai margini delle regole, il ruolo di Orlando vanta delle magnifiche arie con il *da capo* che prendono posto insieme ai più bei gioielli del canto vivaldiano. Oltre alla celebre *Nel profondo*, aria emblematica del genio lirico di Vivaldi, la più rilevante tra esse è senza alcun dubbio *Sorge l'irato nembo*, capolavoro di pittura lirica descrittiva che offre una delle più belle arie di tempesta mai scritte. In essa, faro della vocalità barocca, Vivaldi descrive con prodigioso realismo le fasi successive dello scatenarsi degli elementi, utilizzati come specchio dei sentimenti umani. A somiglianza di questo miracolo musicale, le arie patetiche, come le arie di bravura degli altri personaggi, attingono tutto il loro respiro drammatico alla stessa fonte dei concerti della maturità del compositore, mescolando seduzione melodica, luminoso colore strumentale ed elettrizzante vitalità ritmica. Tra questi gioielli, il ruolo di Alcina si distingue per formidabile ricchezza. Dalla sua prima aria di esordio, la virtuosistica *Alza in quegl'occhi*, alla sua ultima cavatina, la patetica *Anderò, chiamerò dal profondo*, Vivaldi esplora con una commovente verità psicologica ogni tappa della straziante ricerca del potere e dell'amore della diabolica maga.

La vittoria degli usignoli

Sfortunatamente non abbiamo informazioni sull'accoglienza che fu riservata a quest'opera magistrale. Lo stesso Conti, infaticabile testimone dell'opera veneziana in quel periodo, tace su questo argomento, a tal punto che ci si può domandare se egli assistette effettivamente a una rappresentazione dell'*Orlando*. Il suo unico riferimento alle opere dell'autunno 1727 a Venezia è infatti di una laconicità disarmante: il 20 novembre 1727, dopo che Vivaldi aveva inaugurato la sua stagione al Sant'Angelo, scriveva alla contessa di Caylus poche parole: «Le nostre opere hanno avuto inizio, ma non c'è niente che meriti di esservi mandato». È tuttavia certo che le grandi arie che punteggiano la partitura dell'*Orlando* ricevettero un'accoglienza entusiastica da parte del pubblico e dei cantanti. Dalla ripresa del *Farnace* come seconda opera della stagione d'autunno, Lucia Lancetti faceva in effetti inserire nella sua parte l'aria *Sorge l'irato nembo*, tanto che Benedetta Soresina riprendeva la propria aria *Un raggio di speme* in forma variata e che Gaetano Pinetti faceva lo stesso con l'aria *Benché nasconda*, offrendo così evidenti prove della calorosa ricezione di queste composizioni. Molte arie dell'*Orlando* dovevano d'altronde ricomparire in seguito in altre opere di Vivaldi, soprattutto in *Atenaide* (Firenze, 1729), *Semiramide* (Mantova, 1732) e *La fida ninfa* (Verona, 1732), tanto che nell'autunno 1728 Anna Girò si appropriava a sua volta di una variante di *Sorge l'irato nembo* nell'opera *Teodorico*, rappresentata al Teatro Formagliari di Bologna. Queste testimonianze del favore incontrato dalle suddette arie non permettono tuttavia di misurare il trattamento che fu riservato all'opera nel suo insieme, e soprattutto ai suoi elementi più originali. L'ipotesi di un fiasco non deve d'altra parte essere esclusa, poiché la ripresa del *Farnace* nel corso della stessa stagione potrebbe essere stata la conseguenza di una disfatta dell'*Orlando*, imponendo con urgenza la ripresa dell'opera allestita con successo nel corso del Carnevale precedente. Comunque sia, l'accoglienza riservata all'*Orlando* non provocò sul pubblico veneziano l'effetto sperato dal suo compositore. Dalla fine del Carnevale 1728, dopo aver presentato al Sant'Angelo una nuova opera intitolata *Roselina ed Oronte*, Vivaldi si allontanava ancora una volta dai teatri della sua città natale, alla fine di quello che rimarrà come il suo più lungo periodo di attività lirica continuativa in Laguna. Di fronte a una Venezia teatrale inesorabilmente stregata dalle sirene del canto napoletano, egli iniziava un nuovo esilio che sarebbe stato anche il più lungo della sua carriera. Questa patetica abdicazione dell'antica capitale dell'opera veniva evocata con tristezza dall'Abate Conti nel momento in cui, sim-

bolicamente, la partenza di Vivaldi coincideva con l'entrata trionfale in Laguna del nuovo idolo Farinelli. Prendendo di mira con ragguardevole precisione il difetto maggiore del canto napoletano, incarnato dallo strabiliante castrato, Conti dichiarava perfidamente: «Non è più un'imitazione della voce che accompagna o rivela le passioni, ma un'imitazione del canto degli usignoli e dei canarini. Accompagnare o mettere in risalto le passioni, stava precisamente in questo l'ambizione che aveva Vivaldi con questo potente *Orlando*, nel quale teatro e musica si fondevano, ben lontano dalla musica galante dei napoletani, graziosa esibizione di un'arte vocale travestita da dramma».

Dopo la partenza del "Prete rosso" e della sua musica "sublime", Venezia si abbandonerà dunque senza ritegno a questo spettacolare canto acrobatico, affidando la propria arte drammatica al diapason della politica e dell'economia, sul cammino della decadenza. E al nobile esteta Conti non resterà che brontolare, davanti all'*Ezio* di Porpora proposto dal San Giovanni Grisostomo nell'autunno 1728, contro «un'opera dove il valore dei musicisti è assai scarso, la musica mediocre, le scenografie banali e la composizione del poeta piena di personaggi molto sciocchi». Vivaldi, da parte sua, si allontanava a testa alta, dopo aver difeso coraggiosamente le proprie convinzioni artistiche e illustrato con questo formidabile "credo" drammatico la vera identità del teatro veneziano.

Frédéric Delaméa

Traduzione di Sabrina Saccomani

¹ Le lettere dell'abate Antonio Conti alla Contessa di Caylus, da cui sono tratte le diverse citazioni nel testo, sono conservate alla Biblioteca Marciana di Venezia (Ms fr. Appen. 58 = 10202). Esse sono state pubblicate a cura di Sylvie Mamy (*Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729*, Firenze, Olschki, 2003).

Tratto dal cd *Orlando Furioso*, Opus 111, 2004
(Collana *Tesori del Piemonte*, 24)

Apprezzato a livello internazionale per il suo lavoro di interpretazione e ricerca sulla produzione vivaldiana, l'**Ensemble Matheus** è in grado di eseguire con strumenti d'epoca (barocchi, classici o moderni) un repertorio vocale e strumentale che va dal XVIII al XXI secolo, aiutato anche da un organico a geometria variabile da sette a cinquanta musicisti.

Si esibisce regolarmente in Francia e all'estero nelle sale e nelle occasioni più rinomate: nel 2004 è stato in tournée con *L'occasione fa il ladro* di Rossini, al Théâtre des Champs-Élysées ha realizzato opere di Vivaldi (*Orlando furioso*, *La fida ninfa* e *Griselda*) e di Mozart (*Il flauto magico*, la *Messa dell'Incoronazione* e il *Requiem*). Ha tenuto diversi recital con Jennifer Larmore, Philippe Jaroussky, Veronica Cangemi, Marie-Nicole Lemieux e Ann Hallenberg in Francia e in Germania. Fra gli impegni del 2006, oltre ai recital a Nantes, Lisbona, Vienna e Amburgo, si distinguono l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck a Brest e a Parigi, lo *Stabat Mater* di Pergolesi e il *Requiem* di Mozart al Théâtre des Champs-Élysées, *Il flauto magico* a Bilbao e *La pietra del paragone* a Parigi. Diretto da Jean-Christophe Spinosi, l'Ensemble ha partecipato alla colonna sonora del film di Sofia Coppola sulla regina Maria Antonietta di Francia.

Di origine corsa, **Jean-Christophe Spinosi** è violinista e direttore d'orchestra. L'unione di queste due passioni risale al 1991, data della fondazione del Quartetto Matheus, di cui diventa il primo violino e con il quale vince il Concorso Van Wassenaer al Concertgebouw di Amsterdam: in seguito, decide di aumentare l'organico a più strumenti per potersi avventurare liberamente in repertori diversi, consacrando a tempo pieno alla direzione musicale dell'Ensemble Matheus con il quale, come direttore e come solista, si esibisce in tutti i più grandi festival e teatri in Francia (Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Salle Caveau a Parigi) e all'estero (Italia, Olanda, Belgio, Germania, Spagna e Asia) in opere vocali e strumentali con solisti quali Sara Mingardo, Nathalie Stutzmann, Anthony Rolfe-Johnson, Lorenzo Regazzo. Spinosi debutterà a breve alla testa dell'Orchestre National de France, delle Orchestre Sinfoniche di Tenerife, Grenada e Galizia e della Philharmonia Orchestra. Nel 2004 è stato nominato Cavaliere delle Arti e delle Lettere dal Ministero della Cultura francese.

Marijana Mijanovic ha studiato pianoforte all'Accademia di Belgrado e canto al Conservatorio di Amsterdam. Vincitrice di numerosi concorsi, già nel 1998 si esibisce all'Opéra di Parigi nell'*Alcina* di Händel con Les Arts Florissants e

William Christie; si susseguono poi numerosi successi internazionali, tra cui Penelope ne *Il ritorno di Ulisse in Patria* di Monteverdi a Aix-en-Provence, che le vale il primo premio del Festival (trionfo ripetuto a Losanna, Bordeaux, Londra, Vienna e New York). Ancora come interprete di Händel, nel 2001 ha debuttato in Olanda con Marc Minkovski nel *Giulio Cesare*, seguito dal *Trionfo del Tempo e del Disinganno* a Zurigo, dal *Belsazar* a Bruxelles con René Jacobs e dalla *Rodelinda* a Glyndebourne con Emmanuelle Haïm. In concerto si è esibita in tutta Europa con direttori quali Herreweghe, Conlon, Haenchen, Harnoncourt, Biondi, Curtis. Fra i suoi progetti ci sono *Roméo et Juliette* di Berlioz a Varsavia con Minkovski, *The rake's progress* di Stravinskij a Parigi, concerti con Musica Antiqua Köln, Combattimento Consort di Amsterdam, Basler Kammerorchester.

Julianne Young ha studiato al Royal College of Music con Lillian Watson e in seguito ha vinto numerosi premi, incluso il Kathleen Ferrier Award. I suoi più recenti successi in campo operistico includono Cenerentola nell'opera omonima di Rossini a Francoforte e Colonia, Idamante nell'*Idomeneo* con la Glyndebourne Touring Opera, la Seconda Dama nel *Flauto magico* al festival di Glyndebourne, Popova in *The bear* di Walton con la Clonter Opera, Hänsel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck e Cherubino nelle *Nozze di Figaro* per l'Opera North. Nel prossimo futuro sarà impegnata a Bruxelles e Lione con *The rake's progress* di Stravinskij (Mother Goose) e al festival di Aix-en-Provence con *La Walkiria* (Waltraute) diretta da Simon Rattle. In recital è stata ospite di sale prestigiose come Wigmore Hall, Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Barbican Centre e St. John's Smith Square, collaborando con le migliori orchestre inglesi; è di ritorno da una tournée in Sud Africa con il pianista Mark Nixon.

Veronica Cangemi è nata in Argentina, dove ha iniziato la carriera musicale come violoncellista. Passata al canto, ha subito avuto successo in Europa nei ruoli classici del repertorio di soprano (Zerlina nel *Don Giovanni*, Pamina nel *Flauto magico*, Susanna e la Contessa nella *Nozze di Figaro*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Marcellina nel *Fidelio*) così come nell'opera barocca (l'*Orfeo* di Monteverdi con Il Giardino Armonico, l'*Armida* di Gluck con Marc Minkovski e Les Musiciens du Louvre, l'*Alcina* di Händel con René Jacobs, fra gli altri). In concerto ha collaborato con compagni e direttori prestigiosi come William Christie e Les Arts Florissants, Jean-Claude

Malgoire e La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Ton Koopman e la Amsterdam Baroque Orchestra, e si è particolarmente distinta nella Quarta Sinfonia di Mahler eseguita più volte in tournée con diverse orchestre, fra cui l'Orchestre National de Lille diretta da Jean-Claude Casadesus. Nel 2007 debutterà negli Stati Uniti, nel ruolo di Dalinda, in una produzione dell'Opera di San Francisco dell'*Ariodante* di Händel.

Max Emanuel Cencic ha iniziato a cantare all'età di sei anni ed è presto entrato a far parte dei Wiener Sängerknaben. Nel 1992 ha iniziato la carriera di solista, esibendosi con successo come soprano in Giappone, Stati Uniti ed Europa. Nel 2001 ha cambiato categoria vocale e da allora canta come controtenero, riscuotendo ovunque ampi consensi: fra le sue apparizioni più applaudite citiamo Osmo ne *La fida ninfa* di Vivaldi al Bayreuther Barock Festival, Apollo ne *Il nascimento dell'Aurora* di Albinoni, Nerone ne *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi a Basilea con Conrad Junghänel, il *Saul* di Händel ad Halle. Nel 2003 è stato eletto dalla rivista «Opernwelt» come giovane cantante dell'anno. Al Festival Barocco di Vienna ha presentato *La Fête Baroque* per la sua regia; quest'anno ha tenuto un concerto nella Sala Brahms della Wiener Musikverein con le cantate di Antonio Caldara e si è esibito come Cherubino nel corso del programma *Die Mozartshow* della rete televisiva tedesca ARD. Attualmente collabora con Alan Curtis, Andrea Marcon, Christophe Rousset, René Clemencic, Michael Hofstetter.

Christian Senn è nato in Cile, ma è vissuto in Italia per parecchi anni: nel 2001 è stato ammesso all'Accademia per giovani cantanti del Teatro alla Scala. In concerto ha cantato sotto la direzione di Muti, Chailly, Dantone, Biondi, Ceccato, Bosman, Rovaris, in Italia e all'estero nelle sale più prestigiose: il suo vasto repertorio classico e barocco comprende le Cantate e le Passioni di Bach, *La Creazione* di Haydn, i *Requiem* di Mozart e di Fauré, la *Fantasia Corale* di Beethoven, i *Carmina Burana* di Orff, la *Messa di Santa Cecilia* di Gounod; in campo operistico ha debuttato a Lima come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* prodotto da Luigi Alva, ruolo che ha poi portato in Italia in numerosi teatri, fra cui la Scala di Milano. Sempre in Cile, a Santiago, è stato Guglielmo in *Così fan tutte* e Valentin nel *Faust*, seguiti da *Bajazet* di Vivaldi a Valencia e Gran Canaria con Biondi ed Europa Galante e da Lucifero ne *La Resurrezione* di Händel con Il Giardino Armonico al Festival Styriarte di Graz. Fra i suoi prossimi impegni ci sarà il *Don Giovanni* a Santiago nel ruolo del titolo.

Barbara Di Castri si è diplomata in canto al Conservatorio di Firenze e si è poi perfezionata con Herbert Handt, Leone Magiera e Alberto Zedda. Da allora ha iniziato una brillante carriera internazionale nel corso della quale è stata Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Isabella nell'*Italiana in Algeri*, la Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia di Firenze*, Maddalena nel *Rigoletto*, Suzuki in *Madama Butterfly*, la Strega in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, la Mamma, la Tazza e la Libellula ne *L'enfant et les sortilèges* di Ravel. Al Teatro Regio di Torino ha cantato Garcia nel *Don Quichotte* di Massenet diretto da Bruno Campanella; è stata poi Pasquariello nel *Don Giovanni* di Gazzaniga con l'Orchestra dell'Accademia di San Giorgio di Venezia diretta da Alan Curtis. Il suo repertorio da concerto comprende *Stabat Mater* di Pergolesi, *Messiah* di Händel, *Requiem* di Mozart, *Gloria* e *Magnificat* di Vivaldi, *Magnificat* di Bach, *Petite Messe Solennelle* di Rossini, *Te Deum* di Puccini, *Il Giuseppe riconosciuto* di Boccherini, *Requiem* in sol minore di Cimarosa, *Miserere* di Pacini.

Diplomata al Conservatorio di Parigi, **Blandine Staskiewicz** ha vinto numerosi premi di canto fra cui il Concorso Internazionale di Canto Barocco 2001 di Chimay (Belgio), presieduto da William Christie. Impegnata in un'intensa attività concertistica che l'ha vista, ad esempio, al Festival d'Ambronay nei *Vespri* di Monteverdi con Gabriel Garrido e in tournée con il Jardin des Voix e Les Arts Florissants, nel 2000 ha debuttato nel teatro d'opera con i ruoli di Alisa in *Lucia di Lammermoor* e di Dorabella in *Così fan tutte*, seguiti da Siebel nel *Faust* di Gounod, il ruolo del titolo nell'*Attalia* di Händel, la Seconda Dama nel *Flauto magico*, Annio nella *Clemenza di Tito*, Cherubino nelle *Nozze di Figaro* di Mozart. La sua duttilità le consente di interpretare anche l'operetta, in particolare Offenbach, distinguendosi nei personaggi di Oreste nella *Belle Hélène* e Olga nella *Grande Duchesse de Gérolstein*. Fra i suoi impegni più recenti troviamo *Sémélé* di Marin Marais con il Concert Spirituel, *Mignon* all'Opéra di Avignone e un concerto mozartiano all'Opéra di Nancy.